

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XI n. 1, 2005

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. Adessi, R. Agostini, F. Fabbri, P. Gargiulo, F. Giomi, C. Jacoboni, L. Marconi, S. Pasticci, M. Privitera, E. Pozzi, G. Salvetti, G. Sanguinetti, J. Tafuri, P. Troncon.

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, grafica musicale, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo editoriale, Via R. Luxemburg 4, 06012 Città di Castello (PG).

Abbonamento annuo:	Non soci	€ 20
	Soci SidM, SIEM, AIMI, IASPM	€ 10
	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 88-7096-432-9

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.

Nuove letture di teoria e analisi

a cura di
Rossana Dalmonte

SOMMARIO

Rossana Dalmonte	
<i>Presentazione</i>	IX
<i>Riferimenti bibliografici</i>	XIV
 Yizhak Sadaï, <i>Traité de sujets musicaux.</i> <i>Vers une épistémologie musicale</i>	
Gaetano Stella	
<i>Invito alla lettura</i>	5
Mario Baroni	
<i>Intuizione vs. Analisi</i>	15
<i>Riferimenti bibliografici</i>	24
 John Butt, <i>Playing with history.</i> <i>The historical approach to musical performance</i>	
Luca Conti	
<i>La trama in trasparenza</i>	27
Rossana Dalmonte	
<i>John Butt's playing with history, ovvero le tante facce dell'interpretazione</i>	41
<i>Riferimenti bibliografici</i>	46

Harris M. Berger – Giovanna P. Del Negro,
*Identity and everyday life. Essays in the study of folklore,
 music and popular culture*

Fabio Calzia
Uno sguardo al volume 49

Ignazio Macchiarella
Musica, identità e scenari della vita d'ogni giorno:poche osservazioni 63

Riferimenti bibliografici 71

John A. Sloboda,
Exploring the musical mind. Cognition emotion ability function

Mariateresa Storino
Lettura. Parte prima 75

Sara Gennaro
Lettura. Parte seconda 89

Roberto Caterina
Aspetti percettivi nel “ritorno al futuro” della psicologia della musica 95

Riferimenti bibliografici 103

Colin Symes,
Setting the record Straight. A material history of classical recording

Andrea Cremaschi e Francesco Giomi
Recensione 107

Riferimenti bibliografici 113

Laurence M. Zbikowski,
Conceptualising music: Cognitive structure, theory and analysis

Francesco Finocchiaro
Una lettura possibile 117

Michael Spitzer, Metaphor and musical thought

Luca Marconi
Ripensando la metafora musicale 131

Mario Baroni
Teorie della metafora in musica. Un percorso accidentato 143

Riferimenti bibliografici 154

Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques:*
Modèles et propositions (prefazione di Jean-Jacques Nattiez)

Laura Zattra	
<i>La ME in ipertesto</i>	159
<i>L'Analisi Estesica: approccio etico o emico?</i>	178
<i>Riferimenti bibliografici</i>	182
<i>Discografia</i>	184

Christine Wassermann Beirão,
Musikalische Idylle. Studien zu einem verborgenen Topos

Carlo Benzi	
<i>Alla ricerca di un topos musicale: l'idillio</i>	187
Guido Salvetti	
<i>Un topos tutto tedesco</i>	197
<i>Riferimenti bibliografici</i>	201

Rossana Dalmonte

PRESENTAZIONE

Il presente fascicolo, come il precedente (2003/1) vede la luce al termine di un percorso fortunoso fra gli scogli di Scilla e Cariddi non ancora congiunti dal ponte berlusconiano.

Il primo problema da risolvere nella scelta dei libri da proporre all'attenzione dei lettori è di natura epistemologica: Come si fa, oggi, a decidere senza ombra di dubbio che un libro appartiene all'area della teoria e dell'analisi, ossia al campo di competenza della Rivista? Cosa si può intendere per "teoria" senza stendere troppo l'ombrello dei significati di questo termine? E – dall'altra parte – è possibile, oggi, scrivere (e leggere!) libri che non abbiano a che fare almeno un poco con la teoria e l'analisi? Quanto "poco" o "tanto" devono essere presenti in un libro un dichiarato dibattito teorico o qualche esempio di analisi perché il libro possa/debba essere preso in considerazione?

Questo tipo di interrogativi non può che rallegrare gli estensori delle pubblicazioni GATM, tesi da quasi due decenni a dimostrare – ad allievi e colleghi italiani – quanto possa essere proficuo l'apporto della teoria e dell'analisi agli studi musicologici in generale, compresi quelli filologici, storici, antropologici, pedagogici. Non si può coniugare la musica alla vita dell'uomo, alla sua storia, alla sua cultura, alla sua formazione, se prima di tutto non la si conosce nel suo funzionamento. Per ottenere buoni risultati in qualsiasi campo della musicologia – e non solo di quella "sistemica" – non è sufficiente che i singoli approcci disciplinari affinino i loro specifici apparati metodologici dando per scontata la conoscenza strutturale della musica. Questa, al contrario, deve essere sempre alla base di ogni ricerca, anche quando l'obiettivo tende a mettere in rilievo qualche altro aspetto del "fatto musicale globale". Perciò ci si rallegra assistendo ad una sempre più pervasiva presenza dell'analisi in testi prevalentemente dedicati ad altre specialità del sapere musicale, anche se «c'è analisi e analisi», nel senso che non sempre l'attenzione ai meccanismi del testo è basata su una teoria che ne metta in rilievo la funzione. Sostenere l'utilità di un approccio analitico scientificamente corretto e fondato teoricamente, non significa voler porre l'analisi al di sopra delle altre discipline, né volerla aggiungere ad esse come in una automatica sommatoria, ma significa volerne fare un costume, un modo di pensiero, uno "stile". Nel corso degli ultimi decenni l'analisi

e le discipline teoriche che danno fondamento alle sue diverse attuazioni hanno esercitato la loro influenza in maniera sempre più sensibile sugli studi musicologici, tanto che oggi si può dire che poche ricerche – molto specialistiche – si pongano al di fuori del terreno di confronto fra i diversi orientamenti teorici e al di fuori dei loro conflitti. «Il panorama epistemologico – afferma Nattiez (2002, XXXVII-XXXVIII) – si complica quando si consideri che al giorno d'oggi uno storico ed un teorico della musica possono ispirarsi a differenti dottrine filosofiche e a differenti ideologie lasciateci in eredità dal XX secolo: neomarxismo, fenomenologia, strutturalismo, teoria lacaniana, archeologia del sapere di Foucault, decostruzionismo, femminismo, postmodernismo costituiscono altrettante sfaccettature supplementari».

Anche l'analisi – coniugata ai diversi campi del sapere musicale – risente di questo pluralismo teorico e lo rispecchia fedelmente rendendo difficile la scelta da proporre ai lettori.

Se la complessità delle interpretazioni teoriche del fatto musicale costituisce un primo problema per la scelta dei testi da recensire, non meno difficile è risolvere il dilemma di “quale aspetto” del fatto musicale stesso privilegiare. La composizione o l'ascolto? L'interpretazione o i sistemi di riproduzione? La semantica della musica “in sé” o il senso globale del contesto? La musica stessa e i suoi meccanismi o i meccanismi con cui l'uomo stabilisce contatti con lei? Spesso è difficile arrivare ad una scelta sulla base del solo “contenuto” ed occorre prendere in considerazione variabili extra-musicali come l'uscita di un libro molto atteso, l'apparizione di un soggetto sorprendente, l'opera di un “maestro” quale che sia l'argomento.

Il problema resta aperto e di difficile soluzione: l'unica cosa che non ci mette in difficoltà, poiché la rifiutiamo per principio, è di dare spazio alle mode culturali.

Per non finire lacerati sui temibili scogli di Scilla e Cariddi, si è deciso di prendere in considerazione in prima istanza i libri che si interessano alle componenti sonore del fatto musicale. La lettura dei testi usciti negli ultimi due-tre anni ha messo in evidenza l'importanza del libro di Yizhak Sadaï, *Traité de sujets musicaux*, che già nel titolo si propone come testo di riferimento, un vero e proprio “trattato” riguardante gli argomenti più frequentati nell'analisi musicale. Mentre se si osserva il sottotitolo – *Vers une épistémologie musicale* – emerge il lato più chiaramente teorico, come dire che il libro si muove fra i due aspetti principali del sapere scientifico: la metodologia e la teoria della scienza. Se si aggiunge a ciò il fatto che il libro era atteso da tempo e che l'autore è stato assiduamente presente alle iniziative del GATM e della società parallela – la SFAM Société française d'analyse musicale – è sembrato che a questo libro spettasse di diritto l'apertura del fascicolo.

Tradizionalmente opposta all'analisi, la “storia” viene poi convocata come oggetto di studio non direttamente, ma come “disciplina ausiliaria” per la preparazione di un'esecuzione *historically informed*. Ci è sembrato maturo il tempo di riprendere un tema che per un certo periodo (attorno agli anni Settanta-Ottanta)

era stato per varie ragioni in primo piano e che poi pareva caduto nell'oblio. Il libro di John Butt, *Playing with history. The historical approach to musical performance*, documenta invece, accanto ad un excursus storico del tema, l'attenzione che ancora esso suscita in ambienti non sospetti come quelli viariopinti della riflessione postmoderna.

Fra i molti volumi usciti recentemente sui temi riguardanti le giovani generazioni è stato scelto un volumetto di dimensioni poco appariscenti, una raccolta di saggi di Harris M. Berger e Giovanna P. Del Negro: *Identity and everyday life. Essays in the study of folklore, music and popular culture*. Le due prime parole del titolo identificano i temi principali del libro, ma solo nella seconda parte del titolo stesso si chiarisce il punto di vista da cui muove la riflessione: i concetti di "identità" e di "vita quotidiana" (e specialmente quest'ultimo) sono calati nella cultura popular, nel consumo quotidiano della musica e nella sottile striscia di senso fra il folclore e la natura "etnica" di modi di vivere considerati fatti di cultura. Non a caso a discutere del libro sono stati chiamati due etnomusicologi con forti propensioni per l'antropologia.

A vent'anni di distanza dal fondamentale lavoro *The musical mind* (1985), John Sloboda dà alle stampe una summa di ciò che ha pensato e sperimentato nel frattempo: *Exploring the musical mind. Cognition emotion ability function*. Si tratta di una raccolta di saggi che si presta sia ad una lettura di aggiornamento sui temi principali di una disciplina in grande sviluppo, sia ad una ricerca mirata su un soggetto particolare da selezionare velocemente attraverso i titoli molto espliciti dell'indice. Il lettore GATM si troverà spesso nel clima reso familiare dalla precedente frequentazione di questo autore – un vero maestro e pioniere della disciplina – ma troverà anche delle sorprese, ad esempio laddove Sloboda avverte che questo è il suo ultimo lavoro prima di ritirarsi dalla ricerca scientifica per dedicarsi ad attività umanitarie nel campo dell'impegno sociale.

Fra i non pochi volumi usciti recentemente che si occupano di tecnologie elettroacustiche – della loro storia, del loro utilizzo, della loro funzione culturale – è stato scelto quello di Collin Symes, *Setting the record straight. A material history of classical recording*. Leggendo questo testo ci rendiamo conto di quanto la tecnologia abbia modificato il nostro rapporto con la musica, sia come compositori, sia come semplici ascoltatori. Riviviamo il miracolo della ninfa Eco, mentre l'autore ci accompagna alla scoperta delle macchine che catturano i suoni, li conservano e li riproducono dovunque lo si voglia. Impariamo a guardare con altri occhi al disco, che non è solo quel sottile oggetto da porre su un piatto rotante, ma è il centro di numerosi altri elementi di varia natura e in costante accrescimento che interagiscono con lui nella comunicazione del messaggio estetico. Impariamo, fra l'altro, ad ascoltare con gli occhi.

Il sesto "capitolo" è del tutto anomalo, in quanto non è dedicato ad un solo libro, bensì a due. In questo caso, infatti, leggerne uno solo sarebbe stato troppo ri-

duttivo, mentre il confronto fra due modi di porre problemi analoghi a distanza di appena due anni ci sembra possa dare ottimi risultati. Si tratta di Laurence M. Zbikowski, *Conceptualising music. Cognitive structure, theory and analysis* (2002) e Michael Spitzer, *Metaphor and musical thought* (2004). Ci rendiamo conto che le parti dedicate da questi due libri ai problemi del cognitivismo unite al libro di Sloboda possono spostare la bilancia in una direzione molto prossima agli studi di psicologia della musica; ma, a parte il fatto che interessa sempre più conoscere le leggi che governano l'operato della mente, si vorrebbe con queste proposte preparare il pubblico GATM all'evento che avrà luogo a Bologna nell'agosto 2006: la biennale Conferenza dell'ICMPC *Internazionale Conferente of Music Perception and Cognition*, che vedrà sfilare in ordinata successione maestri riconosciuti e giovani ricercatori, musicologi, musicisti e ricercatori nelle ormai numerose specializzazioni di questa disciplina.

Anche il settimo "capitolo" è in qualche modo anomalo. È, come gli altri, fondato sulla lettura di un solo volume – Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions* – ma questa è affidata ad una sola persona, la quale, forse influenzata dalle sperimentazioni illustrate nel testo, ha voluto sperimentare una "recensione in ipertesto", purtroppo solo cartaceo. Quale che sia la resa di questo esperimento, il libro risulta descritto nella sua reale natura di testo-di-riferimento, summa e completamento dei tentativi fatti fino ad ora di descrivere i metodi e le proposte più recenti nell'analisi della musica elettroacustica. Grazie alla particolare struttura della recensione, i lettori potranno informarsi sui vari argomenti scegliendo a quale livello di approfondimento desiderano compiere la loro inchiesta.

In chiusura si propone la lettura di un libro per più di una ragione tipico della musicologia tedesca: Christine Wassermann Beirão, *Musikalische Idylle. Studien zu einem verborgenen Topos*. Il libro indaga analiticamente le strutture musicali per cogliervi un senso particolare, ben noto attraverso le arti figurative, ma vivo anche in musica: il senso dell'idillio. Attraverso numerosi esempi, ordinatamente descritti e approfonditamente analizzati, si dimostra come la "musica pura", anche senza l'ausilio di un testo verbale sia in grado di indurre nell'ascoltatore il senso di una lontananza spaziale indefinita, il ricordo di una vita campestre priva di tensioni, la nostalgia per un'esistenza serena. Qui l'analisi delle strutture è in primo piano, e lascia trasparire l'ipotesi – peraltro mai esplicitamente dichiarata – che siano le strutture stesse a "produrre" il significato, dal momento che non pare accettabile limitare all'idillio le potenzialità semantiche della musica.

Ovviamente nove libri non sono sufficienti per illustrare adeguatamente il panorama della letteratura teorico-analitica fiorita recentemente fuori d'Italia: nessuno, crediamo, possa aspettarselo, per cui non ci sentiamo in dovere di scusarci. Quanto alla scelta – naturalmente idiolettata – non possiamo far altro che prendercene tutta la responsabilità. Un'ultima raccomandazione: se qualche lettore avesse

fra le mani libri recenti importanti da far conoscere al pubblico GATM, per favore, ce lo faccia sapere e saremo ben lieti di ospitarli nel prossimo numero della Rivista dedicato alle Recensioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

NATTIEZ J.-J. (2002), *Pluralità e diversità del sapere musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, vol. 2 (“Il sapere musicale”), XXIV-XLIX.

NUOVE LETTURE DI TEORIA E ANALISI

Yizhak Sadaï

TRAITÉ DE SUJETS MUSICAUX.
VERS UNE ÉPISTÉMOLOGIE MUSICALE

L'Harmattan, Paris 2003, pp. 503

Gaetano Stella, <i>Invito alla lettura</i>	p. 5
Mario Baroni, <i>Intuizione vs. Analisi</i>	p. 15
Riferimenti bibliografici	p. 24

Gaetano Stella

INVITO ALLA LETTURA

Oggetto del libro è un campo tematico che va dal discorso sul metodo, alla teoria della musica tonale, alla fenomenologia dello stile e della percezione musicale, ed implica fondamentalmente due tipi di orientamento: uno di natura sistemica, legato alle teorie razionaliste e quindi rassicurante per l'alto grado di predicibilità, ed uno più legato alla percezione che ci costringe a confrontarci con enigmi e paradossi e quindi con un grado "radicale" di incertezza.

Fondamenti epistemologici d'una scienza della musica

Una riflessione sulla tipologia dei discorsi sulla musica conduce ad isolare due vie principali: una legata ai misteri del sensibile (che l'autore definisce "metafisica") ed una legata al razionalismo scientifico. La musica si rivela allora come un territorio privilegiato dove si incontrano sensibile ed intelligibile.

L'obiezione immediatamente posta, dall'autore, al razionalismo ed allo *scientismo* è di aver voluto costruire un sistema di scienze dove a sparire è proprio la specificità dell'essere umano.

Sia l'approccio scientifico sia quello metafisico vengono divisi in due gruppi: quelli che guardano all'oggetto musicale dall'esterno (come la fisica, la linguistica ecc.) e quelli che lo guardano dall'interno. Questo produce una serie di coppie dei possibili discorsi sulla musica, schematizzati in ordine decrescente di scientificità:

EPISTEMOLOGICO-	METODOLOGICO
TEORICO-	ANALITICO
COGNITIVO-	PERCETTIVO
STORICO-	FILOSOFICO
ESTETICO-	POETICO

I due aspetti principali del sapere scientifico, la metafisica e la metodologia della scienza, hanno accesso al sapere per vie diverse (la prima attraverso il pensiero, la seconda attraverso l'esperienza empirica), e tuttavia, empirismo e razionalismo che da essi derivano, sono in qualche modo aspetti complementari.

Per quel che riguarda la metodologia della scienza, questa ha posto alla sua base il principio dell'oggettività. Un'analisi sarà più oggettiva di una interpretazione poetica, anche se, aggiunge l'autore, nessuna delle due potrà vantare un maggiore grado di vicinanza alla "verità".

Uno dei procedimenti tipici del pensiero scientifico, attraverso il quale l'oggettività prende corpo, è l'uso di categorie capaci di ridurre l'oggetto analizzato ad elementi più semplici e quindi misurabili. Tuttavia l'esistenza in musica di fenomeni ibridi, *intercategoriali* rende più complicata l'applicazione di queste categorie.

È quindi prima di tutto necessario procedere ad un'opera di definizione della terminologia applicata ad ogni tipo di discorso sulla musica. Per poter meglio avvicinarsi ai fenomeni legati alla pratica musicale occorre inoltre distinguere tra discipline scientifiche cosiddette esatte, definite dall'autore scienze "dure", e discipline capaci soltanto di una approssimazione, scienze "morbide". Le scienze musicali, come tutte le scienze sociali, appartengono a questa seconda categoria. Ora, per meglio assecondare questa natura di scienza morbida, non tutti i parametri tipici del sapere scientifico duro potranno essere pienamente utilizzati; ad esempio la *statistica* potrà aiutare a sostanziare ipotesi altrimenti non provate; la *predicibilità* sarà fortemente condizionata dal sistema entro il quale l'opera d'arte musicale è composta e recepita; nell'analisi di fenomeni di analogia fra strutture compositive sarà utile distinguere tra *isomorfia* (due strutture materialmente identiche), ed *equivalenza* (strutture simili per funzione formale o semantica).

Nel rapporto tra soggetto ed oggetto della fruizione dell'opera musicale bisogna quindi abituarsi ad una *logica dell'incertezza*, dove gli elementi messi in luce da un approccio analitico-razionale e dall'intuizione legata all'esperienza sensoriale, possono essere posti sullo stesso piano.

Per quel che riguarda l'approccio *riduzionista*, (per esempio di tipo schenkeriano) che tende a scomporre l'opera musicale in elementi più semplici, l'autore fa notare come l'osservazione di un singolo elemento, isolato dal suo contesto, possa deformare la natura dell'elemento stesso. L'approccio per l'elaborazione di una corretta scienza della musica deve quindi, a parere dell'autore, essere sufficientemente *flessibile* da inglobare elementi intuitivi, indeterminabili o irrazionali, rendendo, come afferma Edgar Morin (1990), logica la contraddizione

Una teoria sistemica della musica tonale

La teoria tonale è qui associata allo studio di quei sistemi che l'autore definisce per comodità "natural", sistemi che si creano spontaneamente, senza intervento volontario, a partire da un'attività collettiva, e che vengono interiorizzati intuitivamente così come avviene per le regole del linguaggio parlato.

Il sistema tonale come qualsiasi altro sistema, è, prima di tutto, un'organizzazione funzionale di relazioni. Nella tonalità agiscono diverse forze gravitazionali (distinzione tra suoni stabili e dinamici). Queste forze assicurano al sistema tonale tre proprietà principali: agire come un codice di comunicazione (capace di sviluppare delle intuitive strategie di ascolto), attivare un processo di informazioni autoesplicative (è la pratica che stabilisce le regole e non viceversa), possedere una sorta di codice melodico generativo basato su cellule che hanno i loro perni sui suoni "stabili" del sistema (I, III, V).

L'autore mostra, attraverso una serie di interessanti esempi, come alcune tradizionali regole di armonia possano essere sostituite da un approccio che tenga conto della condotta delle parti (con una critica ad alcune false spiegazioni presenti nel manuale di armonia di Schönberg). Per quanto riguarda la melodia, l'autore teorizza l'esistenza di "cellule melodiche primarie" che distingue in *formatrici*, *connettive* e *prolungatici*. L'unione di questi tre elementi attraverso *processi di trasformazione* e l'inserimento in un percorso temporale di tensione tonale (l'unico in grado di assicurare continuità al discorso), conduce alla elaborazione della melodia reale.

Questa schematica esposizione dello status di una melodia, potrebbe indurre ad associare questo tipo di discorso alla teoria schenkeriana. Ma l'autore tiene subito a precisare che mentre la teoria sistemica proposta è fondamentalmente "tensionale", essendo prodotta dal diverso rapporto tra suoni stabili e dinamici, quella schenkeriana si fonda sull'idea di una struttura soggiacente (*l'Ursatz*) statica, fissa, indifferente (sic!), ai fenomeni energetici presenti nella realtà uditiva delle composizioni.

Vengono poi presentati ulteriori elementi di definizione del codice tonale. Tra questi: i procedimenti armonici *precompositivi*, (le regole armoniche pre-esistono ai modi con cui i compositori le trattano) e le capacità del sistema tonale di trasformarsi, di evolvere, pur rimanendo, ancora una volta come il linguaggio, fedele alle sue regole di base. Interessante è soprattutto la trasformazione per commistione dei modi (ad esempio la minorizzazione del maggiore) ed il processo di autoregolazione: ogni trasformazione viene compensata da altre trasformazioni che hanno la funzione di riequilibrare il sistema.

Il modello sintagmatico-paradigmatico

Il concetto di paradigma (costituito dalle varianti che un sintagma può assumere), introdotto in musica da Nicolas Ruwet (1972), si associa in linguistica al concetto di sintagma suggerendo un modello bidimensionale che l'autore definisce *sintagmatico-paradigmatico*. Il rapporto tra gli elementi posti sull'asse temporale (sintagmatico) e su quello delle possibili sostituzioni (paradigmatico), si applica in mu-

sica sia all'analisi delle strutture precompositive, sia all'analisi di singole composizioni.

L'autore passa poi a discutere la teoria riemanniana (struttura pre-compositiva) in rapporto al modello *sintagmatico-paradigmatico*. Il *ciclo funzionale*, T- SD- D- T, è un rapporto di tipo sintagmatico; la possibilità di sostituire il I con il VI o con il III è invece di tipo paradigmatico.

Accanto alla teoria dei cicli, l'autore pone a base del codice tonale un modello tensionale: quello della dissonanza (preparazione, manifestazione, risoluzione). Questa tripartizione però, non sempre opera, sotto il profilo dell'ascolto, in pieno accordo con la teoria tradizionale dell'armonia. L'autore cita, a questo proposito, opere di J.S. Bach, di C. Franck o di Schönberg, nelle quali lo status di dissonanza o consonanza può essere capovolto dal contesto uditivo.

Un dialogo sull'insegnamento

Questo capitolo, come altri, è scritto in forma di intervista fra l'autore e i suoi allievi. Per affrontare problemi legati all'insegnamento musicale, bisogna, prima di tutto, distinguere fra differenti stadi della conoscenza come *l'informazione*, e *il sapere*. A questo bisogna poi aggiungere un aspetto oggi apparentemente dimenticato ma fondamentale: *l'esperienza*. Occorre dire ai propri studenti che esistono, in musica, fenomeni che sfuggono ad ogni possibile classificazione basata sui parametri del razionalismo classico. Nella loro formazione è inoltre fondamentale che venga attivata una triade irrinunciabile formata da: *orecchio musicale*, *sensibilità*, *intelletto*. Un percorso corretto di apprendimento procede quindi dal fenomeno musicale concreto all'intellettualizzazione ed alla riflessione teorica e filosofica sulla musica. Sarebbe quindi opportuno un processo di *rimusicalizzazione* delle discipline tradizionali quali l'armonia, il contrappunto ecc.; eliminando tra l'altro l'idea di progresso della scienza armonica e, conseguentemente, della qualità della produzione artistica nel corso della storia.

Un approccio fenomenologico alla percezione musicale ci obbliga ad integrare il tradizionale orizzonte teorico con principi quali l'incertezza, o imprevedibilità, e quella che l'Autore definisce "buona durata". Quest'ultima è legata ad un insieme di fattori come la tensione ed il rilassamento nell'esperienza temporale di un ascolto musicale. La buona durata è inoltre condizionata da una serie di fattori quali: il rapporto tra armonia e ritmo, l'ambito ed il registro melodico, l'intensità dinamica, la densità della *texture* ecc. Quest'insieme di elementi genera una sorta di *necessità e coerenza interna*, di *equilibrio energetico* nella costruzione di un definito *spazio* musicale della composizione. Insegnare musica vuol dire far comprendere fenomeni di questo tipo.

Fenomenologia della percezione musicale

Mentre un teorico si avvicina al fenomeno musicale attraverso una griglia pre-determinata, un musicista deve (o dovrebbe) farlo usando la forza dell'esperienza musicale (la percezione musicale ha delle ragioni che la ragione non conosce).

È bene quindi delineare i contorni di una definizione apparentemente paradossale quale quella di *spazio musicale*. Per accettare questa definizione, occorre prima di tutto accettare l'uso del linguaggio metaforico. Occorre poi distinguere, al suo interno, uno spazio definito *fisico* da un altro che prevede piuttosto immagini culturali. Al primo tipo appartengono le frequenze, le intensità e lo spettro armonico oltre che la durata delle note, il registro, e la massa sonora impiegata. Questi elementi sono stati adoperati dai compositori, in modo più o meno cosciente, per produrre una vera e propria *spazializzazione tonale*, dove anche le diverse modulazioni e gli spostamenti dei centri tonali agiscono come i cambi di luce sulla scena di un teatro.

Per quel che riguarda le immagini culturali legate allo spazio musicale, cosa sicuramente più difficile a definirsi, l'autore propone, come esempio il *Wozzek* di Berg e il *Pelléas et Mélisande* di Debussy, legati allo spazio culturale evocato dalla lingua tedesca e da quella francese.

L'analisi perché, in che modo, per chi?

Alla base di ogni attività di analisi c'è la scelta di un metodo, nella consapevolezza che ogni via analitica privilegerà alcuni aspetti per metterne in ombra altri; questo poiché nessuna metodologia analitica può rendere conto di un'opera nella sua totalità. L'analisi deve, però, dar conto di una delle seguenti due cose: come la musica è fatta, come è compresa.

L'autore tratta quindi di un importante approccio analitico: l'analisi schenkeriana. Essa è fondata sull'idea di forma organica, già presente nella cultura tedesca del XIX secolo. L'*Ursatz* di Schenker, è vista dall'autore come un elemento omologante l'immensa varietà delle pratiche musicali tonali. L'analisi schenkeriana, tuttavia, sarebbe capace solo di spiegare come una composizione "marcia" ma incapace di dire come è stata composta o come può essere compresa. Essa è stata talvolta paragonata alle teorie di Chomsky sulle grammatiche generative del linguaggio verbale, ma la competenza linguistica è un fatto antropologicamente universale, e non legato, come in Schenker, all'eccezionalità del genio creatore.

L'analisi aiuta ad avere una migliore conoscenza dell'opera ma non una migliore comprensione; essa infatti rimane confinata alla realtà materiale dell'opera o, per dirla con Jean Molino, al suo *livello neutro*. L'analisi dovrebbe invece cercare corrispondenze tra il *livello neutro* e l'*estesico*. L'attuale pratica analitica incoraggia, al con-

trario, un comodo rifugio in approcci rassicuranti per il loro apparente rigore: incoraggia una analisi senza rischi.

È possibile guardare i diversi approcci all'analisi o come manifestazioni del motivo "l'analisi per l'analisi" o al contrario come analisi *aperte*, destinate ai musicisti. L'autore del libro rigetta il primo tipo, citando come esempio la *set theory*, definita sterile e priva di interesse. È invece interessante riabilitare, come parte integrante del processo compositivo e quindi anche analitico in quanto ri-composizione, il concetto di intuizione poiché è capace di stimolare l'attività cognitiva.

Dello stile musicale

In linea generale la questione dello stile può essere posta o attraverso un approccio analitico duro, predefinito, oppure attraverso un approccio fenomenologico, globalista ed intuitivo. Il problema, ad esempio, di definire come sia possibile distinguere lo stile di Brahms da quello di Schumann, implica la messa in opera di una infinita lista di parametri capaci di agire come determinanti stilistiche. L'identificazione di uno stile presuppone la conoscenza di un insieme esauriente di fattori e relazioni stilisticamente pertinenti.

L'analisi dei dati comporta una serie di passaggi che sarà utile citare: la *demarcazione* regionale, l'*eliminazione* delle possibilità scorrette, la *selezione* delle attribuzioni possibili, l'*identificazione* dello stile. Quest'ultimo stadio può, però, essere l'immediato risultato del possesso intellettuale di tutti gli elementi connotanti un determinato stile musicale. Tra questi la nozione di *costante stilistica* è fondamentale. L'individuazione di procedimenti o elementi costanti all'interno di un determinato orizzonte temporale o della produzione di un compositore costituisce un importante marcatore.

Alcuni elementi connotanti lo stile classico e quello romantico sono esaminati dall'autore per meglio definire i concetti sopra esposti.

Una prima interessante differenziazione riguarda il tipo di cromatismo presente nei due stili, analizzato sotto un punto di vista sia quantitativo che qualitativo. Mentre il cromatismo classico, quantitativamente più limitato, contribuisce ad una maggiore solidità del sistema tonale, il cromatismo romantico, massicciamente presente nelle opere del tardo romanticismo, crea un'armonia fluida e più instabile. Inoltre, possiamo osservare come nel passaggio dal classicismo al romanticismo, si verifichi un progressivo indebolimento degli elementi cadenzali e del ciclo funzionale. Una deliberata ambiguità tonale permette di neutralizzare, anche attraverso la tonicizzazione di gradi alterati, la forza gravitazionale del codice tonale, intervenendo anche sulla durata e sulla percezione temporale di un'opera musicale. Nonostante gli elementi elencati, non tutti gli aspetti di uno stile potranno essere teorizzati; allora un ricorso alla metafora sarà non solo utile ma assolutamente necessario.

La composizione musicale, la tradizione, la modernità

La nozione di coerenza, di necessità interna, è propria di un attento ascolto della musica. Il rapporto di una parte con il tutto è quindi l'elemento centrale della composizione musicale, in qualunque epoca. Dato un frammento musicale, un compositore si trova di fronte a tre possibilità: ciò che è *possibile*, ciò che è *impossibile*, ciò che è *necessario*. Tutte le composizioni restano quindi aperte; ad ogni passo bisogna compiere scelte che avranno ripercussioni sull'intera opera. Tuttavia, non tutti i sistemi musicali sono dotati dello stesso grado di *necessità interna* o di *continuità convincente*.

L'insegnamento della composizione risente fortemente dell'apparato ideologico dell'insegnante riguardo il rapporto tra passato e presente della musica. Mentre ad esempio Schönberg (1943, 3), era fortemente convinto dell'utilità di un apprendistato tradizionale, «per sviluppare un senso della forma, una comprensione della tecnica e della logica della costruzione musicale», Ligeti utilizza un approccio completamente innovativo, basato sull'uso di clusters variati internamente nel loro profilo dinamico. Quello che manca, a questo secondo approccio, è proprio l'uso e la verifica di elementi costruttivi, architettonici, fin qui considerati centrali nella composizione musicale occidentale. L'autore considera importante il confronto, anche attraverso l'orecchio contemporaneo, con le forme del passato.

La crisi odierna della produzione e fruizione della musica colta occidentale risiede allora, principalmente in una crisi del giudizio, dell'attribuzione di valore. Oggi è diventato impossibile stabilire confini tra ciò che è musica e ciò che non lo è. Una gran parte della produzione contemporanea poi, difetta di una dimensione, quella del piacere della fruizione musicale, fortemente presente nella produzione del passato.

Dell'interpretazione

L'opera musicale, a differenza di quella letteraria, pittorica od architettonica, non è un oggetto reale ma soltanto virtuale. Questa virtualità deve quindi essere attualizzata attraverso l'opera di un interprete. Una prima questione è quella della autenticità dell'interpretazione proposta, di una maggiore o minore vicinanza dell'interprete alla volontà dell'autore (o del testo). Secondo René Leibowitz il musicista non deve eseguire *ciò che è nella* partitura ma *ciò che è* la partitura. Ma ciò non risolve il problema perché è possibile esprimere la verità estetica anche attraverso esecuzioni materialmente differenti.

Tra i problemi posti dall'interpretazione, centrale è quello del tempo. Occorre distinguere tra *tempo pensato* (quello del compositore) e *tempo vissuto* (quello dell'interprete). Il secondo è influenzato da una serie di variabili: l'acustica, lo sta-

to d'animo, lo strumento, l'attitudine fisica, ecc. Una adesione all'originale volontà dell'autore, non potrà non tener conto di tutte queste variabili.

In qualche modo, l'interpretazione diventa un atto compositivo autonomo, dove si sovrappongono le strategie del compositore e quelle dell'interprete. È importante allora che l'interprete prenda coscienza, anche attraverso l'analisi, delle problematiche connesse alle composizioni eseguite. L'atto interpretativo sarà quindi la risposta su un piano concreto, uditivo, alle domande implicite nella partitura. Ciononostante è possibile ravvisare, nelle interpretazioni dei grandi interpreti, una sorta di grammatica esecutiva. Esistono esempi di grandi interpreti che concordano nel modo di eseguire motivi maschili e femminili, appoggio ed accento. In alcuni casi, per attenuare effetti di ridondanza o eccesso di simmetria, l'autore propone di intervenire sulla struttura originale del fraseggio, del movimento temporale, dinamico, dando luogo a nuovi equilibri comunque impliciti nella partitura.

I giudizi di valore

È possibile valutare un'opera d'arte secondo criteri oggettivi? Questa domanda è posta ad apertura del capitolo: secondo l'autore è centrale, nel giudizio di valore, una dialettica che metta in opposizione scienza e giudizio, oggettività e soggettività. L'atto del giudicare è soggettivo, ed ogni criterio posto tradizionalmente a base del giudizio di valore: complessità, coerenza, simmetria, rigore, si rivela insufficiente ed altamente soggettivo.

Per rendere più chiara quest'ultima affermazione, l'autore applica i canoni proposti da Monroe C. Beardsley (1958) ad alcune composizioni di diverso valore musicale. L'esito paradossale è quello di attribuire maggior valore alle opere artisticamente meno rilevanti. La ragion d'essere del bello sfugge quindi ad ogni definizione razionale, tuttavia può essere utile la distinzione kantiana tra *bello* e *sublime*. Kant associava il concetto di sublime alla matematica ed all'infinito; questa associazione può essere di qualche aiuto anche se non può portare a giudizi "oggettivi". Un approccio basato sull'analisi sintattica di una composizione, esaurita una prima parte descrittiva dei nessi funzionali dell'opera, non può in realtà fondare oggettivamente il suo giudizio. È quindi solo da un approccio olistico, globale, che faccia uso di aspetti razionali ed irrazionali insieme, che può scaturire il giudizio di valore che tenga in debito conto la complessità dell'oggetto in esame.

La semantica musicale

La semantica musicale si occupa del senso o del significato. Il problema è sapere di cosa si tratta, quando si parla di senso o significato in rapporto alla musica. Bisogna dapprima considerare che ogni semantica si fonda su un rapporto tra un si-

gnificante ed un significato. Questo può dar luogo a due tipi di semantica; l'idea di Sadaï è che esista in musica una semantica *interna*, che rinvia alle relazioni formali fra aspetti strutturali (p.es. la cadenza d'inganno), ed una *esterna*, che rimanda ad elementi extramusicali. La prima produce *senso*, la seconda *significato*. Ma questi due aspetti spesso si sovrappongono in modo non facile a districarsi. Per parlare di semantica è necessario accettare che la musica sia in grado di provocare emozioni, associazioni psicologiche di ogni tipo, che possa comunicare significato estetico.

Diventa allora utile definire quale possa essere la relazione tra la musica ed il linguaggio, considerati entrambi come sistemi di segni. Nel rapporto tra testo e musica in una composizione vocale, ad esempio, è interessante notare come avvenga un fenomeno di mutua semantizzazione, dove i due media arricchiscono vicendevolmente la propria tavolozza espressiva.

La musica può far uso di un sistema di simboli, culturalmente condivisi, per creare determinate circostanze. Alcuni ritmi, intervalli, modi, tonalità, accordi, sono stati nel corso del tempo associati a diversi aspetti dell'esperienza umana e sono quindi in grado di costruire un determinato humus emotivo.

È curioso notare come in composizioni cronologicamente lontane (l'autore confronta l'accordo del *Prometeo* di Scriabin con un passo del *Prometeo* di Liszt) uguali scelte di "programma" abbiano prodotto esiti musicali assai simili. Secondo l'autore, fenomeni come questi sono possibili poiché esistono delle strutture archetipiche comuni (nel senso di Jung). Utilizzando quindi determinate premesse comuni, compositori lontani geograficamente e cronologicamente pervengono a risultati comparabili. La composizione è quindi anche un atto di creazione collettiva nella quale il compositore si pone come medium, come catalizzatore di archetipi comuni cui dà voce e corpo.

Mario Baroni

INTUIZIONE VS. ANALISI

Le due anime di Yizhak

Il titolo del volume è un gioco di parole sul famoso libro di Schaeffer, il *Traité des objets musicaux*. Ma l'autore minimizza: se c'è una coincidenza questa è solo dovuta – afferma a p. 9 – alla grande amicizia che aveva per Pierre Schaeffer e alle affinità intellettuali che li legavano. Insomma non più che un omaggio. In realtà la contrapposizione adombra più di quanto Sadaï non voglia dire, se non altro perché tutto il libro è basato sulla dialettica fra soggettività e oggettività nei discorsi sulla musica. I “soggetti” musicali sono, certamente, i grandi temi che emergono quando si discute di musica, e soprattutto quando ci si pone il problema di “epistemologizzare” sull'argomento, ma è difficile sottrarsi all'idea che anche la “soggettività” in quanto tale sia presentata fin dal titolo come uno degli argomenti chiave del libro.

Per essere più precisi direi che alla base di tutto il discorso dell'autore c'è forse un'idea che vorrei chiarire con un esempio personale. A me è capitata qualche volta una spiacevole esperienza: dopo aver lavorato accanitamente a una bella analisi di cui magari mi compiacevo, a distanza di tempo, per caso e senza aspettarmelo, ho sentito il brano analizzato e – sorpresa – le risposte che il suo ascolto mi stava dando dal vivo le trovavo molto lontane dalle precedenti esplorazioni analitiche. Allora mi chiedevo che cosa mai avessi analizzato. Cose indubbiamente esistenti nel brano, ma quanto importanti? Sadaï non riferisce esperienze di questo genere, ma mi pare che il suo libro sia fondamentalmente dedicato a rispondere a dubbi di natura analoga.

Apparentemente, dunque, la sua tesi di fondo è “antiscientifica”, ma in realtà l'autore è fortemente nutrito di interessi scientifici, anzi, si è formato nel clima culturale scientizzante dello strutturalismo francese e non ripudia certo le sue origini, anche se cerca di capirne le motivazioni. Tuttavia egli è stato anche un insegnante (ha insegnato Teoria e Composizione musicale all'Università di Tel Aviv) e come tale è certamente consapevole dei limiti dei discorsi “scientifici” sulla musica. Forse i suoi discorsi di insegnante avevano aspetti parzialmente contraddittori rispetto a quelli che faceva come studioso, se non altro perché erano diversi i de-

stinatari e gli obiettivi. In sostanza la mia impressione è che Sadaï abbia due anime, ma abbia anche il coraggio di confrontarsi con se stesso e di mettere le sue esperienze contraddittorie le une di fronte alle altre, anzi, di fare di questo contraddittorio l'obiettivo portante del suo libro, se non addirittura la sua ragione di vita professionale.

Il libro è pieno di minute e interessanti osservazioni derivanti proprio dalla pratica didattica. Andrebbe letto anche con un'ottica di questo tipo: un professore di conservatorio imparerebbe moltissimo su come fare lezione. Qualche esempio: alle pp. 94-97 egli osserva che nell'analizzare un frammento di sonata di Mozart (la K 332) la prassi convenzionale è quella di presentare la successione d'accordi che lì si trova, come composizione (o invenzione) di Mozart. In realtà Mozart ha inventato in quel passo molte cose, ma non l'armonia, tant'è vero che la stessa successione la si trova pari pari in Brahms, in Schumann, in Bach e ciascuno di questi autori aggiunge le sue invenzioni alla stessa, non inventata, successione d'accordi. Dunque un principio importante consiste nel distinguere le invenzioni da quelli che l'autore chiama i "dati precomposizionali". Alle pp. 206-211 egli introduce il concetto di basso-tenore, ossia di una parte che si può chiamare basso perché è la voce più bassa della composizione in quel punto ma è un tenore dal punto di vista della funzione armonico-contrappuntistica. La individuazione dei bassi-tenore può venir fatta con un metodo pratico: la trascrizione all'ottava inferiore della parte bassa.

Di questo metodo vengono discusse modalità diverse in esempi diversi. Ma né sul problema dei dati precomposizionali, né su quello del basso-tenore, né su molti altri occasionalmente affrontati quando il discorso si prestava a farlo, Sadaï sente il bisogno di porre dei punti fermi, di stabilire delle regole che resistano a possibili obiezioni. Alla prassi persuasiva dell'insegnante che mostra esempi e li commenta è concessa una sorta di autonomia epistemologica: il dialogo e la discussione aperta sono aspetti altrettanto importanti del discorso scientificamente inattaccabile.

La presenza di una sottointesa pratica didattica si deduce anche da altri indizi, primo fra tutti il fatto che a tratti emergono dalle pagine del libro tracce di "militanza" musicale: come si compone o si dovrebbe comporre oggi? Qual è, in ultima analisi, la situazione professionale dei compositori? Come si valuta un'esecuzione? Come si possono dare giudizi di valore non arbitrari? Tutti problemi che si pone chiunque viva "in mezzo" alla musica praticata. Tutti problemi ai quali nessun metodo "scientifico" può dare risposte attendibili. In questi casi le uniche risposte accettabili implicano aspetti nati dall'esperienza, formulati in modo intuitivo, non sempre riducibili a dati razionali. Quelle domande, che sono cruciali per chi fa musica, ma non sempre lo sono per chi si limita a studiarla, nascono da variabili incrociate così numerose e organizzate in modi così complessi, che una risposta chiara e scientificamente fondata non può essere data.

Può l'analisi aiutare a capire meglio la musica?

Il momento più caratteristico della contraddizione fra pretese assolutizzanti e diritti dell'intuizione è il momento in cui il maestro o lo studioso analizzano un brano di musica. L'analisi è un punto dolente della contraddizione, cui l'autore si mostra particolarmente sensibile. In effetti un'analisi si basa sempre su dati osservabili, su quantità misurabili, e in musica questi aspetti sono particolarmente evidenti se non altro perché altezze e durate sono da millenni riducibili a numeri. Dunque la vocazione al discorso scientifico le è strettamente connaturata. Tuttavia l'analisi dovrebbe anche, secondo le attese di chi ascolta musica, aiutare a capirla meglio. Questa affermazione non viene negata da Sadaï ma tutto il libro sembra nato per metterla in discussione, o perlomeno per mettere in discussione il principio che per capire meglio occorranza sempre e solo misura e ragionamento. In musica esistono – afferma continuamente l'autore – entità che sembrano sfuggire a un discorso scientifico ma sembrano anche essere le più importanti per spiegare il senso musicale. Esse prendono forme e denominazioni diverse, anche se tutte convergenti verso lo stesso obiettivo. “Intuizione” è il termine più spesso usato, ma nel libro altri termini, come ad esempio “percezione”, spesso compaiono, e a volte assumono funzioni analoghe. Così ai discorsi “oggettivi” sulla musica tonale egli contrappone la sua teoria tensionale.

Un esempio rivelatore del suo modo di concepire tale contrapposizione si trova in una frase in cui egli definisce il concetto di codice tonale come «la totalità delle attrazioni fra suoni stabili dinamici» (65). In questa proposizione esistono metafore di due tipi diversi: stabilità e dinamismo possono essere analiticamente giustificate mediante l'osservazione, anche statistica, dei comportamenti di determinate note o accordi in molti testi tonali. Alcune note o insiemi di note sono sempre collocate nei punti d'arrivo di brani o sezioni di brani e pertanto possono essere definite stabili, al contrario di altre che stabili non dimostrano di essere. Ma la metafora dell'“attrazione” fa riferimento all'esperienza psicologica dell'ascoltatore: sentire che una nota è “attratta” verso un'altra nota significa attribuire a quella nota aspetti di “desiderio” o di “volontà”, di “attesa” o di eventuale “delusione”, significa “vivere” le avventure di quella nota in termini emotivamente significativi. Si tratta di quello che un buon ascoltatore di musica fa durante l'ascolto, ma ciò non appartiene né ai compiti né alle possibilità oggettive di una analisi, che si esercita di solito su un testo musicale scritto; e in un testo scritto non ci sono tracce né di tensioni né di desideri, ma solo indicazioni degli eventi sonori presenti nella composizione. Ma la spiegazione che Sadaï offre di questa sorta di doppio statuto di un testo musicale (che è struttura, ma al tempo stesso anche vissuto) non tocca problemi psicologici. Egli tende piuttosto a ricorrere al concetto filosofico di fenomenologia: «Ci sono due modi di associare la fenomenologia alla musica: quello del filosofo e quello del musicista. Mentre il primo decide *a priori* di affrontare il fenomeno mu-

sicale attraverso la griglia del metodo fenomenologico, il secondo arriva (*a posteriori*) alla fenomenologia per la forza di un'*esperienza* musicale. Quest'ultima mette spesso in luce delle incompatibilità fra il modo con cui certi fatti musicali sono percepiti e il modo con cui essi sono spiegati dalle teorie e dai procedimenti analitici convenzionali. La fenomenologia si presenta così come un luogo di ri-orientamento per il musicista» (192).

Dunque l'incapacità dell'analisi di rendere conto dei fenomeni tensivi non sarebbe un limite ontologico dell'analisi, ma sarebbe piuttosto il limite di certi modi "convenzionali" di analizzare, incapaci di render conto dei fenomeni della concreta "esperienza" della musica.

A questo punto Pierre Schaeffer, a cui il libro è implicitamente dedicato, avrebbe messo in campo il suo concetto di ascolto "ridotto". La scrittura, infatti, "riduce" l'ascolto a pura e semplice struttura: Sadaï ne è consapevole anche se non cita Schaeffer. Cita tuttavia Molino e Nattiez e ciò che essi chiamano "livello neutro": dopo aver citato una frase di Nattiez (il livello neutro, o immanente «è lo studio delle strutture delle quali non si pre-giudica *a priori* se siano pertinenti poeticamente o esteticamente») egli aggiunge: «Nattiez vuol forse dire che per fare un'analisi di livello neutro bisogna chiudersi le orecchie? [...] è chiaro che per non (pre-)giudicare della pertinenza percettiva di una struttura si è obbligati a neutralizzare (a tenere in sospenso) l'ascolto musicale. Ma, stando così le cose, si può fare un'analisi musicale sopprimendo l'attività dell'ascolto?» (238).

La risposta è fatta dare da Nattiez stesso quando in un suo scritto recente egli afferma che «è necessario uscire dalla sola analisi immanente» (Nattiez 2002, 144). Tutto il libro costruisce continuamente il suo percorso sull'impervio crinale che separa l'analisi musicale dall'esperienza della musica, senza mai riuscire a proporre soluzioni definitive a questo sottile problema.

Le finalità dell'analisi

Il problema si ripresenta in forme analoghe, anche se non esattamente identiche, in molte altre pagine del libro. Ad esempio, il punto cruciale della discussione su Schenker si riferisce al problema delle finalità dell'analisi. La premessa da cui l'autore parte è che lo scopo di un'analisi dovrebbe essere quello di «rivelare la specificità, la fenomenalità, dell'opera analizzata» (225). Schenker, invece, ha il torto di non porsi il problema della individualizzazione delle opere che analizza: «più si avanza nella gerarchia dei livelli di riduzione, [...] più la presentazione delle opere analizzate diventa la stessa [...] fino a quando si arriva all'*Ursatz* che è identica, per definizione, in tutte le opere tonali» (226).

Al fine di distinguere un concerto di Vivaldi da una Sonata di Brahms non basta analizzare i modi diversi con cui le strutture profonde si dispiegano nel tempo o

con cui si realizzano i prolungamenti ai livelli strutturali intermedi. Esistono ad esempio – aggiunge Sadaï dietro suggerimento di Rosen (1978, 41) – aspetti ritmici che influiscono sostanzialmente sulle strutture armoniche di un brano. E comunque esistono al livello di superficie – insiste l'autore – aspetti minuti ai quali è affidato in gran parte il senso di un'opera. Schenker li trascura, interessato com'è alle strutture profonde che non appartengono alle opere singole, ma alla tonalità in quanto tale.

Riemerge a questo punto la distinzione posta più volte nel corso del testo, fra gli aspetti pre-composizionali (appartenenti a un patrimonio collettivo che può restare intatto per secoli) e gli aspetti che si riferiscono alla “composizione”, ossia all'invenzione individuale di un autore. Per quanto sia difficile, anzi addirittura impossibile operare scissioni precise fra la pre-composizione e la composizione (egli parla a questo proposito, a p. 233, della natura “magmatica” della musica) questo rimane tuttavia lo scopo primario di un'analisi e le analisi di Schenker non aiutano a sbrogliare la matassa.

Stando così le cose, riemerge qui di prepotenza il problema che Sadaï continuamente si pone ma non sa risolvere: se le analisi di Schenker restano al di sotto del livello di individualizzazione che l'autore indica come funzione primaria dell'analisi, e se per di più il rapporto fra leggi pre-composizionali e invenzioni compositive è per statuto irrisolvibile, data la natura “magmatica” dell'esperienza musicale, a che cosa serve allora l'analisi – qualsiasi analisi e non solo quella schenkeriana? La risposta è la seguente (253): la composizione di un'opera implica sempre una parte di razionalità e una parte di intuizione. Un processo analitico che voglia penetrare all'interno della individualità di un'opera dovrebbe essere simmetricamente complementare e altrettanto creativo rispetto al processo compositivo che ha fatto nascere l'opera. In quest'ottica occorre riabilitare la nozione di intuizione. Ma sfortunatamente questa nozione resta vaga: il suo chiarimento «pone dei problemi di ordine metafisico e filosofico che non spetta a noi affrontare». Non si dice a chi questo compito dovrebbe spettare, ma certo la soluzione non è a portata di mano.

Il problema dello stile

Anche quando affronta il problema dello stile, nel capitolo VII del volume, il discorso ripiomba nelle stesse aporie, che vengono formulate con parole diverse, ma che toccano lo stesso argomento. La questione dello stile musicale può essere abordata in due modi: con un metodo scientifico “duro” oppure con un avvicinamento fenomenologico, olistico, intuitivo. Il primo presuppone calcoli numerici, tecnologie, magari informatiche, confronti statistici stretti: in sostanza metodi desunti da quelli delle scienze naturali. Il secondo non esclude aspetti di calcolo ma trova il suo strumento primario e naturale nella “competenza stilistica” che un

ascoltatore mette intuitivamente in atto quando riconosce un autore e lo distingue da un altro. Solo in un secondo momento si potranno mettere in atto processi di eliminazione, selezione, confronto, basati sull'esame accurato e analitico delle strutture.

In tutti questi esempi il principio di fondo a cui Sadaï si attiene è che esiste una differenza sostanziale fra l'analisi di oggetti o eventi naturali e quella di un oggetto culturale come la musica e ciò spiega la differenza fra i metodi "duri" e quelli intuitivi da adottare per l'analisi musicale: degli oggetti culturali, infatti, noi conosciamo la natura, le motivazioni e il senso e nessuna analisi può ignorare questi aspetti o fingere che non esistano, come avviene, per pura astrazione, nel cosiddetto "livello neutro". A dire il vero egli non ricorre mai a questo argomento, ma di fatto la situazione che egli continuamente descrive nel corso del libro è esattamente questa. L'aspetto singolare della sua trattazione, però, è che egli contesta e critica l'analisi "dura", il metodo scientifico, il livello neutro, ma al tempo stesso sembra sentirne il fascino. È come se egli considerasse la "scientificità" dello studio musicale come un principio irrinunciabile, ma al tempo stesso capisse che questo principio ha dei limiti e che applicato al contesto musicale non può sempre funzionare. Il punto debole della sua esposizione, tuttavia, è di non riuscire a concepire l'esistenza di una scienza "non dura". Egli spesso parla di scienza "molle", ma di fatto quando ricorre, un po' ironicamente, a questo aggettivo non sa dargli un contenuto preciso: tutto ciò che non è scienza in senso "duro" diventa per lui "intuizione". E lo statuto dell'intuizione, nel suo libro, resta indefinito.

Nel tentativo di convalidare la sua idea di intuizione, a p. 262 egli ricorre alla nozione di "espressione" che trae dalle *Lezioni* di Wittgenstein (1992): «per Wittgenstein, comprendere una frase musicale è afferrare la sua *espressione* la quale espressione sfugge a ogni descrizione, a ogni standardizzazione, a ogni misura». Ma la frase di Wittgenstein che egli cita è la seguente: «Si può cantare una canzone con o senza espressione. Allora perché non fare astrazione dalla canzone? In questo caso l'espressione esisterebbe ancora? [...] Considerate un volto – è l'espressione di questo volto che è importante, e non il suo colore, la sua forma ecc. E dateci l'espressione senza il volto» (262).

Ora, è vero che il filosofo sottolinea che in un volto o in una canzone l'espressione è la cosa più importante, ma è vero anche che egli sottolinea che i volti hanno colore forma e altri tratti fisici, così come le canzoni sono fatte di suoni. E si può aggiungere ovviamente che mentre le espressioni sfuggono alla misura, i tratti fisici di un volto o di una canzone possono essere analizzati.

Per concludere: esistono problemi che il testo di Sadaï suscita ma non risolve. Alcune soluzioni, a mio parere, sono invece possibili. Provo a indicarne due che mi sembrano le più importanti

Che cosa misurare e perché

I tratti fisici di un volto, così come le strutture di una canzone sono misurabili. Il problema in questo caso non è se sia o non sia possibile misurare, o analizzare: qualsiasi tratto fisico, di un volto o di un pezzo di musica, è sempre naturalmente misurabile, così come è misurabile e analizzabile qualsiasi oggetto materiale. In questo caso il vero problema è un altro: è sapere che cosa e perché analizzare. Gli psicologici che s'interessano di espressioni facciali (p. es. Izard 1971) non misurano qualsiasi tratto della faccia, ma misurano esclusivamente quegli aspetti (soprattutto muscolari) che si riferiscono a particolari emozioni o sfumature emozionali. Così nel campo dell'analisi musicale è inutile analizzare quanti *fa* di un ottavo esistono in un brano, ma può essere utile analizzare in quanti modi è costruita una cadenza. Una cadenza, infatti, è uno strumento espressivo e è capace di produrre senso, mentre i *fa* di un ottavo, in quanto tali, non sono portatori di senso.

L'autore del volume sa bene tutto questo: cita per esempio Thom (1991) quando afferma che nella ricerca scientifica ciò che sta ai limiti del vero non è il falso, ma è l'insignificante. Se aspetti di insignificanza esistono nelle scienze "dure" tanto più esistono nelle scienze "moli": diciamo allora che è inutile analizzare tutto ciò che non attiene agli scopi per cui la musica esiste, cioè la capacità di produrre senso. E diciamo ancora che la scelta delle cose da analizzare non è neutra né "oggettiva". Ma non è neppure soggettiva e tantomeno è irrazionale poiché è guidata e orientata dal senso musicale. Giustamente Sadaï sostiene che per analizzare uno stile è inizialmente necessaria la competenza stilistica. Ciò non significa però che l'analisi che ne segue debba seguire criteri intuitivi. L'analisi può e deve essere scientifica nel senso pieno della parola, nella misura in cui si esercita su oggetti fisici, come il suono, o come le note di una composizione.

L'errore che compie Sadaï, a mio parere, è quello di fare appello alla "fenomenicità" intesa come "esperienza". In questo caso egli unifica due piani di pensiero che nell'esperienza comune (per esempio nell'ascolto musicale) vengono normalmente sovrapposti, ma in un discorso scientifico possono e debbono essere tenuti separati. Ad esempio l'analisi dello stile di arie di Legrenzi che è stata fatta da Baroni, Dalmonte e Jacoboni (1999) parte da una intuitiva "competenza": le regole della musica di Legrenzi sono individuate grazie a quella. Ma l'analisi delle regole è poi condotta in modo formalizzato e trasformata in algoritmi informatici. L'appello alla fenomenicità, d'altra parte, è particolarmente diffuso nell'ambito della musica e più in generale negli studi di estetica, ma non lo è altri campi vicini. La manifestazione degli affetti tramite le espressioni del viso è certamente un dato di esperienza importante negli scambi quotidiani, ma a nessuno psicologo che studia le espressioni facciali è venuto mai in mente di appellarsi a idee olistiche e "fenomenologiche" dell'osservazione dei visi, screditando la percezione "ridotta" che è necessaria per analizzare i sistemi di movimento muscolare; e tanto meno è venuto

in mente di dubitare della scientificità del suo studio per il fatto che una delle componenti importanti della ricerca è una competenza affettiva che si manifesta in forme intuitive e immediate.

Intuizione e studio scientifico

Lo studio analitico dei testi musicali si è rivelato negli ultimi anni un campo ben più ricco di quanto non fosse in passato. Mentre per tradizione l'analisi si esercitava fondamentalmente sugli aspetti discreti del linguaggio musicale (altezze e durate), oggi la ricchezza dei dati a disposizione, a cominciare da quelli timbrici e dinamici, è enormemente più ampia e sottile. Così la contrapposizione fra analisi di un testo scritto e analisi di un testo ascoltato non è più così netta. È più difficile dire oggi che la scrittura si presta all'analisi e l'ascolto è piuttosto un campo di immersione intuitiva.

È diventata difficile oggi anche la contrapposizione fra scrittura e fenomeni di percezione. Dire ad esempio che il livello neutro, cioè il livello che non ha a che fare né con il piano della produzione di senso (poiesis) né con quello dell'interpretazione del senso (aisthesis), sia identificabile con la scrittura (discorso che qua e là emerge nel testo di Sadaï) può diventare un'asserzione francamente problematica. Anche la percezione può essere un fenomeno neutro. Ma non necessariamente si tratta di un fenomeno intuitivo. Certamente in un contesto di straordinaria complessità com'è la percezione musicale esistono ancora aspetti non spiegati, intrecci fra percezione e memoria, relazioni fra percezione e velocità temporale, fra percezione e stratificazione di livelli acustici, fra eventi categorizzati e eventi "liberi", che un ascoltatore organizza mentalmente in modo intuitivo. Ciò non significa però che forme di intuizione di questo tipo debbano essere pensate come inanalizzabili. È solo il livello delle conoscenze scientifiche attuali che non permette ancora di analizzarli compiutamente.

Se poi passiamo agli aspetti riguardanti il senso musicale il discorso può diventare ancora più complesso. Anche in questo caso l'intuizione ha buon gioco e ampio spazio per manifestarsi, ma anche qui si può affermare con certezza che non necessariamente l'intuizione copre spazi da considerare irrazionali o fuori da qualsiasi possibilità di controllo scientifico. Le "scienze della musica" si sono sviluppate così impetuosamente negli ultimi decenni da consentire a Richard Parncutt (2005) di affermare che la musicologia non è più una disciplina, ma un complesso di discipline. Il tema dell'interdisciplinarietà illustrato nel numero 2004/2 della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» e nel numero 2005/1 della rivista «Musicae Scientiae» offre innumerevoli esempi di analisi scientifica di esperienze che fino a qualche tempo fa si sarebbero potute dire ampiamente intuitive. Per non parlare degli studi

sui rapporti fra musica e linguaggio verbale (Zbikovski 2002, Spitzer 2004) o di quelli sulla creatività in musica (Deliège 2006, in corso di stampa).

Tutto questo non significa ovviamente che siamo entrati in un periodo di iper-scientizzazione degli eventi musicali tale da rendere tutto assolutamente chiaro, tutto misurabile e magari anche tutto banale ciò che in passato si considerava avvolto di fascino sacrale e di mistero. Significa semplicemente che i limiti della conoscenza si sono spostati e che su molte esperienze umane che fino a qualche anno fa venivano considerate insondabili, qualche cosa di più oggi si conosce. Fortunatamente l'esperienza musicale è ancora assai ricca di aspetti sorprendenti, imprevedibili, intuitivi. È solo una questione di rapporti di equilibrio fra ciò che si sa e ciò che non si sa. Ma a mio parere la contrapposizione che Sadaï nel suo libro presenta in termini così drammatici è forse oggi da intendersi in forme meno estreme.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (2003), *A Computer-Aided Inquiry on Music Communication. The Rules of Music*, The Edwin Mellen Press, Lewiston – Queenston – Lampeter.
- BEARDSLAY M. C. (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York.
- DELIÈGE I. – WIGGINS G. (a cura di), *Musical creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, Psychology Press, London (in press).
- IMBERTY M. (1981), *Les écritures du temps*, Dunod, Paris.
- IZARD C. E. (1971), *The face of emotions*, Appleton – Century – Croftsew, New York.
- LEIBOWITZ R. (1986), *Le compositeur et son double*, Gallimard, Paris.
- MORIN E. (1990), *Introduction à la pensée complexe*, ESF, Paris.
- NATTIEZ J. J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois. Paris.
- NATTIEZ J. J. (2002), *Sémiologie musicale et herméneutique*, in Chouvel J. M –Lévy F (a cura di), *Observation, analyse, modèle: peut-on parler d'art avec les outils de la science?*, L'Harmattan, Paris.
- PARNCUTT R. (2004), *Breve storia della musicologia multi- e inter-disciplinare*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» X/2, 10-14.
- ROSEN CH. (1978), *Le style classique*, Gallimard, Paris.
- RUWET N. (1972), *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris.
- SCHÖNBERG A. (1943), *Models for Beginners in Composition*, Schirmer, New York.
- SLOBODA J. A. (1991), *Empirical studies of emotional response to music*, in M. Riess-Jones (a cura di), *Cognitive bases of musical communication*, American Psychological Association, Washington D.C., 33-46.
- SPITZER M. (2004), *Metaphor and musical thought*, The University of Chicago Press, Chicago.
- THOM R. (1991), *Prédire n'est pas expliquer*, Eshel, Paris.
- WITTGENSTEIN L. (1992), *Leçons et conversations*, Gallimard, Paris.
- ZBIKOWSKI L. M. (2002), *Conceptualizing music. Cognitive structure, theory, and analysis*, Oxford University Press, Oxford.

John Butt

PLAYING WITH HISTORY.
THE HISTORICAL APPROACH TO MUSICAL PERFORMANCE

Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 265

Luca Conti, <i>La trama in trasparenza</i>	p. 27
Rossana Dalmonte, <i>John Butt's playing with history, ovvero Le tante facce dell'interpretazione</i>	p. 41
Riferimenti bibliografici	p. 46

Luca Conti

LA TRAMA IN TRASPARENZA

Introduzione

Il saggio di Butt verte sull'approccio storico all'esecuzione musicale la *historically informed performance* – d'ora in poi HIP – o, in altri termini, come recita il sottotitolo, lo *historical approach to musical performance*. Non a caso Butt, classe 1960, è attivo anche come organista e clavicembalista e ha dedicato buona parte dei suoi studi a Bach, pubblicando *Bach interpretation: articulation marks in the sources of J. S. Bach* (1990) e *Music education and the art of performance in the German Baroque* (1994). Non poteva per questo non avvertire il lieve senso di disagio che coglie anche i musicologi più onnivori quando si entra nel terreno ambiguo e sfuggente dell'interpretazione e porta loro inevitabilmente alla domanda: “Si tratta di un argomento musicologico?”. Problemi e dubbi acuiti nel caso della “esecuzione storicamente informata”, un contesto molto eterogeneo e ultra-artigianale che per decenni ha costituito una sorta di riserva indiana per un numero ristretto di interpreti ed ensembles, gelosissimi e specializzatissimi. L'autore, che ha mosso i suoi primi passi da interprete e studioso nei fatidici anni 1980, conosce bene le diffidenze della musicologia e i dubbi sulla consistenza scientifica che hanno accompagnato tutta la storia della HIP. Spostandosi in California, qualche anno dopo, Butt scopre che la HIP è saldamente collocata all'interno del più ampio ed eterogeneo contesto della controcultura statunitense, assieme ai post-*hippies*, i post-*freaks*, Kurt Vonnegut, Noam Chomsky, pacifisti, ecologisti, etc. e che, musicalmente parlando, sta accanto a Harry Partch e Frank Zappa. Negli USA, Butt entra in contatto anche con il lavoro di due importanti, forse insostituibili, musicologi: Joseph Kerman e Richard Taruskin. In particolare, a colpire Butt è il fatto che Taruskin consideri la HIP una delle tante facce del modernismo. O forse del postmodernismo.

Eccoci allora al difficile compito che l'autore si è posto in questo libro: dimostrare che la HIP, per quanto variegati possano essere gli approcci che la animano, possiede caratteri comuni e unificanti che permettono una generalizzazione. Trascurando le esemplificazioni, che a un certo punto del libro il lettore desidererebbe come acqua nel deserto, l'autore tenta di stabilire un ponte tra questo mondo, serrato come un chiostro medievale, e il mondo esterno, tormentato dalle pressioni

dell'industria e della moda. Piuttosto che impelagarsi nella cruciale questione di cosa sia la HIP o di ricostruirne la storia o di raffrontare diverse interpretazioni, poniamo, mozartiane, l'autore si domanda: «Quali concezioni della musica occidentale la HIP sembra confermare, alterare o sviluppare?» (p. xi). Domanda infinita che a nostro avviso ne implica un'altra (una quisquilia, "Che cos'è la musica occidentale") e fa presagire una risposta "filosofica" molto articolata.

Il contenuto del libro.

Il libro è suddiviso in tre parti: HIP nella critica musicale (3-50); HIP e le sue implicazioni sull'opera, il compositore e la notazione (53-122); la HIP all'interno della cultura del tardo Novecento (125-217).

La prima parte del libro è dedicata a una recensione delle fasi salienti del dibattito sulla HIP. Via via che ci si inoltra nel dibattito, il materiale proposto da Butt prolifera volutamente senza una direzione precisa. Prevale la molteplicità degli approcci, che l'autore gestisce sapendo di inoltrarsi in un terreno musicologicamente impervio, forte di un rassicurante cambridgismo stilistico e argomentativo che in questo caso finisce per fungere da coperta di Linus. Il punto di partenza è costituito dalle opposte posizioni di Hindemith e Adorno, che a metà Novecento marcarono l'inizio del dibattito. Hindemith nel 1950 pensava che se Bach era soddisfatto dei mezzi che aveva a disposizione, per eseguire la sua musica d'accordo con le sue intenzioni dovremmo ristabilire le condizioni esecutive del suo tempo. (Piccola parentesi di logica elementare: non avendo a disposizione che *quei* mezzi, non possiamo sapere se Bach ne avrebbe graditi altri). Il pensiero del compositore tedesco fu determinante per un pioniere assoluto della prassi storica, Nicolas Harnoncourt. Sull'altro versante, nel 1951 Adorno affermava che soltanto le risorse offerte dai moderni mezzi esecutivi (per esempio, gli arrangiamenti di Schönberg e Webern) permettono di apprezzare pienamente la musica di Bach, altrimenti ridotto a un "monumento culturale neutralizzato". Se, come pensa Adorno, il culto di Bach è divenuto ideologia, utile solo per alimentare "rassegne organistiche in città barocche ben preservate", il feticcio del dettaglio storico latente nella HIP – sapientemente manovrata dall'industria culturale – costituirebbe l'ulteriore freno alle singolarità e al modernismo della *Neue Musik*. Ovvero: per andare indietro non si va avanti o, a scelta, per non andare avanti si va indietro. Nell'*Introduzione alla sociologia della musica* (1962), Adorno manifesta ulteriormente la sua avversione per il mondo della HIP, associandola ai regimi totalitari. Per quanto un senso di rigore e di intransigente purismo possa aleggiare su queste esperienze, una concezione del genere sembra essere legata alle personali vicende dello studioso nella Germania degli anni Trenta, in cui le associazioni di musica antica e quelle ecologiste furono pesantemente infiltrate dai nazisti.

Dopo Adorno e Hindemith sulla HIP, musicologicamente parlando, scese il silenzio. Quando nel 1983, sulle pagine di *The Musical Quarterly* Laurence Dreyfus torna a fare il punto sul fenomeno, innumerevoli esperienze sono nel frattempo maturate (in santa pace, verrebbe voglia di dire). Ma è cambiato anche l'atteggiamento critico: la HIP non è frutto di una maturazione della musicologia. Anzi, in uno studio recente (*Rethinking music*, a cura di N. Cook e M. Everist, 1999, 12n) la HIP sarebbe addirittura "modernista e – come concetto intellettuale, forse – esaurita" con gli anni 1980. I musicologi, per Dreyfus, hanno provato un particolare piacere a smascherare i diseguali e inadeguati studi relativi alla HIP, ma lo studioso mette in evidenza anche il potenziale rivoluzionario dei cultori di musica antica al cospetto del mondo monolitico, autoreferenziale ed egocentrico della "musica classica". Gli esecutori più sensibili hanno dovuto rivedere i loro processi interpretativi *mainstream* alla luce della HIP. Una conferma dell'idea di Taruskin, su cui più avanti torneremo, secondo la quale la HIP costituirebbe uno degli aspetti del modernismo del tardo Novecento. Dreyfus tenta anche di connettere i due poli adorniani – HIP e musica contemporanea – alla luce della loro comune funzione negatrice di un presente accomodante e scontato. Inoltre il lavoro dei gruppi di musica antica sarebbe democratico e comincerebbe ad attrarre anche musicisti di conservatorio (non più soltanto appassionati specialisti) demotivati dal circuito ufficiale della "classica". Il lavoro di diversi studiosi, tra cui Robert Morgan, è tenuto in conto da Butt, il quale considera particolarmente importanti per la sua disamina l'approccio musicologico-critico di Taruskin e quello filosofico-analitico di Peter Kivy.

Nella seconda parte del libro viene affrontato il rapporto tra HIP e tre importanti aspetti della musica occidentale: l'opera, il compositore e il mediatore costituito dalla notazione. Il rapporto tra HIP e intenzioni dell'autore è stato un caposaldo del dibattito relativo alla musica antica. L'autore afferma che piuttosto che interrogare (forse con una seduta spiritica?) le intenzioni del compositore per identificare la corretta esecuzione, c'è un'altra ipotesi: la HIP può aiutare a formare un diverso concetto del compositore e delle sue intenzioni, in quanto l'incontro con i *media* e le pratiche esecutive costituisce l'inizio della pratica compositiva. In altre parole, l'esecuzione può essere un efficace parametro per capire come un brano musicale è stato creato e annotato. Quindi la *performance*, per Butt, può essere vista anche come parte del passato di un brano musicale, non solo del futuro. La notazione rappresenta la ricetta di un brano musicale. Tenendo in mente la HIP, la partitura potrà essere apprezzata da un punto di vista diverso.

La terza parte dello studio di Butt colloca la HIP nel contesto culturale circostante, a partire dal rapporto con il modernismo e il postmodernismo. Poi la faticosa domanda: "Un lupo reazionario in abiti di pecora controculture?". Ossia l'esecuzione storica, la *heritage industry* (l'industria del patrimonio culturale) e la

politica del revival. Convinto che la HIP abbia a che fare con altri fenomeni tipici della modernità, l'autore tenta di dare a essa una collocazione che permetta di aprire le porte dell'inespugnabile chiostro medievale. Di particolare interesse è la collocazione della HIP all'interno dei movimenti di tutela del patrimonio storico e il carattere di moda commerciale che la HIP ha assunto nell'ambito dell'industria discografica. Da quando l'industria del patrimonio è diventata una moda, secondo Butt, è divenuto conveniente anche l'investimento nel campo delle esecuzioni "storiche".

Il contenuto del libro, più da vicino.

L'interpretazione data da Robert Morgan (1988) al fenomeno è negativa, in quanto sarebbe la cartina di tornasole di una perdita di legami con la tradizione all'interno della nostra cultura. Infatti, la ricerca di autenticità corrisponderebbe all'assenza di una cultura che si possa giudicare *nostra*. Nikolaus Harnoncourt condivide questa visione nell'affermare che «l'approccio storico alla performance è il sintomo della perdita di una musica contemporanea davvero viva» (10). Come Herman Hesse fa dire a Plinio, nel *Gioco delle perle di vetro*: «Noi analizziamo le leggi e le tecniche di tutti gli stili e i periodi della musica...ma noi stessi non produciamo nuova musica». Che sia una strategia di *marketing* o l'ulteriore sintomo di crisi della civiltà occidentale – rimarca Butt – l'interesse per la musica del passato e lo studio delle sue pratiche coinvolgono una elevata quantità di tecnologia, sapere e denaro tutt'altro che innocenti. Basti pensare alle possibilità aperte alla HIP dalle tecnologie di registrazione digitale. E la cosa meno innocente di tutte, aggiungiamo, è il sapere storico.

Nei saggi raccolti in *Text and Act* (1995), Butt osserva (14-24) come Taruskin consideri l'interpretazione storica un tipico frutto della modernità, solo in minima parte davvero "storico": la maggior parte di ciò che ascoltiamo nell'ambito della HIP è in realtà frutto del gusto moderno, il movimento nel suo complesso è un tipico prodotto del modernismo novecentesco, sintetizzato dall'oggettivismo autoritario dello Stravinskij neoclassico. Butt non manca di notare che la stessa estetica dell'interpretazione era promossa anche da Schoenberg e dai suoi allievi, ma ciò non fa che rafforzare il giudizio di fondo di Taruskin, ossia che la prassi storica è una tipica rappresentazione del pensiero moderno. Il concetto chiave dello studio d'origine russa – espresso anche nel titolo del suo libro – è che qualsiasi esecuzione non dev'essere intesa come *testo* ma come *atto*: la performance è significativa per la sua componente umana, non per una sua obiettiva veracità. Questo spiega la crescente incrinatura, notata anche da Dreyfus e Kerman, tra la musicologia *mainstream* e la "musicologia" (le virgolette sono di Butt) dedicata alla preparazione delle esecuzioni storiche. In ogni caso, l'idea di Taruskin che le esecuzioni HIP siano

un'invenzione moderna è rafforzata da un seminale articolo di Daniel Leech-Wilkinson risalente al 1984, in cui è stata dimostrata la modernità di numerosi manierismi collegati a vari sottogeneri di esecuzione "storica". Articolo sintomaticamente intitolato *What we are doing with Early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning*. Taruskin crede che la tradizione sia cumulativa, caotica e quindi umana. Secondo le teorie della recezione, il significato di un'opera si arricchisce nel giungere fino a noi; in questo senso viene in aiuto dell'interprete la richiesta di una minore feticizzazione del documento storico e dello strumento musicale, la necessità di un più intenso ascolto reciproco e una sana competizione tra colleghi. La HIP, per Taruskin, è produttiva solo quando prolifera attraverso una vivificante tradizione orale. Non c'è una storia oggettiva: per questo Butt paragona le idee di Taruskin alla concezione nietszcheana. Indubbiamente, questo per Taruskin significa che molte esecuzioni dovrebbero essere più storiche, specie nel caso in cui l'evidenza storica impone di allontanarsi creativamente dal testo scritto, come nel caso dei concerti per pianoforte e orchestra di Mozart. Storia e interpretazione (intesa come arte), per Taruskin, vanno separate. Due punti della disamina di Taruskin sono considerati problematici da Butt: il desiderio di "democratizzare" la performance assecondando i gusti del pubblico (rinforzando quelli che Taruskin definisce i "valori del consumatore") e la tendenza a promuovere la postmodernità per risolvere i mali della modernità. Sul primo punto, Butt osserva che le considerevoli quantità di dischi e biglietti venduti dalla *bête noir* di Taruskin, Christopher Hogwood, ribalterebbero il teorema: la HIP, nella democratica scelta del pubblico, riscuote più successo di quanto Taruskin non sarebbe disposto a concedere. Insomma, vertigini da torre eburnea più che rappresentanza dei consumatori. Sul secondo punto, Butt osserva che il postmodernismo è divenuto un luogo di utopie in cui conviveranno i contrasti e si sovverterà il principio di autorità gravante sul mondo moderno, in particolare sul retaggio del famigerato XX secolo. Per Taruskin, postmoderno significa maggiore pluralismo nell'ambiente dei concerti e abbattimento del muro tra composizione classica "alta" e "bassa". Ma Taruskin più che altro mira a privilegiare l'atto rispetto al testo: più che il postmoderno, per Butt, egli ha a cuore l'autorità finale dell'interprete. La concezione della *performance* prospettata da Taruskin è dunque simile a quella che precedette l'avvento del concetto di "opera", in cui i confini tra testo e atto erano ancora fluidi o almeno semoventi. Per Taruskin, la HIP è autentica, in quanto sarebbe «lo specchio del gusto del tardo XX secolo». Per questo spaventa gli interpreti tradizionali. Secondo Butt, Taruskin cadrebbe in contraddizione definendo la HIP un fenomeno della modernità e asserendo allo stesso tempo che il movimento andrebbe in direzione postmoderna. Avrebbe comunque ragione nel distinguere testo e atto, in quanto gli interpreti sono buoni interpreti non in quanto storici ma in base al loro talento.

Il filosofo analitico Peter Kivy, sempre nel 1995, pubblica *Authenticities*, uno studio che, per Butt (24-37) oltre all'anno di uscita ha altri punti di contatto con quello di Taruskin. Entrambi osservano la crisi dell'interpretazione individuale sovrappiatta dai dettami della musicologia storica. L'approccio sistematico di Kivy si focalizza su varie forme di autenticità, un termine però – osserva Butt – caduto in disuso all'inizio degli anni 1990 tra gli studiosi della HIP: autenticità intesa come intenzioni del compositore, suono originale della musica, pratica originale degli interpreti; e poi l'autenticità personale dell'esecutore, nel senso di unicità, ispirazione, etc. Kivy sottolinea con compiacimento la partecipazione dei filosofi ai dibattiti più disparati, dalla guerra nucleare all'aborto: questo filosofo (il cui profilo, almeno in Italia, in due o tre casi si confonde con quello temibilissimo del “tutto-logico”) si configura come una sorta di addetto al controllo della qualità del mondo. Pure la HIP richiede la presenza di un filosofo, secondo Kivy, anche perché sul piatto ci sono questioni ghiottissime – come l'interpretazione, lo statuto dell'opera – questioni che spesso però si sono rivelate letali proprio per i filosofi della musica. Un aspetto importante della trattazione di Kivy è la distinzione tra fenomeno acustico e fenomeno musicale fruito. Se anche il primo venisse riprodotto fedelmente, il secondo sarebbe comunque diverso. In poche parole, sugli ascoltatori attuali l'impatto della *Passione secondo S. Matteo* di Bach non è più lo stesso di quando l'opera venne eseguita per la prima volta. Conclusione: qualsiasi tentativo di ripristino del suono originale è condannato all'inautenticità. Butt nota che l'approccio di Kivy si riferisce a pratiche esecutive della HIP risalenti ai primi anni 1980 e traslascia i progressi successivi in questo campo. (Ma non si capisce quali migliorie nel frattempo siano state apportate...agli ascoltatori). Il considerare la HIP neutrale e oggettiva *per definizione*, come fa Kivy, secondo Butt è una prospettiva troppo angusta e smentita da numerosi interpreti.

Molti studiosi, secondo l'autore, hanno sottovalutato l'importanza delle tecnologie nella ricezione della musica prodotta con la HIP. Nuove pratiche d'ascolto modificano la percezione generale, la tecnologia è a disposizione di tutti. La HIP, in questo contesto, non è parte di un *ancient régime* che tende ad autotutelarsi, bensì uno degli aspetti del progresso tecnologico. L'industria del patrimonio artistico è invece una forma di reazione alla rapidità di questo progresso, ma si colloca ovviamente al suo interno (Butt tratta quest'argomento nel sesto capitolo, 165-217). Per Fischer e Potter (1997), il successo commerciale dei dischi HIP è dovuto più ad “attrazione sensuale” che a un desiderio di autenticità storica.

Per Butt, la stessa HIP ha generato diverse tradizioni e molta della sua eterogeneità è derivata dal contatto tra tanti esecutori diversi, dalla necessità di differenziarsi più che da un presupposto e chimerico “rigore” storico.

Un aspetto importante che sta emergendo sempre più tra gli studiosi di HIP è quello di considerare la musica del passato come un etnomusicologo considera le musiche del mondo. Anche l'interprete cerca l'autenticità storica. Così Marcel

Pérès, per interpretare brani di canto romano antico con interpolazioni in lingua greca ha arruolato un cantante ellenico, seppure non esperto in repertori medievali. Per lo stesso motivo Alan Curtis cerca di avere cantanti italiani per le sue esecuzioni di Monteverdi. Per altri autori queste affinità sono più profonde: per esempio, si insiste sul fatto che la trasmissione orale è stata il veicolo preferenziale della comunicazione performativa anche nella cosiddetta musica colta occidentale. All'interno della HIP si segnala una crescente diversità di approcci. Gustav Leonhardt propende per l'occultamento dell'interprete: «Non ho nulla da dire. Sono solo un esecutore...[non] un musicista vero, che è il compositore». Robert Levin (1993) è molto preciso nelle sue ricostruzioni: suona il continuo nei concerti per pianoforte di Mozart perché il compositore lo richiedeva: e ritiene che, se questo non ha importanza, allora non l'ha neanche il fortepiano, le articolazioni di Mozart, etc. I detrattori della HIP vedono in entrambi gli atteggiamenti i rischi dell'appiattimento interpretativo. Ma, osserva Butt, spesso la distanza tra definizioni verbali e resa sonora dell'interpretazione diviene insospettabilmente ampia; è il caso delle registrazioni di musica medievale di Christopher Page, il quale a parole è alla ricerca di una *performance* inespressiva e deprivata di qualsiasi capriccio ritmico, ma nei fatti si rivela particolarmente intenso.

Tirando le somme e riprendendo le osservazioni di Nietzsche sulla storia, Butt osserva che in un clima postmoderno come il nostro «la nozione di storia “monumentale” non può più reclamare la sovranità sulle altre, benché le voci di una sua morte possano essere molto esagerate» (49).

La HIP e le implicazioni per l'opera, il compositore e la notazione.

Passati in rassegna i disparati approcci che animano il dibattito sulla HIP, l'autore prende in esame lo statuto dell'opera musicale, la sua verità, a partire dal radicalismo di quanti sostengono l'impossibilità, anche per i migliori interpreti, di pervenire a un'interpretazione corretta utilizzando uno strumento moderno: si tratta di una posizione intransigente tipica dei primi anni Ottanta, secondo la quale era da preferirsi un cattivo interprete dotato dello strumento giusto a uno valido con lo strumento sbagliato, una posizione perniciosa superata poi da un maggior pluralismo, non foss'altro per il fatto che la HIP non è solo questione di strumenti e che nessuno può essere assolutamente certo di aver ricostruito correttamente tutti i dettagli dell'interpretazione dell'epoca. La HIP, per Butt, ha guadagnato molto del suo credito associandosi al preesistente concetto di *Werktreue*, verità dell'opera, perseguito anche utilizzando lo strumento privilegiato all'epoca dal compositore; per lo stesso motivo l'opera va suonata secondo le regole interpretative vigenti all'epoca in cui il brano è stato scritto. Altri, con spirito post-adorniano, pensano che vada distinta l'opera come qualcosa che si desidera interpretare dall'opera

come oggettivazione di un momento storico. Secondo questa visione, un'interpretazione su strumenti moderni può a volte fornire una versione più "vera" dell'opera. Indubbiamente, riflette Butt, la concezione del *Werktreue* riflette una posizione platonica: le opere sono gli universali, mentre le loro interpretazioni sarebbero i particolari. Le successive dichiarazioni di Butt confermano che la filosofia, a parte le anzidette norme di buonsenso, ai fini dell'interpretazione di un brano musicale può aiutare davvero poco: la teoria nominalistica di Nelson Goodman, la filosofia analitica, l'ontologia, la metafisica, il neoplatonismo... Si finisce per riaprire anche in questa sede le infinite e irrisolvibili discussioni sullo statuto dell'opera musicale. Varie opinioni sono messe a confronto da Butt in rapida successione, fino a ricadere salutarmente sulle considerazioni esplicitamente *personali* del filosofo filoplatonico Jerrold Levinson, secondo il quale le interpretazioni bachiane di Glenn Gould vanno accettate e quelle di Wendy Carlos no. Più che altrove, nella cortina filosofica di queste pagine si sarebbe desiderato qualche esempio concreto relativo a interpretazioni di opere di Bach, Mozart, Beethoven, ma il discorso vola alto per venti pagine buone tra le vette e anche le nuvole della filosofia.

L'interpretazione storica e la "verità del compositore": intenzione riabilitativa.

Il desiderio (a volte morboso e destinato a sicuro fallimento, nostra chiosa) di risalire alle intenzioni del compositore è un altro corollario della HIP, ma anche un altro caso irrisolto, ai livelli di astrattezza filosofica che Butt si impone. Solo il Taruskin-pensiero fa intravedere temporaneamente qualche concretezza, quando lo studioso russo afferma che non possiamo conoscere le intenzioni del compositore, per diverse ragioni, e c'è anche il caso che esse siano sbagliate. A conferma di ciò, egli allega a esempio la straordinaria varietà che contraddistingue le interpretazioni della *Sagra della primavera* dirette da Stravinskij stesso, proprio lui che aveva svalutato le scelte dell'interprete. Poi Butt conduce il lettore in una giungla filosofica in cui scorrono in rapida successione Kivy, Dipert, il codino Scruton, Wimsatt, Dennett, Brett, McGann, Quentin Skinner e vari altri pensatori contemporanei di chiara fama, con un tocco finale di Roland Barthes ("l'autore è una parte del proprio libro"; "la nascita del lettore avviene a costo della morte dello scrittore") e Michel Foucault, che fa uno strano effetto "vecchia saggezza popolare". Insomma, per un'altra ventina di pagine, Butt affronta una serie di problemi di cui è già nota da tempo l'insolubilità o per cui è valido uno spettro molto ampio di soluzioni conformi ai gusti individuali di ciascuno.

La negoziazione tra l'opera, il compositore e l'esecutore: riscrivendo la storia del progresso notazionale.

Il problema della notazione (96-122) è più specifico e circoscritto – e quindi più utile – di quanto non lo siano le tematiche affrontate dall'autore nelle pagine precedenti. L'argomento però è tutt'altro che ristretto e riguarda le varie funzioni della notazione all'interno della tradizione musicale occidentale. La funzione della semiografia in rapporto all'opera musicale si modifica radicalmente nel corso dell'Ottocento, quando si sviluppa un concetto di opera musicale unica e autonoma. Di conseguenza, la scrittura si fa molto più precisa. Grandi compositori-direttori, come Mendelssohn, Berlioz e Wagner (Butt non nomina Liszt) stabiliscono le basi per un nuovo approccio alla partitura e comincia a maturare il rispetto per la volontà dell'autore.

Come nota Bojan Bujic (1993), non dovremmo proiettare sulla musica antica la nostra “moderna” nozione di interpretazione come continuazione logica del processo compositivo: nella musica antica c'era una forte separazione di categorie tra composizione annotata e *performance*. Butt osserva che soltanto dopo la Seconda Guerra Mondiale, con la diffusione massiccia della registrazione e della trasmissione di musica, è divenuto possibile un raffronto credibile tra notazione ed esecuzione. La notazione può a questo punto copiare l'esecuzione fedelmente e in ogni caso la registrazione è il banco di prova, l'unico, per una verifica dell'interpretazione in rapporto alla partitura. Da qui, procedendo a ritroso, Butt si interroga sullo statuto della notazione e su vari casi di relazione tra partitura e *performance*. In generale, si possono distinguere due grandi sfere della notazione: serie di prescrizioni per un'esecuzione futura e registrazione di una tradizione esecutiva (come nel caso del canto gregoriano e dei brani della scuola di Notre Dame). In molti casi le diverse versioni notate di un'opera sono il riflesso di differenze esistenti nelle versioni trasmesse oralmente. Questa e altre considerazioni inducono a concepire il raffronto tra le fonti allo scopo di discernere l'*originale* dell'autore. Nello studio della musica antica ci si domanda spesso se abbia un senso interrogarsi su concetti di originalità, intenzionalità e sull'idea stessa di un compositore come oggi li intendiamo. Butt ricorda che gli studi di Rob C. Wegman (1996) dimostrano che il concetto di composizione come oggetto notato comincia a diffondersi nel XVI secolo. Ciò tuttavia non significa che a partire da allora la musica scritta indirizzasse l'esecutore in modo preciso e limitante, in quanto la componente improvvisativa continuò a riverstire un ruolo fondamentale. D'altra parte, abbondano i casi in cui l'intenzionalità del compositore non approda a soluzioni univoche, basti pensare ad alcune opere di Schumann di cui esistono più versioni, tutte autorizzate dall'autore. Butt affronta il problema della musica di Palestrina per evidenziare un altro punto: la ricerca di una distanza tra la versione scritta dell'opera, volutamente “pura”, scevra di ornamenti, e le varie versioni eseguite in cui l'ornamentazione era aggiunta in modo estemporaneo (e di cui diverse

trascrizioni d'epoca recano traccia, per cui le possiamo studiare). Lo stesso dicasi per Corelli, un secolo dopo Palestrina. Persino alcuni autori contemporanei, come Brian Ferneyhough, nel comporre tengono conto dell'inevitabile divario tra musica scritta e musica suonata.

Parte terza: la HIP all'interno della cultura del tardo XX secolo.

L'esecuzione storica all'incrocio tra modernismo e postmodernismo.

La certezza che gran parte di ciò che va sotto l'etichetta di HIP sia frutto della modernità – come sostenuto da Taruskin e altri – ha messo in crisi incrollabili certezze riguardanti le esecuzioni “storiche”. A far incrinare queste certezze basterebbe in realtà l'assunto espresso da Dahlhaus secondo il quale è impossibile restituire un'opera di Bach così come la ascoltarono i suoi contemporanei per il semplice fatto che non è più disponibile il pubblico dell'epoca, un fatto che Butt trascura. Invece, egli sottolinea il fatto che il fenomeno della HIP è divenuto culturalmente e commercialmente significativo all'interno di una logica postmoderna. In epoca moderna, sintetizza l'autore, la musica (d'avanguardia o contemporanea, che dir si voglia) si associò al progresso tecnologico, al radicalismo politico, all'innovazione costante: difficile pensare che in questo contesto la HIP potesse attecchire. Viceversa, il clima della postmodernità offre condizioni ambientali decisamente più favorevoli: in questo contesto, infatti, il culto del progresso a tutti costi è passato in secondo piano, a favore di un'eclettica seppure poco orientata mescolanza. Butt si attarda sulle definizioni di modernismo e le concezioni moderniste della storia, ipotizzando tra le altre cose che T.S. Eliot avrebbe probabilmente disapprovato la HIP in molte sue manifestazioni (137) e che non è affatto ovvio il modo in cui Dilthey, Croce e Pound avrebbero considerato le varie manifestazioni della HIP sul finire del XX secolo (138). No, davvero non è ovvio. Butt rinviene poi nell'incompiuto romanzo di Henry James, *The Sense of the Past* (1917), diversi temi che ricorrono nella concezione modernista della HIP.

Dal moderno al postmoderno.

La varietà di approcci del dibattito modernista si frantuma nel postmodernismo o, se si preferisce, le insolite questioni della modernità vengono risolte nella sfaccettata e disincantata visione del caleidoscopio postmoderno. D'altra parte, la tecnologia e la comunicazione tendono a unificare e uniformare il mondo. Per alcuni teorici, come Arthur Danto, il termine postmodernismo si associa a un preciso genere artistico, il *camp*. Butt tralascia di soffermarsi a indagare quanta affinità corra

tra questa particolare sensibilità postmoderna (se non vogliamo connotarla come genere artistico) e la HIP: peccato, sarebbe stata un'indagine proficua. Più attraente per l'autore è l'analogia tra il postmodernismo architettonico teorizzato da Charles Jenck (*What is Post-modernism*, 1986, più volte ristampato) e la HIP: il concetto chiave di Jenck a riguardo è il "doppio codice", che nella sua forma più semplice è costituito dalla combinazione di un'allusione storica con elementi tratti dal presente (o attualizzati). In realtà, da profani dell'architettura questa ci sembra essere una caratteristica di tutte le citazioni: attualizzano il passato. Per Butt, il doppio codice trova un corrispettivo nelle (discutibili) operazioni dell'Hilliard ensemble di mescolare musica antica eseguita ineccepibilmente al suono di un sassofono (Garbarek) che sembra improvvisare all'interno di un traforo alpino. Ma quello della melassa musicale è un caso limite: tutta la HIP è postmoderna. Butt si compiace nel non dare una direzione ai suoi argomenti e a sovrapporre citazioni, finendo di parlare del postmoderno in stile postmoderno, con citazione di Jean-François Lyotard (*La condition post-moderne*) per il quale il postmodernismo significa soprattutto la fine delle grandi narrazioni che si sono tramutate in una «flessibile trama di giochi linguistici» (152), e conclusione con Richard Rorty (1989) e Zygmunt Bauman (1998), cari ai tuttologi di tutto il mondo. L'antieroico approccio degli interpreti di HIP coinciderebbe con la "morte del soggetto". C'è una cosa, secondo Butt, che accomuna la critica di sinistra, destra e centro (Adorno, Scruton e Taruskin) alla HIP ed è la loro violenta reazione alla mentalità di gruppo. Non è difficile indovinare il perché: per Scruton si tratta di elitarismo bell'e buono, per gli altri due forse di conoscenza in prima persona di sistemi totalitari.

Gli albori ideologici della HIP gravitano attorno a un'idea di ritorno all'artigianato propugnata da William Morris. E la concezione platonica di *simulacro*, ovvero una copia identica della quale non esiste originale si adatta bene a descrivere un'esecuzione di HIP incisa su CD. Entro questi due estremi si può riassumere l'arco evolutivo della HIP, caratterizzato, secondo Butt, da un approccio post-industriale proprio per il fatto di recuperare un sapere artigianale che risale a un'epoca pre-industriale, per esempio nella liuteria, secondo i dettami morrisiani di *craftmanship*. Anche nel campo della divisione del lavoro in orchestra si assiste a un cambiamento interessante: se oggi gli esecutori di HIP spesso suonano più strumenti, sono evidenti per Butt le diversità con una tradizione inaugurata da Johann Sebastian Bach, il quale desiderava interpreti specializzati in un solo strumento (anche se nella pratica si è trattato di un processo lentissimo). Il controllo "industriale" degli esecutori raggiunse il suo apice nell'estetica (se non nella pratica) stravinskijana e nel dominio assoluto esercitato da direttori come Toscanini, vero e proprio fordista della musica.

«Un lupo reazionario in abiti da pecora contro culturale
– l'esecuzione storica, l'industria dell'eredità (the heritage industry) e la politica del revival».

Il comun denominatore dei movimenti volti al ripristino di vecchi repertori e tecniche esecutive è la prossimità con un evento traumatico – Butt specifica che in un certo senso lo si può definire “artificiale”, anche se il termine può apparire fuorviante – un evento che ha causato una brusca sterzata al corso degli eventi, interrompendo i normali rapporti con il passato. Dai postumi di questo trauma sorge il bisogno di una restaurazione di pratiche più “pure”, più “semplici”, più “vere”. Nella Francia dell'Ottocento, spiega l'autore, furono numerose le operazioni di questo tipo, come risposta ai bruschi cambiamenti e alle distruzioni della Rivoluzione. A una restaurazione politica se ne accompagnò una culturale: le ordinanze napoleoniche sulla musica liturgica e l'attività del monastero di Solesmes si collocano in questo contesto, in cui pure trovarono spazio esperienze che Butt non esita a interpretare come semi della futura HIP. Questi movimenti di restaurazione otto-novecenteschi hanno coinciso con rapide accelerazioni industriali e tecnologiche, sostiene l'autore. Si tratta di un concetto discutibile, anche perché negli ultimi due secoli l'industrializzazione ha subito una crescita esponenziale e al posto delle restaurazioni si potrebbero mettere le avanguardie storiche con altrettanta efficacia retorica. È indubbio però che a partire dall'Ottocento si è assistito al rapido sviluppo dei movimenti di salvaguardia del patrimonio: misure specifiche per proteggere le antichità furono adottate in Danimarca, Francia e Grecia. Nel Novecento, l'attenzione alla salvaguardia delle vestigia del passato si sviluppò notevolmente nei Paesi Bassi e in Gran Bretagna, non a caso i paesi in cui la ricerca sulla musica antica ha colto i maggiori risultati. Butt indaga alcune delle tappe cruciali di questo cammino, attraverso il difficile rapporto con le istituzioni e l'opera di personalità come William Morris. La tappa successiva sono stati gli anni Settanta in cui, secondo Danto, si è guadagnato un approccio “post-storico” caratterizzato da una “assenza di direzione”. Lo stesso fenomeno è riscontrato da autori come Robert Morgan in campo musicale: sarebbe l'assenza di progresso nel campo della composizione originale a spostare l'attenzione su attività come la HIP. Per Butt infatti, non sarebbe infrequente tra gli interpreti il brusco passaggio dalla musica più avanzata alla HIP; inoltre la musica contemporanea e quella antica condividerebbero tutt'ora una buona parte di pubblico e di esecutori dopo aver condiviso per parecchio tempo anche l'avversione al prevalente *mainstream* ottocentesco dei concerti. L'acritico mantenimento del patrimonio del passato non ha mancato di suscitare polemiche, fino alle più provocatorie proposte, per esempio che in una certa misura è meglio abbattere qualcosa di vecchio per fare posto al nuovo che spendere soldi per tutelare tutto ciò che abbiamo ereditato. Tutto il contrario dovrebbe avvenire per Butt riguardo alla HIP, intesa come gesto innovatore in grado di rein-

interpretare il passato, un atto che si giustifica proprio con il fatto che quel passato è scomparso per sempre e non potrà essere più recuperato in alcun modo. Non sorprenderebbe se il fittissimo intreccio di citazioni e argomenti che dà corpo a questo libro suscitasse nel lettore il desiderio di ascoltare a tutto volume, sul proprio impianto ad alta fedeltà, una di quelle grandiose, magniloquenti e infedelissime trascrizioni bachiane di Leopold Stokowski.

Rossana Dalmonte

*BUTT'S PLAYING WITH HISTORY,
OVVERO LE TANTE FACCE DELL'INTERPRETAZIONE*

Le origini

Lo studioso che dedica un intero libro all'HIP (Historically Informed Performance) nel 2002 evidentemente è certo che il tema non ha ancora esaurito le sue potenzialità per il dibattito teorico e che valga la pena ripercorrerne le vicende attraverso più di mezzo secolo.

La riflessione incrociata succedutasi a diversi livelli a partire dall'anno bachiano 1950 fino ad oggi ha sicuramente avvicinato le posizioni "polari" rappresentate agli albori della vicenda da Hindemith (1950) e da Adorno (1951), mentre il lavoro teorico non solo sui modi dell'esecuzione, ma soprattutto sui criteri da utilizzare per considerare la Storia della musica e l'eredità culturale di cui si sostanzia ha scalzato credenze che si ritenevano verità assolute.

Ci si è resi conto, ad esempio, che prima di essere una realtà sonora da eseguirsi in questo o quel modo su un qualche tipo di strumento, la musica è una realtà mentale ed astratta che noi associamo ad un'immagine del mondo profondamente inserita in una particolare cultura. Ci si è resi conto che quando ci si riferisce alla musica antica (da intendersi: quella nata prima dell'Ottocento), esattamente come quando si parla dell'esecuzione di partiture contemporanee, ci si riferisce non solo a determinati brani dotati di autore e titolo, ma più o meno implicitamente al "fatto musicale globale" (Molino 1975) che accanto alla manifestazione sonora comprende tutto ciò che lo ha reso possibile: non solo lo strumento "originale", e la "corretta" interpretazione dei segni ma anche l'acustica della sala, l'ora del giorno o della notte in cui è eseguita, la durata dell'intera esibizione, l'occasione che l'ha generata e i partecipanti all'evento. Siamo in grado di riprodurre "effettivamente" tutto questo, quando proponiamo all'ascolto musica antica, secondo la tendenza di uno dei due partiti citati più sopra? Ed anche se ciò fosse per un miracolo possibile, chi ci assicura che il nostro modo di ricostruire dall'esterno il fatto globale, ad esempio, di una Serenata settecentesca corrisponda a quello che la produsse – dall'interno – al tempo della sua nascita? E, infine, non è già da tempo tra-

montata l'utopia di ricercare nella storia il fatto "wie es eigentlich gewesen"? (Leopold von Ranke, 1824, ampiamente citato e criticato dalla storiografia successiva)

Già da queste prime riflessioni l'HIP mostra il fianco a sostanziali critiche da una qualsiasi delle due angolature "polari" da cui la si voglia considerare:

È vero che «ogni stile prima del 1800 aveva un diverso ethos il quale portava con sé differenti modi di esecuzione (per cui) è sbagliato pensare a mutamenti nell'esecuzione e nella costruzione di strumenti nei termini di un necessario "progresso"» (4), ma quell'ethos che si tenderebbe a riprodurre portava con sé in prima istanza ideologie, sistemi di valore, scelte di vita ben più ampie rispetto al riflesso che poteva distendersi sulla superficie sonora di una singola esecuzione. La conoscenza di ciò che stava attorno al fatto musicale è sicuramente una garanzia di buona volontà sulla strada utopica di ricostruire quell'ethos che per alcuni promotori dell'HIP sarebbe da limitare soltanto allo strumento d'epoca e alla corretta interpretazione dei segni in partitura.

D'altra parte Adorno sembra credere «in una forma di progresso, che la cultura musicale e la composizione debbono portare avanti, per quanto siano tetre le prospettive a venire» (5) e dal momento che stigmatizza il pericolo di fare del passato un monumento, data la irreversibilità dell'evento (musicale), nega di fatto tutto ciò che non sia legato all'istante, ossia nega paradossalmente alla musica la sua storia e dunque anche la necessità di una HIP. La posizione di Adorno, erede del modello evoluzionista ed organicista, implicando la nozione di crescita, sottende il concetto di "progresso" applicabile anche al modo di eseguire le opere del passato, per cui una esecuzione "corretta" dovrebbe riflettere tutte le acquisizioni teoriche e tecniche elaborate nel tempo fino all'oggi.

Dalla filosofia alla semiotica dell'interpretazione

Fin qui di nuovo, nel libro di Butt, c'è soltanto la maniera chiara di porre le carte in tavola, ma, a dire il vero, tutto il primo capitolo, una volta stabilita la dicotomia delle due posizioni estreme, non è che un susseguirsi di argomentazioni più o meno critiche attraverso i più interessanti studi pubblicati nel frattempo, per cui vien da chiedersi per quale ragione si debba ancora discutere di questo tema. La ragione si fa via via più chiara procedendo nella lettura: il tema principale non è la HIP, ma il concetto stesso di Storia con tutte le implicazioni teoriche ed ideologiche che comporta.

Un posto di grande rilievo viene dato alla visione di Richard Taruskin (specialmente in *Text and Act*) e di Peter Kivy (*Authenticities*), lavori di cui si è data ampia notizia sulle pagine dell'allora *Bollettino del G.A.T.M* 3/2 ottobre 1996, 32-34). È chiaro che l'autore condivide con i colleghi che cita in abbondanza una visione della Storia come creazione del presente, anche se manca in lui la vis polemica che

animava qualche anno prima i più convinti paladini del credo post-moderno. Anche nella struttura del volume s'intravede la forma della prima parte del volume di Kivy: dopo aver tracciato un dettagliato panorama della HIP nel criticism americano, nella parte mediana del libro di cui qui si discute Butt mette al centro dei capitoli diversi argomenti quali la "fedeltà all'opera", la "fedeltà alle intenzioni dell'autore", la "storia del progresso nella scrittura", già affrontati da Kivy proprio nella stessa successione. Benché anche il filosofo non nascondesse la fatica di tenere separati i tre argomenti, la cui mutua interdipendenza è palese, Butt ne ricalca le orme arrivando più o meno alle stesse conclusioni. Nonostante il tono pacato di chi intende dar conto di una vicenda pregressa, trapela il fastidio nei confronti dei musicologi e degli esecutori di stampo positivista, barricati dietro ai "fatti storici" e al culto del testo così com'è, identificato senz'altro con la musica stessa; ma si sente anche il distacco dagli "ideologi" (secondo la terminologia di Taruskin), per i quali solo l'avanguardia è degna di rappresentare l'espressione artistica del nostro tempo. L'HIP deve rispecchiare l'idea che l'interprete si è fatto dell'opera, perché il massimo rispetto si deve all'esecutore più che all'autore o al testo.

Anche le edizioni antiche e i trattati che espongono "il vero modo di eseguire" per molti teorici di oggi non sono che "esempi" da cui trarre ispirazione per una propria rilettura. Perfino la versione abbellita da Monteverdi stesso dell'aria "Pos-sente spirito" dall'*Orfeo* non ha potere normativo, ma soltanto di indirizzo o di traccia (120). L'unico limite alla libertà di interpretazione è il pubblico che, attraverso il suo consenso o dissenso, guiderà l'interprete a scegliere fra le realizzazioni sonore possibili. Si tratta di una particolare applicazione al fatto musicale globale del ruolo del "lettore" nel processo di produzione di senso, interpretazione estremistica, poiché rende prioritario, se non assoluto, quello che è soltanto uno dei fattori che intervengono nell'interpretazione.

Eco – che pure aveva teorizzato fra i primi la compartecipazione del ricevente nella decodifica del messaggio – con *I limiti dell'interpretazione* aveva espresso un aperto disagio nei confronti di quel filone del criticism americano ispirato a Derrida che autorizzava il lettore a produrre una serie illimitata di "letture" (Eco 1990) e aveva esplorato i modi che rendono possibile limitare il panorama delle interpretazioni "possibili" e di identificare i casi di "sovrainterpretazione" (Eco 1995, 57–80). Eco insiste sul fatto che è possibile identificare i casi di sovrainterpretazione senza con ciò indicare quale sia l'interpretazione corretta (o pretesa tale) e nemmeno aderire all'idea (di stampo positivistico) che una lettura corretta esista. Eco parla, ovviamente, di lettura di testi poetici e letterari, ma la sua posizione riguardo all'interpretazione e al criticism americano può essere agevolmente applicata alla musica. Se è vero, infatti, che l'opera, in quanto testo, ha una propria identità che l'interprete è tenuto a rispettare, sia cercando di arrivare ad una lezione "corretta" sia riproducendo con i mezzi moderni gli strumenti dell'epoca (Butt, 55), è vero anche che quella che Eco chiama *intentio operis* non è la base pri-

ma dell'interpretazione in quanto è preceduta dall'*intentio auctoris*, che non necessariamente si identifica con essa. La soluzione proposta da Eco per i testi artistici non è nota a Butt, il quale del semiologo italiano conosce soltanto *Opera aperta*, nella versione americana del 1989 (si noti che il volume era uscito in Italia nel 1962!). Ci sembra invece sia importante riprendere qui sinteticamente ciò che Eco lascia intravedere nelle *Tanner Lectures* (Eco 1995): lo scopo del testo è quello di produrre il proprio Lettore Modello, ossia colui che riesce a interpretarlo nel modo in cui esso era stato progettato per essere letto, con ciò pacificando le tensioni creative fra autore, opera e interprete quanto basta per poterne continuare a discutere proficuamente.

In realtà il conflitto fra le "intenzioni dell'autore" e le "intenzioni dell'opera" è uno dei temi estetico-teorici più dibattuti della seconda metà del Novecento: mentre l'intenzionalità dell'autore sancisce l'intangibilità dell'opera e chiede all'interprete il paralogico compito di essere fedele ad una "realtà" che può esistere solo in quanto viene interpretata, l'intenzionalità dell'opera ne sancisce la separabilità dal primo autore e la consegna alla deriva attraverso tutte le interpretazioni possibili. Ma anche dopo decennali dibattiti, l'interprete si trova pur sempre di fronte al compito di realizzare una partitura che per certo riflette l'intenzione del suo autore, a meno che non decida consapevolmente di non tenerne conto, il che non cambia la sostanza del problema.

Anche Butt si sofferma a lungo e con ricchissimi rimandi alla letteratura sia musicologica che letteraria (74-95) sulla possibilità di identificare l'intenzione che mosse l'autore di un certo pezzo a scriverlo a quel modo e non in qualche altra forma possibile. La sua soluzione è però di stampo più storicistico che semiotico: «lo scopo della HIP... è di condizionare la nostra idea di come la musica si rapportava al mondo in cui risuonò per la prima volta e in quello in cui continua a risuonare». (95).

Il rapporto con l'antico

Le differenze di prospettiva non derivano soltanto da un diverso punto di vista disciplinare (semiotico *vs.* storico-filosofico), ma sono dovute anche alle radici culturali di paesi diversi dal punto di vista della loro storia. Il rapporto con l'antico e il desiderio di preservarne l'*eredità*, fenomeno che si diffonde in Europa nel corso del XIX secolo e si rafforza nel XX, non può riprodursi nel Nuovo Mondo, che ha poco da preservare e l'antico può solo *rappresentarlo*. Sia il desiderio di preservare l'antico, sia quello di rappresentare nella performance "quello che si faceva un tempo" sono un bisogno dell'oggi che può prendere aspetti diversi a seconda dell'*humus* in cui fiorisce: in America «l'HIP serve a *radicarsi nel presente* attraverso un rinnovato impegno verso il passato in un modo che prima non era mai stato né

possibile né necessario». (217), sottolineatura nostra), nella vecchia Europa forse è più facile alimentare l'utopia di poter far rivivere una *tradizione* mai del tutto interrotta. Ma Butt ha anche per questa probabile obiezione una risposta: «Qualsiasi tradizione, se vuole avere successo – almeno nel mondo occidentale – deve *reinventarsi*....Per quanto siano antiquarie le intenzioni dei restauratori, i loro risultati non possono evitare di suonare moderni, nuovi e perfino esotici....Né la tradizione né la restaurazione garantiscono la continuità, né vi è qualche ragione perché dovrebbero farlo». (202–203, sottolineatura nostra). Ad ogni argomento trattato rispunta la tesi di fondo dell'impossibilità di recuperare ciò che è scomparso e dunque il predominio dell'interprete, dell'evento (*Act*, secondo Taruskin) sul testo, antico o moderno che sia. L'unico apporto dell'HIP è di aver allargato il contesto relativo ai vari aspetti della performance, così che la stessa viene trasportata da un "museo statico" (la sala da concerto) ad uno più vivo, grazie a una regia dell'evento che per qualche aspetto richiama la nostra conoscenza dell'antico.

Argomenti, come si è detto, ampiamente dibattuti a metà degli anni Novanta e recentemente anche in Italia (Attademo 2002). Del tutto fuori dal dibattito sulla catena interpretativa è invece il capitolo dedicato alla notazione (96 ss.): che si configura come una storia, ma come una ricca e documentata serie di modelli utili per gli esecutori non solo di musica antica.

Qualche nota in conclusione

Non è solo nell'ultimo capitolo, tuttavia, il maggior pregio del libro: anche non concordando con la tesi di fondo, anche notando con un certo disagio che nessun lume è apparso a dissipare la fitta nebbia del relativismo post-moderno americano, il porre in evidenza ciò che sta dietro ad ogni esecuzione è operazione estremamente importante e positiva specialmente per coloro che, schiacciati dai problemi pratici del concertismo e dell'insegnamento, non trovano lo spazio per interrogarsi sul "come avrebbe potuto essere", ossia sulle opzioni di fondo che presiedono – coscientemente o no – al loro far musica. In altre parole, questo libro è importante perché mette l'interprete (e non solo quello di musica antica) di fronte alla responsabilità di presentare all'ascoltatore un'interpretazione che per lui non può che essere l'unica, così che il giudizio su colui che trasforma in suoni un testo diventa nella stragrande maggioranza dei casi un giudizio sull'opera stessa.

Infine, dalla parte delle osservazioni in negativo, non si può non citare la difficoltà di accedere alle note alla fine del libro e l'inaccuratezza della bibliografia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH. W. (1951), *Bach gegen seine Libhaber verteidigt*, in «Merkur», indi in *Prismen* (1955), ora in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 10/1, 138-151.
- ADORNO TH. W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie*, in Id. *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, 169-447. Trad. it.: *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
- ATTADEMO, L. (2002), (a cura di), *Musica e interpretazione. Soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, Treuben, Torino.
- BAUMAN Z. (1998), *Liquid life*, Blackwell, Oxford.
- BEARDSLEY MONROE C. – WINSATT W. K. (1976), *The intentional fallacy*, in D. Newton de Molina (a cura di), *On literary intention*, Edimbourgh.
- BUJIC B. (1993), *Notation and realisation: Musical performance in historical perspective*, in M. Krausz (a cura di), *The interpretation of music. Philosophical essays*, Oxford University Press, Oxford, 129-140.
- BUTT J. (1990), *Bach interpretation: Articulation marks in the sources of J. S. Bach*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BUTT J. (1994), *Music education and the art of performance in the German Baroque*, Cambridge University Press, Cambridge.
- COOK N. – EVERIST M. (1999), (a cura di), *Rethinking music*, Oxford University Press, Oxford – New York.
- DREYFUS L. (1983), *Early music defended against its devotees: A theory of historical performance in the twentieth century*, «The Musical Quarterly», 69, 293-322.
- ECO U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- ECO U. (1995), *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano.
- FISCHER – POTTER (1997), *Technology, appreciation, and the historical view of art*, *JAAC*, 55, 169-85
- HINDEMITH P. (1950), *J. S. Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Insel Vg., Frankfurt a.M.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*, Cornell University Press, Ithaca.
- LEECH-WILKINSON D. (1984), *What we are doing with early music is genuinely authentic in such a small degree that the word loses most of its intended meaning*, «Early Music», 12, 13-16.
- 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», 4 (1987), 8-20.
- MORGAN R. (1988), *Tradition, anxiety and the current musical scene*, in N. Kenyon (a cura di), *Authenticity and early music*, Oxford University Press, Oxford, 57-82.
- RORTHY R. (1989), *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SCRUTON R. (1997), *The aesthetics of music*, Oxford University Press, Oxford.
- TARUSKIN, R. (1995), *Text and act: Essays on music and performance*, Oxford University Press, Oxford.
- WEGMAN R. C. (1996), *From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450-1500*, «Journal of the American Musicological Society», 49, 409-479.

Harris M. Berger – Giovanna P. Del Negro

*IDENTITY AND EVERYDAY LIFE. ESSAYS IN THE STUDY OF
FOLKLORE, MUSIC AND POPULAR CULTURE*

Wesleyan University Press, Middleton 2004, pp.185

Fabio Calzia, <i>Uno sguardo al volume</i>	p. 49
Ignazio Macchiarella, <i>Musica, identità e scenari della vita d'ogni giorno: poche osservazioni</i>	p. 65
Riferimenti bibliografici	p. 71

Fabio Calzia

UNO SGUARDO AL VOLUME

La struttura del volume

Il volume di Berger e Del Negro, ben strutturato e ricco di stimoli, offre un'interessante panoramica su importanti aspetti teorico-metodologici che riguardano alcuni recenti approcci nelle scienze etno-antropologiche.

Il libro è suddiviso in cinque capitoli distinti in due parti. La prima parte (*Everyday life in theory and practice*), in due capitoli, è prevalentemente teorica e serve a definire l'orientamento programmatico dei due autori con riferimento sostanziale alla nozione di *expressive culture* negli scenari dell'*everyday life*. In opposizione ai consueti schematismi che si basano sulla distinzione fra cultura "alta", "folk" e "popular", la nozione di *expressive culture* rappresenta un concetto strategicamente ampio che viene a definirsi nelle concrete attività produttive, nelle pratiche interpretative, e nel contesto della vita sociale.

La seconda parte (*Self, reflexivity and identity*), basata sull'apparato concettuale della prima, propone delle analisi concrete utilizzando i tre concetti base del libro, per chiarire come essi influiscano nell'estetica e nella dimensione politica dell'*expressive culture*. L'idea forte è che sia le strutture, sia i contenuti dell'esperienza possano produrre un vivo senso del sé e dell'altro.

Nel complesso viene preso in considerazione un vasto ventaglio di questioni teorico-metodologiche che vengono presentate in una prospettiva interculturale. La tematica dell'interculturalità è, infatti, dominante e funge da base ai diversi approcci metodologici messi in discussione e al vasto numero di espressioni culturali, specialmente musicali, prese in considerazione. Numerosi sono i piani concettuali su cui si sviluppa la trattazione, e in ogni momento gli autori si impegnano a chiarire la loro posizione relativizzandola tramite un ricco apparato di rinvii bibliografici, e facendo riferimenti concreti alla loro diretta esperienza di studiosi. Ciò si può verificare già a partire dalle definizioni dei principali concetti (come *expressive culture*, *everyday life*, *identity*, *reflexivity* eccetera) proposte nel corso dei diversi capitoli del volume. Le posizioni degli autori emergono sempre in maniera chiara durante l'esposizione e sono frutto dello sforzo di abbandonare ogni irrigidimento ideologico, di tipo politico, teorico o filosofico, per mettersi continuamente in di-

scussione, rifiutando, per molti versi, la propria formazione di folkloristi di area anglo-americana e auspicando, capitolo per capitolo, un approccio il più possibile libero da pregiudizi.

La cultura “espressiva”

Il primo capitolo (*New directions in the study of everyday life: Expressive culture and the interpretation of practice*) si propone di sviscerare il concetto di *everyday life*. Largamente usato (e forse abusato) nella letteratura spesso con una accezione quasi neo-romantica per intendere indistintamente la gente comune (*common people*), il concetto di *everyday life* è al centro, almeno dagli anni Sessanta, di alcune nuove tendenze nell'ambito delle scienze umane e sociali. Diverse scuole di pensiero hanno cercato di comprendere come si esprima la cultura nella vita di ogni giorno, anche se spesso ciò è avvenuto in maniera spontaneistica, senza una adeguata teorizzazione alla base o addirittura senza nessuna problematizzazione, ritenendo che la sua importanza fosse evidente di per sé. Benché l'espressione venga utilizzata in una enorme quantità di accezioni, negli ultimi tempi si sono comunque andate definendo tre tradizioni di pensiero che hanno mirato ad una sua esplicita teorizzazione: gli studi americani sul folklore, la tradizione teorica francese che fa riferimento a Henry Lefevre ((1947) 1991) e Michel de Certeau ((1974) 1984) e i *cultural studies* britannici sulla scia dei lavori di Paul Willis (1975). Nel complesso i due autori evidenziano come non vi sia nulla in ambito sociale che possa essere considerato *essentially everyday*, ma che il concetto si definisce come uno scenario interpretativo di fenomeni, ambiti e processi culturali che acquisisce significato in opposizione dialettica alla nozione di *special events*. In questo modo esso viene a puntare l'attenzione sul fare ordinario, per cui la pratica e l'uso del concetto nella letteratura specialistica non è tanto dissimile da quello utilizzato nel parlare non specialistico. Questa premessa viene verificata attraverso una lunga e attenta rassegna bibliografica relativa alle tre tradizioni di studio prese in considerazione ma anche ad altri contributi ritenuti significativi. Così, ad esempio, si evidenzia come per i folkloristi americani che si occupano di cultura materiale, antropologia, alimentazione, studio dei proverbi e leggende e così via la quotidianità serva a definire il loro stesso ambito disciplinare e la propria attività: è l'*everyday people* (contrapposto alle élite) che essi studiano nel suo essere creativo, è l'*everyday space* (e non il museo o la sala da concerti) che funge da scenario della creatività, sono le pragmatiche attività della quotidianità (e non la produzione d'arte) ad avere una ricca componente estetica, considerando altresì che il confine fra azione strumentale e atto espressivo deve essere considerato altamente fluido. In questo quadro Roger Abrahams (1977) suggerisce il suo concetto di *enactments*, cioè di comportamenti definiti che si manifestano nel gioco, nella festa, nel rito e nella perfor-

mance: tali *enactments* condividerebbero i principi strutturali delle situazioni di vita quotidiana (ruoli sociali, norme di comportamento e così via). Da una diversa prospettiva Henry Lefevre sostiene che la società non esiste al di fuori dell'attività umana, che è prodotta *in e da* l'attività umana e che l'*everyday life* è lo spazio in cui questa produzione ha luogo. Criticando il semplicismo delle teorie socio-economiche, gli autori mettono bene in evidenza come Lefevre si sforzi di sottolineare che la componente espressiva insita in ogni atto non sia senza significato per le relazioni sociali: qualunque attività può e deve avere una componente estetica e la vita quotidiana è lo spazio entro cui la cultura dà forma all'organizzazione della società; lavoro e cultura non definiscono due sfere d'azione opposte e il lavoro al tempo stesso è creativo e produce risultati pratici.

Il penultimo paragrafo del capitolo (*Performance, expressive culture, and everyday life*) riflette su come si possa comprendere la componente estetica della vita di ogni giorno, cui le tre correnti di pensiero prese in considerazione fanno riferimento senza approfondire la questione. La soluzione viene individuata nella nozione di *framing* della teoria della performance, basata sui lavori di Erving Goffman (1959) e sviluppata tra gli altri da Dell Hymes (1975) e Richard Bauman (1972) e ben nota anche in Italia: «la *performance* è un comportamento speciale nel quale l'esecutore si prende la responsabilità di esibire la sua competenza» (15). Tale nozione permette di dar conto, attraverso un'analoga prospettiva cognitiva, di una larga quantità di forme espressive (dagli eventi fortemente connotati come i rituali e gli atti festivi, ai formalizzati verbali della quotidianità come leggende metropolitane e proverbi) e riesce a rinvenire similitudini in dinamiche sociali che stanno alla base di manifestazioni all'apparenza molto lontane fra di loro. La nozione di performance sembra però risultare equivalente a quella di evento speciale che gli autori hanno definito in opposizione al concetto di *everyday life*. Tuttavia dopo una più attenta disamina essi trovano nell'idea di performance degli elementi di grande significato per il proprio lavoro: la performance può appartenere alla quotidianità (il racconto di una barzelletta) o essere decisamente separata da essa (un rituale di festa nel ciclo dell'anno). Atti di performance si trovano in tutte le culture e il loro significato cambia largamente attraverso le culture e le diverse costruzioni di senso dell'*everyday life*. In ogni società si intende l'atto di performance in un modo particolare. La relazione fra performance e *everyday life* si può interpretare in due modi: la relazione fisica fra spazio della performance e spazi della quotidianità e le ideologie implicite e esplicite che riguardano per l'appunto la relazione fra performance e vita d'ogni giorno. Viene a definirsi una sorta di continuum ad un estremo del quale vi sono le pratiche palesemente espressive in cui si situano gli eventi che hanno luogo in spazi deputati e sono esteticamente marcati (per esempio la musica altamente formalizzata eseguita in una sala da concerto). Nel mezzo del continuum vi sono le manifestazioni espressive connesse con la società e che sono viste come "intrattenimento", cioè come una digressione rispetto alla vita di ogni gior-

no (la musica alla televisione per esempio). All'altro estremo vi sono manifestazioni espressive negli spazi della vita d'ogni giorno, che sono considerati come quotidianità (un vecchio che racconta storie ai nipoti in uno scenario domestico). Il significato della performance nel rapporto con la vita quotidiana è una questione di interpretazione: al riguardo si cita uno studio di Daniel Cavicchi (1998) dove si dimostra come i fan di Springsteen non considerino i suoi concerti come uno speciale evento al di fuori della vita quotidiana, bensì come il perno della loro esistenza mentre percepiscono il tempo che intercorre tra un concerto e l'altro come uno spazio negativo.

Il capitolo si conclude con la sollecitazione di Berger e Del Negro a dare una specifica attenzione alla dimensione espressiva insita in attività che troppo semplicemente vengono liquidate come meramente pragmatiche, meccaniche, di routine o senza particolare significato. Per far ciò, essi considerano necessario ripensare alle tradizionali nozioni di folklore, di *common culture* di *l'art de faire* attraverso una riflessione critica sui modi in cui la quotidianità, l'espressività e l'agire pratico vengono costruiti complessivamente da un popolo e dagli studiosi che ad esso si interessano. Si tratta di arrivare ad una sorta di studi *post-everyday life* che possono derivare da una rigorosa riflessione sull'importanza dell'espressività culturale nell'indagine sulla vita sociale, argomento cui è dedicato il secondo capitolo: *Theory as practice: Some dialects of generality and specificity in folklore scholarship*, scritto dal solo Harris Berger.

Il concetto del sé

Osservando come la nozione del sé (*the notion of "the self"*) si riveli assai fertile di indicazioni per la riflessione teorica, il capitolo esplora approfonditamente tale nozione esaminandone il rilievo soprattutto nell'estetica della performance. Berger mette a fuoco la relazione tra le informazioni e la teoria nello studio dell'espressività culturale, trattando la teoria e la costruzione della teoria come una pratica sociale; egli afferma che l'emergere del comportamento artistico apre la ricerca a più ampie generalizzazioni sulla cultura e che i contenuti sociali si evidenziano meglio quando lo studioso sceglie un approccio dialettico, sensibile e flessibile alle relazioni tra dati e teorie.

Tutte le ricerche – secondo Berger – sono motivate dalla curiosità e dall'insoddisfazione. Che uno studi le farfalle o le ballate, l'insoddisfazione rispetto alle proprie conoscenze è ciò che guida al dibattito e alla ricerca. Nel folklore, queste forze tirano in diverse direzioni: la nostra curiosità motiva l'indagine su aspetti specifici del folklore, come generi e tradizioni espressive (si tratta della componente documentaria della ricerca), ma allo stesso tempo si cerca di riflettere sulla natura del folklore in generale (questa è la teoria). Su questi presupposti il capitolo appare

motivato dall'interesse per il teorizzare in sé e dalla insoddisfazione circa le attuali correnti intellettuali nel processo di costruzione della teoria, un ambito concettuale che si può definire come *metatheory*.

Gli ultimi venticinque anni, sempre secondo Berger, hanno visto una sostanziale crescita della teoria del folklore, ma gli studi di metateoria del folklore sono stati poco numerosi. Mentre tutte le indagini teoretiche implicano l'analisi di cornici concettuali, la metateoria si basa su analisi implicite della nozione di teoria. Ad esempio, come possiamo riconciliare la ricerca di più ampi significati sociali con l'inevitabile specificità degli aspetti individuali dell'espressività culturale? Che relazione c'è tra il programma teoretico e le particolari idee che emergono da ciò? Cosa sono i dati nella ricerca folklorica e come sono istituiti? Quale è il valore delle collezioni degli archivi e altri pezzi di dati decontestualizzati messi insieme nelle passate collezioni? Come possono i dati che sono stati elaborati da un orientamento accademico essere esaminati dalla prospettiva di un altro orientamento?

Il campo del folklore e la ricerca su campo

Berger si propone quindi di indirizzare la propria indagine verso il campo del folklore, ma ne auspica un utilizzo più ampio, e la rivolge a tutti gli studiosi di espressività culturale. Egli nota che la maggior parte delle metateorie degli ultimi 35 anni sono focalizzate sui processi con i quali i folkloristi costruiscono e rappresentano i dati: per esempio, la serie di scambi tra Kenneth Laine Ketner (1973) e Anna e Norm Cohen (1974) alla metà degli anni Settanta mettono a fuoco il ruolo dell'ipotesi nella ricerca sul campo. Si accenna poi all'importante idea di Ketner secondo il quale l'ipotesi ci aiuta a trasformare il variopinto lavoro sul campo in oggetti discreti. Spostando lo sguardo dalla costruzione dell'oggetto nelle esperienze sul campo alla presentazione del medesimo nelle discussioni accademiche, gli studiosi di etnopoetica tra gli anni 70 e gli 80 hanno cercato di espandere le definizioni di ciò che è importante come oggetto e di ciò che può essere rappresentato in un testo sul folklore, muovendo dall'idea di Richard Bauman (1972), secondo il quale i folkloristi in generale e gli studiosi di etnopoetica in particolare utilizzano la discorsività per inquadrare e collegare tra loro i dati, "imbevendoli" con la loro autorità. A un simile livello di meta-teoria ha operato Jeff Todd Titon (1995) che traccia i vari modi in cui i folkloristi hanno costruito le nozioni di "dati" e di "testo" e le connessioni tra la intertestualità e la percezione.

Berger sottolinea come a dispetto di questa intensa auto-analisi disciplinare degli anni '60 e '70 e delle ampie discussioni teoriche, solo pochissimi lavori sul folklore hanno esaminato la natura della teoria in sé. Il suo obiettivo è quindi cercare di esaminare le relazioni tra dati e teorie prendendo la teoria, più che i dati, come punto di osservazione.

Egli collega poi la riflessione teorica con il concetto di *eidos*, cioè il concetto fenomenologico che spiega le nostre teorie sul mondo basandole sull'esperienza. Questo impianto filosofico risulta molto importante non solo nell'ambito del secondo capitolo: Berger sostiene che la teoria consiste fondamentalmente in una descrizione eidetica. Per approfondire questa tematica sottopone ad esame tre approcci teorici molto noti, l'analisi del profitto di Marx, la teoria della performance di Bauman e il lavoro sulle favole di Propp. La teoria come descrizione eidetica indica che la teorizzazione è uno speciale dominio dell'esperienza che, nel caso del folklore, è particolarmente importante perchè redime il campo dalla pratica della pura collezione di dati.

Il capitolo si conclude con la descrizione di alcuni casi specifici di formulazioni teoriche. Ad esempio osservando i progressi del neomarxismo contemporaneo risulterebbe che non esistono un tipo assoluto di lavoratore e un tipo di capitalista, ma nel contingente esistono molti casi particolari, pur restando sostanzialmente valida la teoria marxiana del profitto come lavoro non pagato.

Viene illustrato l'approccio di Allan Pred e Micheal Watts in *Reworking modernity: Capitalism and symbolic discontent* (1992). Sensibili all'ingiustizia del lavoro non pagato, mostrano come le credenze religiose locali e le tradizioni dell'espressività culturale interagiscano con la generale forma eidetica del capitalismo finalizzata a produrre complesse situazioni sociali. Ad esempio, la discussione di Watts sulla recente situazione della Nigeria rivela come le forme locali dell'Islam e le preesistenti tensioni etniche abbiano interagito con il boom del mercato del petrolio di cui la Nigeria è ricca, producendo complesse problematiche sociali. Anche qui il profitto è lavoro non pagato ma le ineguali situazioni storiche sono a loro volta collegate al problema del capitalismo europeo e americano. In un altro capitolo, Pred discute della forte espansione di Stoccolma alla fine dell'Ottocento e mostra come la classe dei lavoratori ha interpretato e risposto a questa grande trasformazione della città. E ancora la situazione di San Diego alla fine degli anni '80 in cui il folklore serviva ad interpretare le tensioni tra il regionale, il nazionale e l'identità di classe. L'*eidos* come performance del folklore può essere trovato in tutte queste situazioni. A questo punto l'autore si interroga su cosa sia un attore e su cosa sia un medium comunicativo. Il sorgere di queste domande non è legato al postmodernismo o allo sviluppo tecnologico: lo troviamo alla nascita della stampa e oggi a quella delle mailing list come nuovi modi di creare gruppi.

Il capitolo si conclude con un paragrafo di sintesi in cui l'autore riflette su se stesso in quanto autore di un saggio metateorico.

Seguendo l'orientamento generale della prima parte, i capitoli della seconda parte del libro sono costruiti attraverso osservazioni concrete sui concetti correlati al sé, alla riflessione su se stessi e all'identità.

Il concetto di “orizzonte”

Il terzo capitolo (*Horizons of melody and the problem of the self*) a cura dello stesso Harris M. Berger si presenta come l'applicazione del concetto di orizzonte ricavato dalla fenomenologia di Husserl, nello studio dell'espressività culturale e nell'esperienza musicale. Berger parla di orizzonte non nel suo significato più comune, ossia di confine del campo dell'esperienza, ma con una sfumatura più complessa. L'esperienza nella percezione di un oggetto consente di cogliere immediatamente determinati aspetti di esso, ma altri rimangono inevitabilmente nascosti. Ed è perciò necessaria un'esperienza successiva per conoscere gli aspetti rimanenti: ad esempio osservando un dado si vedranno alcune facce, ma per conoscere le rimanenti bisognerà aspettare un'esperienza futura.

L'obiettivo della prima parte del capitolo è di esplorare la nozione di orizzonte e illustrarne l'utilità per lo studio dell'espressività culturale, poiché essa è parte fondamentale dell'esperienza percettiva, e i performers e il loro pubblico la sfruttano per raggiungere i loro fini espressivi. Questo capitolo vuole dimostrare che un complesso miscuglio di risorse culturali e l'azione dei partecipanti governa la manipolazione estetica delle strutture di orizzonte della performance. Per illustrare questa nozione l'autore presenta i dati che ha raccolto nelle melodie vocali del cantante di Heavy Metal Timmy “The Ripper” Owens e mostra che, per i metal-lari (*metalheads*), le varie sfaccettature delle sue melodie sono vissute come una struttura di orizzonte. Le più generali caratteristiche delle melodie sono messe a fuoco, i dettagli più minuti sono esperiti nel background dell'esperienza, mentre le sfumature sono vissute con minor coscienza. Lasciando il *case study* dell'Heavy Metal, egli vuole dimostrare che nella percezione c'è una complessa asimmetria tra i dettagli più grossi e quelli più piccoli e suggerisce alcune posizioni contrastanti tra la cultura musicale e i partecipanti alla musica nella loro estetica dell'orizzonte.

La seconda e la terza sezione del capitolo esplorano la rilevanza delle strutture melodiche nel problema dell'esperienza di sé in musica. Josè Luis Bermúdez (1998) ha suggerito che la coscienza di sé avviene a più livelli e che i tipi basilari operano strettamente a livello percettivo. Berger, leggendo il lavoro di Bermúdez con una lente fenomenologica, mostra quante modalità percettive vengono utilizzate per la conoscenza del sé. Successivamente ci si sofferma su una tematica molto stimolante esaminata in molta letteratura anche non strettamente scientifica: si tratta del mito dello smarrimento di sé. Gli studiosi sono stati sempre affascinati dalla cosiddetta perdita del sé in musica, e spesso questo tipo di esperienza è rappresentata come il più alto stato che un esecutore o un ascoltatore possa raggiungere. Il capitolo si conclude discutendo della cornice teoretica per la descrizione del sé in musica.

Al centro di queste analisi sta sempre la melodia. Tradizionalmente, nella musica d'arte occidentale i compositori definiscono le altezze e il ritmo delle linee melo-

diche e lasciano all'esecutore il controllo dei dettagli più minuti, il vibrato, le piccole variazioni del tempo e degli elementi ritmici, le sfumature nella crescita e nella diminuzione delle dinamiche, e la maggior parte dei cambiamenti timbrici. Scorrendo dal chiaramente udibile alle soglie dell'udibilità, questi dettagli di grana fine spesso giocano un ruolo chiave in musica

Per spiegare meglio la natura acustica dell'orizzonte Berger fa riferimento alla considerazione di Don Ihde (1976), secondo il quale sia il campo visivo sia quello uditivo sono caratterizzati dai termini centro focale, zona a margine e orizzonte. Le entità messe a fuoco sono percepite con più grande intensità, quelle all'orlo sono afferrate con minore precisione ma sono comunque presenti nell'esperienza.

In un lavoro precedente Berger ha dimostrato che l'organizzazione dell'esperienza è compresa in maniera migliore se intesa come un tipo di pratica sociale. Confrontando le esperienze di musicisti rock, jazz e heavy metal, egli ha mostrato che la maniera di mettere a fuoco di un suonatore è influenzata dai suoi obiettivi nella performance, e che questi obiettivi sono a loro volta influenzati dall'estetica, dalle ideologie sociali e della cultura del suonatore. Tra i musicisti con cui ha lavorato, nessuno era concentrato sui piccoli dettagli come il cantante Timmy Owens. In numerose interviste, Owens ha sottolineato spesso che i bravi cantanti sono quelli che cantano con sentimento e che cantare con sentimento significa scolpire la linea melodica, variando costantemente le sottili caratteristiche del timbro, delle altezze, delle dinamiche e del ritmo. La fenomenologia degli orizzonti interni della melodia si deve occupare dell'espressività dei dettagli. La tesi di Berger è che non sono le caratteristiche espressive in sé che danno alla musica il suo potere ma la loro organizzazione percettiva in un movimento di avanti e indietro nella ricerca del sempre più piccolo. L'anatomia e la fisiologia dei nostri corpi determina i limiti della nostra sensibilità percettiva, creando l'orizzonte della nostra abilità di discernere le differenze.

La nozione di percezione dei dettagli di diversa grandezza viene messa alla prova di fronte a forme espressive con pochi o nessun dettaglio, come ad esempio la pittura monocroma di Chapel. Tuttavia l'orizzonte interno non è definito né dai dettagli fisici né dai limiti biologici assoluti, ma dal coinvolgimento culturale della persona. Il paragrafo successivo si occupa della struttura di orizzonte nella percezione di sé, spiegandone approfonditamente le relazioni filosofiche con il concetto di *homunculus*, ossia il senso profondo di sé inteso come un individuo in miniatura all'interno del corpo umano. Il problema del rapporto tra orizzonte, musica e sé viene descritto nell'omonimo paragrafo in cui si discute della perdita di sé in musica con l'aiuto della teoria del flusso (*flow*) espressa da Mihaly Csikszentmihalyi ((1975) 2000). Il flusso è lo stato di coscienza raggiunto in quelle situazioni dove le attività richiedono all'individuo tutte le sue abilità. Molte attività possono portare al flusso e la maggior parte offrono ai partecipanti degli obiettivi ambigui e forti feedback dall'ambiente, basti pensare alle diverse percezioni di flusso tra un gioca-

tore di scacchi, un arrampicatore, un chirurgo e uno che balla con musica rock. Csikszentmihalyi sottolinea che il flusso non genera una perdita di coscienza, una dissociazione dal corpo o una completa perdita del sé, poiché nel flusso l'individuo spesso ha un'alta coscienza del suo corpo e delle sue azioni. Ciò che sparisce nel flusso è il sé precostituito, l'intermediario che si impara a porre tra lo stimolo e la risposta. Citando Freud e Csikszentmihalyi Berger spiega che il sé costruito esiste per riconciliare i bisogni e le abilità con le quali ci si cala nelle situazioni fisiche e sociali che si affrontano e afferma che il *flow* non è mai stato impiegato esplicitamente parlando di musica.

Seguono alcuni esempi di perdita di sé in musica come lo studio di Michael Bakan (1999) sui tamburi nella musica di Bali *Music of the death and new creation*, in cui un suonatore per eseguire quella musica deve abbandonare completamente se stesso al flusso. Si discute più avanti del problema del sé nel saggio di Philip Tagg sulla *rave music* tradotto anche in italiano. Tagg (1994) sostiene che la *rave music*, che si presenta come un genere in cui non esiste il rapporto tra una melodia (figura) e un'armonia sottostante (sfondo), si configura come una forma di anti-individualismo rivolto contro l'occidente.

Ma bisogna tenere presente ciò che diceva John Blacking (1973) ossia che gli stati psicologici che la musica può evocare hanno significato solo all'interno di sistemi culturali specifici.

L'auto-riflessività

Nel quarto capitolo Berger e Del Negro si occupano del ruolo della riflessione su se stessi (*reflexivity*) nell'estetica della performance, nell'arte di parlare e di raccontare, nell'apparizione in pubblico e nella popular music.

Il nodo problematico è quello della comprensione degli effetti sull'individuo di un'esperienza estetica. Il testo classico di Bauman *Verbal art as performance* (1975) ha dato un importante contributo alla ricerca estetica con l'aiuto dello studio di base dell'espressività culturale.

Lo scopo del saggio è quello di sottolineare l'autocoscienza nella performance, la consapevolezza di sé quando si entra in relazione con un pubblico o con un interlocutore. Nella prima parte gli autori dimostrano come la coscienza riflessiva consista nel rafforzare l'attenzione su come vengono organizzati i diversi elementi durante la performance (il corpo, i pensieri, le sensazioni, la memoria e la conoscenza degli altri partecipanti).

Una delle più grosse difficoltà della nozione di riflessività è l'ampio raggio di significati con cui il termine è utilizzato. Barbara Babcock (1977) ha osservato che, nel senso più astratto, il termine *reflexivity* si riferisce ad ogni raddoppiamento dell'autoreferenzialità, e, come Bauman, ha trovato tre distinti utilizzi dei termini

correlati tra loro. Il primo appare nell'analisi del linguaggio e del sistema dei segni. Qui riflessività si riferisce alle capacità di un linguaggio e al suo uso, compresa la lingua metacomunicativa (meta-narrazione – pragmatica – folklore). Nel secondo caso il termine appare nel contesto di un'idea di attenzione, coscienza, soggettività e interazione. Qui la riflessività si riferisce alle capacità della persona non semplicemente di avere un'esperienza ma di essere a conoscenza del fatto che sta vivendo un'esperienza. Nel terzo caso, gli studiosi della tradizione (antropologia simbolica) hanno usato il termine *reflexivity* per riferire la capacità dei partecipanti ai rituali di mostrare gli eventi e di possedere gli strumenti per commentare la trasformazione della loro stessa cultura. La capacità riflessiva del linguaggio è ciò che permette di creare una cornice alla performance e di raggiungere il maggior numero di effetti performativi.

Berger ha esplorato le esperienze sul palco di quattro gruppi di musicisti dell'Ohio del Nordest: i musicisti afro-americani di jazz di Cleveland, in maggior parte trentenni, il cui stile è legato al post-bop di McCoy Tyner o Chick Corea; i jazzisti di Akron, euro-americani, quasi tutti tra i quaranta e i cinquant'anni con stile riconducibile a George Shearing e al Modern Jazz Quartet, i suonatori di hard-rock commerciale di Cleveland, perlopiù ventenni, legati allo stile dei Def Leppard e dei Poison, e i musicisti underground Metal di Akron, anche loro ventenni e vicini allo stile dei Pantera e dei Morbid Angel. Si definiranno Jazz i primi due gruppi e Rock i secondi per pura comodità.

Come etnografo e fenomenologo, Berger ha l'obiettivo di condividere l'esperienza dei soggetti della ricerca e di capire i loro processi sociali. I musicisti sono presentati con un grande numero di variabili: il suono dei loro strumenti, il suono degli altri musicisti, il pubblico, e le loro sensazioni corporee, i sentimenti, i pensieri, le fantasie e altro. Nelle performances di successo questi fenomeni non emergono semplicemente nell'esperienza, ma devono essere organizzati e nelle discussioni sui fenomeni dell'esperienza con i musicisti, è emersa una tipologia di informazioni.

Vi sono alcune caratteristiche comuni nell'organizzazione dell'attenzione, che comunque non si possono costituire come un campionario universale. Per esempio, i jazzisti di Akron, gli hard-rockers commerciali e i metallari descrivono la loro esperienza sul palco come il movimento di correnti di suono (*stream of sound*) e affermano di rivolgersi a se stessi solo quando trovano dei problemi durante la performance. Qualsiasi forma di pensiero che non risolva un problema è considerata come una distrazione. Per esempio, il bassista di Akron accelera sempre il tempo in una canzone, e gli altri membri reagiscono pensandoci su, decidendo se seguire il basso o rimanere sul tempo originario. Altrettanto quando un chitarrista heavy tenta di allungare un assolo, il resto della band può assecondarlo o tornare nella struttura originale.

I jazzisti di Cleveland hanno abitudini diverse. Essi pensano anche quando non ci sono problemi immediati sul palco. Questi pensieri forse possono riguardare la struttura di un solo, o le sostituzioni armoniche, le sovrapposizioni ritmiche, le tecniche strumentali e altri accorgimenti. I suonatori dicono che mentre si divertono perdendosi nella musica, la presenza dei pensieri non distrae mai dalla attenzione per il suono, e senza sforzo la riflessione sulla creatività dà un grande piacere.

C'è poi l'attenzione del suonatore verso il pubblico e gli ampi pattern di condizione parziale tra l'esecutore e l'ascoltatore. È qui che la distinzione tra jazz e rock è più ampia. Nelle interviste, i rockers mettono al primo posto la soddisfazione del pubblico. Il loro obiettivo è catturare l'attenzione del pubblico distogliendolo dal bar o dal tavolo da biliardo. Vengono poi descritte le modalità adatte ad attirare l'attenzione (Machismo, occhiate, ritornelli, effetti pirotecnici, suono della chitarra) e più in generale l'istrionismo.

I roccettari si disperano se il pubblico non li ascolta, i jazzisti invece non se ne preoccupano. La loro priorità non è forgiare l'assolo in modo che la gente possa sentire bene e nella maggior parte dei casi considerano controproducente concentrarsi sul modo di catturare l'attenzione.

La passeggiata

Il *fieldwork* di Giovanna P. Dal Negro è descritto nel capitolo dedicato all'estetica della riflessività in una passeggiata rituale del Centro Italia, benché non sia un argomento strettamente connesso alla musica.

La passeggiata avviene in genere dalle cinque e mezza alle otto e segna la fine della giornata lavorativa. La domenica, subito dopo la messa, si vedono famiglie, gruppi di parenti e l'élite politica locale passeggiare per il corso. L'ideologia dell'attenzione nella passeggiata è organizzata nello spazio. I Sassoni (nome fittizio dato agli abitanti del centro abruzzese di cui si occupa questo lavoro) vedono l'intero evento come una performance. La gente del paese considera le azioni di chi passeggia più o meno al centro dell'attenzione a seconda del loro modo di vestirsi (appariscente oppure meno) e della parte della via che percorrono. Gli uomini osservano la passeggiata dai bar, mentre le donne la guardano dai balconi. I vestiti e il comportamento sono incredibilmente controllati e chi osserva dai bar e dai portici non è considerato come un passeggiatore. La buona passeggiatrice ha un portamento eretto e guarda dritta davanti a sé: guardare di lato è considerato come un gesto di maleducazione, specialmente per una giovane ragazza.

Giovanna P. Dal Negro ha registrato con una telecamera alcune passeggiate e le ha mostrate ad alcune persone del paese. Il criterio estetico che è emerso più spesso è la disinvolture (in italiano nel testo), applicato a tutte le partecipanti. Il concetto viene illustrato meglio da un evento in negativo. una donna che cammina in

maniera “strana” viene criticata da tutte le osservatrici, specialmente perché nel suo modo di fare sembra dire: “guardate, sto recitando”. Il problema della disinvoltura può essere sintetizzato in questo modo: chi passeggia deve pensare che sta passeggiando ma non darlo a vedere. L'estetica della riflessione su stessi mentre si passeggia ci informa anche sull'idea dei sessi nel centro Italia. Dai risultati della ricerca una donna che si gira intorno sta cercando un partner, mentre chi tira dritto segue la biblica “retta via”. Un'avvocata ad esempio si veste con gli abiti alla moda cittadina, per mostrare il suo stato sociale e mettere in scena con disinvoltura la sua rispettabilità. Questa performance ha tanti livelli, ed è come recitare la propria condizione secondo la concezione locale di sesso, cosmopolitismo, comportamento e riflessione in modo di raggiungere una performance su più livelli. Una ragazza di venti anni, Rosa, è ben conosciuta nel paese per il suo look non convenzionale. Lei non partecipa alla passeggiata, il suo stile particolare non genera né apprezzamento né disgusto. Molti la vedono come un clown, il suo gusto moderno è troppo spinto per i costumi di Sasso.

In questa analisi l'autrice sottolinea ancora una volta la visione di Bauman della performance come azione altamente estetica indirizzata verso un'altro, azione in cui entrambe le parti mostrano di stare al gioco.

Di nuovo e di più sul concetto di identità

Il quinto capitolo, *Identity reconsidered, the world doubled*, è ancora una volta imperniato sulla nozione di identità di cui si sottolinea innanzi tutto l'assoluto rilievo, quasi la pervasività nell'ambito dei moderni studi sul folklore. La definizione di identità, concetto chiave del capitolo (e si potrebbe dire, del volume), viene affrontato come problema che continua a rinnovarsi, a duplicarsi e a frammentarsi in miriadi di sfumature diverse. Una polverizzazione di significati dell'identità frutto anche dell'intenso succedersi di studi che, formulandone e circoscrivendone gli ambiti, spingono sempre ad ulteriore superamenti rispetto a precedenti acquisizioni.

Se è vero che vari ricercatori hanno riflettuto sulle dinamiche dell'identità, ben pochi sono i lavori che affrontano in generale il concetto, cercando di definirne una teoria in grado di spiegare le diverse accezioni in cui il termine è stato utilizzato. Gli autori ritengono che si possano raggiungere nuove prospettive di riflessione grazie all'applicazione del concetto di interpretazione. L'obiettivo del capitolo diventa quello di esplorare come la nozione di identità operi sia nella creatività artistica del folklore, sia nella costruzione creativa della sua teoria. In questo modo essi intendono cercare di comprendere meglio perché il folklore costituisca l'espressione di un'identità e sviluppare una serie di strumenti intellettuali in grado di rendere questo concetto più significativo per chi lo utilizza.

Ciò che Berger e Del Negro suggeriscono è che il termine identità si riferisca a una cornice interpretativa e a una serie di pratiche, ossia ad una particolare maniera di generare significato in una condotta sociale dove sia i performers che il pubblico possono interpretare il folklore. Il punto centrale è che parlare di identità implica necessariamente un atto interpretativo in cui una serie di significati (essi stessi pronti per produrre un'interpretazione) sono progettati sulla visione del mondo dell'interprete. Questa struttura di base determina l'ubiquità del concetto di identità nei discorsi degli studiosi. L'identità è dappertutto perché tutto può essere interpretato in termini di espressione d'identità.

Partendo da un'etimologia interculturale suffragata dalla comparazione di alcuni studi (Gleason 1983, Oring 1994) si sottolinea la natura multiforme del concetto di identità mettendo in discussione la relazione tra folklore e identità culturale. Il concetto di identità viene argomentato sia nel suo significato individuale, come "il rimanere la stessa persona attraverso le varie fasi dell'esistenza", sia nella problematica dell'identità di gruppo, di diversità culturale e di cultura di massa. La produzione di nuove identità culturali finalizzate alla fruizione turistica è stigmatizzata da Dorson (1959) con termine *fakelore*, gioco di parole che sottolinea l'aspetto ingannevole di queste invenzioni. Altrettanto pericolosi si presentano alcuni casi di legislazione sull'identità, come la "restrizione identitaria", tramite l'indicazione esplicita di appartenenza etnica sul documento di identità (Malesia), il protezionismo dell'espressione artistica dei nativi americani del New Mexico promosso dal museo di Santa Fé, la stagione politica della minoranza francese in Quebec, la Bulgaria post-sovietica e il folklore gitano.

Nell'arco di una lunga presentazione di casi isolati gli autori individuano alcune caratterizzazioni concettuali e teoriche nella definizione di identità attraverso un sistema di assi cartesiani in cui le ascisse indicano la dimensione dei gruppi sociali interessati, e le ordinate la scala che parte da un'identità data dalla relazione tra individui e arriva ad un'identità affermativa. L'asse z, trasversale alle prime due, rappresenta il coefficiente di istituzionalizzazione; questo va da un'affermazione situazionale di identità sino ad una determinazione e una regolamentazione dettate da un sistema istituzionale. All'interno di questa rappresentazione c'è spazio per le affermazioni di piccola scala (identità personale), fino alle più ampie formulazioni di identità di portata planetaria, come il caso di *Orientalism* di Said (1979). Nella descrizione del sistema gli autori trovano lo spazio per una considerazione etica su identità e ideologia, proponendo una riflessione sull'identità moderna come strumento per combattere il pregiudizio e la discriminazione.

Il concetto di identità come cornice interpretativa prende atto di un dato di fatto che emerge in tutte le formulazioni: mentre l'identità continuerà a ricoprire un ruolo importante nello studio del folklore e nelle scienze sociali, i continui mutamenti delle società continueranno a produrre nuove identità. Il libro si conclude con un chiaro invito all'applicazione di questa sistematizzazione: «nella costruzio-

ne dell'identità il mondo continua a duplicarsi e i folkloristi non potranno far altro che interpretare il significato di queste duplicazioni» (157).

Ignazio Macchiarella

*MUSICA, IDENTITÀ E SCENARI DELLA VITA D'OGNI GIORNO:
POCHE OSSERVAZIONI*

Dalla teoria alla prassi

«La teoria non è un patrimonio statico di concetti che regolano i procedimenti della ricerca ma un insieme di pratiche valide per se stesse: si tratta di modi di leggere e scrivere, di ascoltare e parlare, di pubblicare e di salvaguardare, nonché di tutte le dinamiche politiche e sociali che tali pratiche comportano». (Berger-Del Negro 2004, ix).

Disporre di apparati teorico metodologici molto dinamici e flessibili costituisce una necessità fortemente avvertita nelle scienze socio antropologiche. Queste, infatti, sempre più hanno a che fare con oggetti di studio assai difficilmente definibili, in continuo e vorticoso cambiamento, spesso con forti caratteri di originalità e/o specificità, che costringono ad un incessante sforzo di adattamento concettuale. La consapevolezza della complessità dei fatti e delle situazioni considerate spesso spinge lo studioso a forzare il bagaglio di idee e procedimenti analitico-interpretativi consolidati dalla propria disciplina di riferimento per cercare in altre tradizioni di pensiero scientifico indicazioni, stimoli e quanto altro possa risultare utile ai fini del raggiungimento dei propri obiettivi di ricerca: una tendenza che in molti casi rende manifesta la potenzialità della prospettiva interdisciplinare o comunque l'imprescindibile necessità dello scambio e della collaborazione fra discipline diverse, superando certe barriere "mentali" del recente passato (che ahimè ancora qualcuno dalle nostre parti continua a professare).¹

Un interessante contributo in prospettiva interdisciplinare è costituito dal volume di Harris Berger e Giovanna Dal Negro *Identity and Everyday life. Essays in the study of folklore, music and popular culture*, un saggio complesso, segnato da un intrecciarsi di approcci per molti versi differenti rispetto a quelli più consueti da noi, ricco di indicazioni e suggestioni teorico-metodologiche – e forse così ricco da risultare, nel confronto fra le dichiarazioni programmatiche della prima parte teorica e

¹ Per quanto riguarda lo specifico delle discipline musicologiche si può sicuramente rinviare alla trattazione contenuta in diversi saggi dell'*Enciclopedia della musica Einaudi* – per esempio Nattiez 2002.

le applicazioni analitiche della seconda, anche un tantino ambizioso. Il volume è frutto delle diverse esperienze di ricerca dei due autori, che si muovono sulla base di una formazione teorica in *folklore, ethnomusicology and performance studies*, allargata in prospettiva interdisciplinare verso antropologia, sociologia e *cultural studies* intorno al nucleo tematico dell'*expressive culture*. Alla base si trova una vasta bibliografia imperniata su un nucleo di "classici" dei diversi orientamenti di pensiero di volta in volta convocati, ma con qualche lacuna rispetto alla letteratura più recente.² Il risultato è un volume virtualmente fecondo nel prospettare un allargamento in chiave interculturale dell'apparato concettuale destinato all'interpretazione dei fatti culturali, che identifica l'*everyday life* come una nozione chiave e sottolinea l'importanza nel suo contesto di diversi fenomeni che si possono rapportare a tre concetti chiave: *self, reflexivity, identity* (si veda l'ampio ed esauriente resoconto a cura di Fabio Calzia). Si tratta di scenari di ricerca e concetti non certo nuovi: nuovo vuole essere invece il tentativo di combinarli tra loro in una specifica strategia analitica utile per diversi ambiti di indagine – ed in particolare nello studio dei «fatti» musicali.

Gli scenari della vita d'ogni giorno, ad esempio, per una certa etnomusicologia d'approccio antropologico (che si richiama essenzialmente alla lezione di John Blacking) rappresentano un fondamentale contesto per la verifica delle regole e dei ruoli sociali manifestati dalla performance musicale, in particolare nell'ambito degli *special event* (riprendendo una definizione del saggio in questione – musiche rituali, legate a momenti festivi, a situazioni formalizzate di incontro collettivo e così via).³ Di certo, ulteriori risultati possono ricavarsi dal pensare ad essi come ad un *framework for interpreting practices* sia da parte degli stessi protagonisti di tali scenari, sia ad opera degli studiosi.

Alcuni esempi

Pensando alla mia concreta esperienza di ricerca, per esempio, un ulteriore contributo – al di là del bagaglio metodologico a cui cerco di fare riferimento – potrebbe certamente derivare dal considerare la quotidianità del piccolo paese sar-

² Colpisce il fatto che, al di là dei riferimenti ad altri lavori dei due stessi autori del libro, l'ampia bibliografia alla fine del volume (otto pagine) accolga un numero davvero limitato di rinvii ad opere degli ultimi dieci anni. Per dire, a proposito della performance si considerano solo pochi contributi provenienti dall'antropologia della musica (due "classici" di John Blacking, rapidamente ricordati nel terzo capitolo, uno di Feld del 1982 e qualche altro titolo di fatto non discussi nel testo) trascurando la ricca produzione degli ultimi anni dove si ha una più articolata e interessante problematizzazione del concetto. Ugualmente, a proposito del concetto di identità in prospettiva antropologica, per quel poco che conosco, diverse posizioni molto significative della letteratura più recente sarebbero state utili alla discussione – ad esempio i contributi sulla definizione d'identità nel quadro globale/locale di Clifford Geertz che stranamente non vengono considerati.

³ Per una panoramica aggiornata sulle principali tendenze dell'etnomusicologia vedi Lortat Jacob – Olsen 2004.

do dove conduco le mie indagini sulle pratiche di canto a più voci di tradizione orale (quotidianità che vivo per lunghi lassi di tempo avendo scelto di dimorare nel paese) come un *interpretative framework*. Nel loro comportamento ordinario, nell'interazione con gli altri, le persone che costituiscono i tre gruppi di cantori del paese tendono continuamente a rappresentare la consapevolezza che essi hanno di se stessi in quanto “artisti”, depositari privilegiati di una specifica “arte musicale”; si tratta – si sarà compreso – di una pratica polifonica ad accordi, complessa ed esclusiva che richiede dei particolari iter di apprendistato e il rispetto di certe regole più che delle particolari qualità vocali: non sono i più bravi ad avere riconosciuto il ruolo di cantori, ma quelli che seguono certe norme, nel caso in questione fissate dalla locale tradizione confraternale, e così via. Consapevolezza di uno status che non è data da particolari segni esteriori formalizzati (che so, un modo particolare di vestirsi o una spillina) ma si manifesta in atteggiamenti particolari attraverso cui un cantore presenta se stesso, nei discorsi sul canto e sulla musica, sulla loro o su quella di altri paesi sardi, corsi o di altre regioni oppure di lirica, di concerti di musica classica o di jazz cui hanno assistito, e via dicendo. Allo stesso tempo, sono i non cantori del paese che interpretano come espressione del particolare status di cantore degli atteggiamenti spesso inconsapevoli: il modo di muoversi o di camminare, il misurato gesticolare con le braccia, le posture che uno assume stando fermo eccetera.⁴ E ancora di più, questo gioco di meccanismi interpretativi si esercita su altri aspetti ritenuti importanti dalla cultura tradizionale sarda, primo fra tutto l'appartenenza ad uno specifico paese:⁵ chiunque, in presenza di persone che non conosce, prima di riconoscere l'inflessione linguistica e l'accento, crede di poterne individuare la provenienza interpretando il modo di vestirsi, di camminare, di fissare lo sguardo e così via. E ovviamente, nel cercare di dar conto di questo complesso scenario, debbo considerare che le mie interpretazioni da studioso sono anche il frutto delle reciproche interpretazioni del rapporto fra me – esterno al gruppo – e la ventina circa di cantori del paese, fra me e gli altri abitanti del paese con cui ho rapporti di amicizia e conoscenza: a seconda di come essi, singolarmente e collettivamente, interpretano la mia presenza fra loro elaborano una propria immagine di sé, così come faccio io (inconsiamente ma inevitabilmente) con loro e così via.

⁴ Anzi alcuni miei amici credono di poter distinguere una contra – cioè un cantore specializzato nell'esecuzione della parte vocale della contra (è quella sopra il basso nella polifonia a quattro) – o un bassu: a dire il vero, un giorno, chiacchierando con un paio di loro abbiamo fatto una specie di verifica, un po' per gioco, riscontrando che effettivamente le loro convinzioni sull'andamento del camminare di una contra non si potessero sempre riscontrare a proposito di molti dei cantori che conosciamo: ma per loro ciò poco importa: «la contra si muove così e così, perché l'abitudine al canto lo porta a muoversi così, e basta!».

⁵ Secondo un luogo comune fortemente radicato, ogni paese della Sardegna è una specie di nazione del continente isolano, e “l'esotico”, lo straniero comincia dall'abitante del villaggio vicino. Sull'argomento (e per una introduzione alla polifonia tradizionale sarda) vedi Macchiarella 2005.

La combinazione negli scenari della vita quotidiana dell'indagine su coscienza riflessiva, rappresentazione di sé e meccanismi interpretativi parrebbe quindi poter utilmente contribuire ad articolare indagini etnomusicologiche e più in generale approcci di tipo socio-antropologico estensibili a qualsiasi ambito musicale, da quelle appartenenti al mondo dell'*hip-hop*, del *punk*, del *rave* (dove la costruzione esplicita dell'immagine pubblica da parte di ogni singolo gruppo di esecutori si intreccia con la ricezione e l'interpretazione da parte degli ascoltatori/partecipanti dello stesso mondo musicale) a quelle della cosiddetta musica colta (dove altri paiono essere i processi di costruzione dell'idea del sé: basti per esempio pensare al micro-mondo della lirica, alle eccentricità della prime donne, alla proverbiale alterigia del tenore, e via dicendo). «Ti piace la musica di Barbra Streisand? – sintetizzano Berger e Dal Negro – La risposta, ci sembra, non consiste soltanto nel giudizio sulle sue qualità vocali, sul suo repertorio, sugli arrangiamenti delle canzoni. Secondo noi, e ci pare anche per la maggior parte della gente, le esibizioni della Streisand sono estremamente autoriflessive: ogni nota è accompagnata da un segno che lei sa che tu stai aspettando, lei desidera che tu condivida le sue emozioni, ed è certa che la sua interpretazione meriti la più grande attenzione. Se uno pensa che questa consapevolezza di sé sia giustificabile per una grande artista ed abbia un fresco lato di femminismo, allora è probabile che ami la sua musica. Ma se uno preferisce cantanti che diano l'impressione di intimità [...] è facile che trovi la Streisand teatrale ed affettata. Speriamo che altri studiosi trovino utili i concetti che abbiamo illustrato, e crediamo che un'attenzione scientifica alla dimensione riflessiva possa arricchire sostanziosamente la nostra comprensione dell'estetica dell'esecuzione» (123).

La costruzione dell'identità

L'intrecciarsi fra presentazione di sé e interpretazione è, ovviamente, di basilare importanza nei processi della continua, quotidiana costruzione di identità. *Anything can be interpreted in terms of identity*, scrivono Berger e Del Negro. L'identità – lo sappiamo bene – non è certamente una sommatoria di elementi fissati una tantum da una cultura, o acquisiti grazie all'appartenenza per nascita ad un gruppo o per eredità dalla storia (come vanno blaterando anche certi sciocchi personaggi che condizionano l'opinione pubblica e, ahimè, talvolta hanno pure ruoli istituzionali): si tratta invece – schematizzando molto – di rappresentazioni simboliche che sostanzialmente si definiscono e si ridefiniscono incessantemente in riferimento all'altro da sé. Nozione estremamente dinamica, la definizione di identità presenta una molteplicità di accezioni a seconda dei diversi approcci disciplinari che si rinnovano e diversificano continuamente. Definire l'identità di una collettività (di un gruppo sociale, di un villaggio, di una subcultura urbana eccetera) spesso rap-

presenta l'obiettivo principale (se non l'unico) di molte ricerche in campo socio-antropologico. Ricerche del genere finiscono sovente per portare a risultati concettualmente sterili e poco problematizzati che fanno affidamento pressoché esclusivo sulla semplice evidenza dei dati raccolti (gli elementi che individuerrebbero una identità), trascurando i processi di simbolizzazione, i significati e l'incidenza dei meccanismi di rappresentazione nella costruzione di un gruppo e così via (e non mancano anche studiosi che ritengono il concetto troppo abusato e poco produttivo in campo antropologico tanto da pronunciarsi contro di esso – vedi Remotti 1996).

Nella loro prospettiva interdisciplinare, Berger e Del Negro sostengono che il concetto di identità possa articolarsi come «un problema di interpretazione [...] ogni discorso sull'identità presuppone un atto interpretativo nel quale un insieme di significati (essi stessi prodotti da un'interpretazione) è proiettato all'interno della visione che l'interprete ha del mondo sociale (124-125). Il richiamo alla basilare importanza dell'atto interpretativo nella definizione dell'identità – specialmente negli scenari della vita quotidiana – è certamente molto utile «Poiché il dare significato è un processo aperto, gli scenari interpretativi individuali sono di rado utilizzati isolatamente. Il concetto di identità può venire combinato con altri scenari per produrre interpretazioni complesse e stratificate (come il giudizio estetico) [...] e con altri concetti culturali per creare altri quadri interpretativi di secondo livello. In questo modo il concetto di identità può venire “teologizzato” (ossia interpretato come idea religiosa) o “scientizzato”» (154-156). Naturalmente una prospettiva del genere deve far riferimento alle problematiche della metacomunicazione linguistica: non tutto quello che viene interpretato in termini di espressione di identità effettivamente ha una tale intenzionalità per chi emette un messaggio o compie un atto, ed equivoci, fraintendimenti ed errori di decifrazione entrano continuamente in gioco nell'*intrepretative framework* dell'interazione collettiva.

È fin troppo evidente come una prospettiva di tal genere possa utilmente tenersi in considerazione nei nostri studi che per oggetto hanno una espressione imperniata sulla comunicazione simbolica, qual è la musica. Attività sociale per eccellenza, la musica – riassume bene Marcello Sorce Keller (2003) – concorre in maniera decisamente significativa a veicolare e spesso a manifestare esplicitamente il senso di appartenenza ad una cultura, un gruppo, una classe sociale, una generazione e così via. «In questo senso si può affermare che l'attività del far musica, i nostri gusti nel produrla e nell'ascoltarla, le nostre scelte di partecipazione ai riti cui essa dà sostanza, costituiscono un ulteriore modo di chiarire a noi stessi e a chi ci osserva chi siamo (o perlomeno chi pensiamo di essere), con chi ci identifichiamo e con chi invece non desideriamo confonderci. La musica, il far musica pertanto, è un'attività che, al tempo stesso, ci accomuna a qualcuno e ci separa da qualcun altro sempre e ovunque.» (Sorce Keller 2003, 188).⁶

Accanto all'indagine circa l'affermazione del senso di appartenenza attraverso il fare musica⁷ – che evidentemente si impernia soprattutto nell'indagine sulla performance nel contesto degli *special events* – i discorsi sull'identità (e sui meccanismi della definizione di identità) possono giovare della prospettiva d'indagine offerta dal considerare l'*interpretative framework*, specialmente negli scenari della quotidianità. Solo per fare un banalissimo riferimento concreto, poco tempo fa mi ha colpito molto vedere delle pubblicità del Mulino Bianco con la musica dei Queen (lo si ricorderà: in uno spot si usava *Somebody to love*, in un altro *Friends will be friends*). Ma come? la voce del “maledetto” Freddie Mercury (che nel mio percorso interpretativo rinvia immediatamente a discorsi d'identità generazionale dei miei vent'anni in opposizione al conformismo, di rifiuto della “società borghese” – si diceva allora, eccetera) associata all'icona della famiglia di cartapesta espressione del più piatto conformismo contemporaneo! Evidentemente i (maledetti nell'altro senso dell'aggettivo) pubblicitari del Mulino Bianco, nel loro martellare quotidiano di spot, contavano su ben diversi discorsi e strategie interpretative, rispetto alla mia immediata attribuzione a quel breve frammento musicale di significati d'identità sociale. Ed altro ancora sono stati “storicamente” i processi di rappresentazione di sé dei Queen in quel brano. E così via.

Per altro verso, anche le altre tematiche teoriche toccate da Berger e Del Negro (la componente estetica nei comportamenti quotidiani, l'importanza di *self*, *reflexivity*, *identity* nella definizione della performance eccetera) possono offrire altri utili spunti ed elementi di riflessione – non v'è qui lo spazio per parlarne, ma rinvio ancora una volta all'efficace sintesi di Fabio Calzia.

In conclusione

Vorrei tuttavia osservare come, almeno dalla mia prospettiva etnomusicologica, se il volume in questione presenta notevoli spunti di riflessione, pure esso non pare dar adeguato rilievo – o forse le dà troppo per scontate – a delle questioni teorico-metodologiche che incidono alla base e in maniera determinante su qualsiasi costruzione analitico-interpretativa: mi riferisco innanzi tutto al rapporto dati/ elaborazione teorica. Quali sono (cosa sono, come si raccolgono, come scegliere fra validi o meno, e così via) i dati da sottoporre all'elaborazione? Cosa e come possiamo sapere circa le interpretazioni ad opera dei protagonisti dei nostri scenari di indagine (*research participants* è l'espressione usata nel libro, significativamente ben altro rispetto a *informants* e alle altre definizioni degli studi folklorici), oppure i *sets*

⁶ Sul rapporto musica identità si veda anche Stockes, (a cura di) 1994 ed in particolare l'introduzione dello stesso Martin Stokes, con una interessante e, a mio avviso, efficace apertura interdisciplinare fra etnomusicologia e studi sulla popular music.

⁷ Fare musica nel senso di suonare ed ascoltare, attività che nello scenario sociale dell'atto di performance hanno uguale importanza – come ha insegnato John Blacking (1986).

of meanings richiamati più volte dagli autori⁸ messi in atto come strumento interpretativo dalle persone con cui interloquiamo nella ricerca sul campo? Certamente, Berger e Del Negro non mancano di far riferimento alla complessità della questione, limitandosi essenzialmente a rinviare ad operazioni di tipo *experiential transcript* sulla base di «tecniche etnografiche comuni di osservazione partecipante, interviste eccetera» (154). L'acquisizione di dati – lo sappiamo bene – non è una fase staccata dall'elaborazione teorica e discutere di metodologia o teoria implica anche una riflessione in proposito.

La questione colpisce soprattutto nella seconda parte del volume, nella discussione dei *case studies* appartenenti ad ambiti culturali diversi. Pare, in effetti, che – almeno per quanto viene presentato nel volume, sintesi di saggi più articolati che non ho avuto modo di leggere – l'analisi dello scenario musicale jazz, hard rock e metal dell'Ohio (per non dire di quella sulla passeggiata pomeridiana nel piccolo anonimo paese del nostro Abruzzo) non vada molto nel profondo, o meglio che non riesca a cogliere (o non si ponga il problema di cogliere) la complessità dei meccanismi di significazione che inevitabilmente operano all'interno di un gruppo umano, e di cui ancor più bisognerebbe tener conto – credo – trattando di *interpretative framework*. Parlare globalmente di tendenze, convinzioni, opinioni e così via che univocamente rappresenterebbero categorie come “Cleveland jazzers” o “rock musicians” di una città (perché raccolte attraverso interviste o suonando con o frequentando qualcuno dei membri di tali gruppi, e senza problematizzare la fase della raccolta dati), pare un po' come un semplificare delle realtà di interazione umane certamente molto più complesse – un po' come si credeva tempo fa bastasse parlare con qualche contadino per sapere cosa fosse la cultura contadina.⁹ Non voglio dire che necessariamente qualunque ricerca su un gruppo umano debba avere l'obiettivo di studiarne la complessità e la varietà delle relazioni interne, ma certamente, a mio parere, l'esistenza di una tale complessità deve essere quanto meno presupposta. Ed è chiaro che se, per dire in generale, i miei dati vengono

⁸ «... tutti i discorsi sull'identità implicano un atto interpretativo in cui un insieme di significati (essi stessi già prodotto di una interpretazione) viene proiettato nella visione dell'interprete del mondo sociale». (125)

⁹ Nel volume in questione questo atteggiamento è per noi italiani più evidente nel paragrafo dedicato all'analisi della passeggiata nella cittadina abruzzese a cura di Giovanna Del Negro: da essa, infatti, si ricava l'immagine di una realtà francamente un po' banalotta e troppo schematica di una piccola comunità, con categorie come i “benpensanti”, con l'idea dell'avvocata che ostenterebbero il proprio status seguendo “la (?) moda cittadina” e così via. Un'immagine che forse poteva risultare verisimile negli anni Cinquanta (quando non c'era la TV), ma non oggi quando anche nel più sperduto borgo si ha una notevole complessità nell'articolazione dei gruppi sociali (che non rispecchiano necessariamente la diversità dello status economico o lavorativo) e in come essi elaborino l'immagine di sé. Non ho letto gli studi dell'autrice (che parrebbe essere nostra connazionale) ma spero che in essi si vada un po' più a fondo nell'analisi della passeggiata e dei meccanismi di significazione da essa messi in moto e soprattutto che in quegli studi non ci si presti al gioco delle semplificazioni “ad effetto” come ahimè fa qualche collega a proposito della nostra musica tradizionale.

raccolti attraverso delle interviste *standard* – le domande, si sa, presuppongono o comunque orientano le risposte – la mia conoscenza dei significati che un gruppo attribuisce alla sua produzione/fruizione musicale (che si tratti di *hip-hop* o di polifonie dei pigmei) e l'efficacia della mia elaborazione teorica si arrestano ad un livello molto superficiale. E lo stesso vale per la cosiddetta “osservazione partecipante” *standard* che non tiene conto del ruolo attivo del ricercatore nello scenario di indagine, del suo costruire l'oggetto di ricerca e così via.

Allo stesso modo anche certe associazioni fra espressioni appartenenti a culture diverse che si trovano nella (e si intuiscono fra le righe della) trattazione lasciano perplessi: mettere insieme *ipso facto* la perdita del sé fra i musicisti rock con le esperienze della *trance* in culture non occidentali pare quanto meno un semplificare, sulla base di sia pur innegabili analogie di superficie, due complesse realtà di significazione differenti senza tener conto delle rispettive specificità. Ben vengano aperture all'interculturalità ma solo a patto e condizione che si parta dal presupposto della sostanziale complessità di ciascuna cultura. E che si tratti di canti di guarigione di una tribù pigmea o di musiche da festa di un villaggio contadino, di un rave party clandestino in una sperduta landa desertica o di una performance di un gruppo di *hip-hop* (magari di musicisti sardi o baschi che si esprimono nella loro lingua natia) per qualunque espressione musicale si deve presupporre (e rispettare) la complessità non solo (e spesso non tanto) del risultato musicale in sé (e/o delle relative pratiche esecutive) ma dei significati, dei valori ad essi attribuiti da esecutori e ascoltatori, dove tratti peculiari si mescolano inestricabilmente a rielaborazioni di tratti acquisiti da altre espressioni musicali e così via. Mi rendo conto che quest'ultima frase può sembrare troppo pedante: ma nasce da una reazione verso una certa tendenza a semplificare le cose, ad affidarsi troppo all'evidenza di (superficiali) similitudini fra espressioni diverse (e ciò troppo spesso nel campo musicale) che appare come una caratteristica della nostra epoca e che sembra, talvolta, affliggere anche i discorsi degli specialisti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRAHAMS R. (1977), *Toward an enactment-centered theory of folklore*, in Bascom W. R., *Frontiers in folklore*, Westview Press, Boulder.
- BABCOCK B. (1977), *The story in the story. Metanarration in folk narrative*, in Bauman R. (a cura di), *Verbal art as performance*, Newbury House Publishers, Rowley, Mass.
- BAKAN M. B. (1999), *Music of death and new creation. Experiences in the world of Balinese Gamelan*, University of Chicago Press, Chicago.
- BAUMAN R. (1972), *Differential identity and the social base of folklore*, in Paredes A. – Bauman R. (a cura di) *Toward new perspectives in folklore*, University of Texas Press, Austin.
- BERMUDEZ J. L. (1998), *The paradox of self-consciousness*, MIT Press, Cambridge Mass.
- BLACKING J. (1986), *Come è musicale l'uomo*, Ricordi-Unicopli, Milano-Firenze
- CAVICHHI D. (1998), *Tramps like us. Music and meaning among Springsteen fans*, Oxford University Press, Oxford.
- COHEN A. AND N. (1974), *A word on hypothesis*, «Journal of the American Folklore», 87, 156-160.
- CSIKSZENTMIHALYI M. (1975), *Beyond boredom and anxiety: Experiencing flow in work and play*, Jossey-Bass, San Francisco.
- DE CERTEAU M. (1984), *The practice of everyday life*, University of California Press, Berkeley.
- DORSON R. M. (1959), *A theory for American folklore*, «Journal of American Folklore», LXXII, 197-215.
- GLEASON PH. (1981), *Identify identity: A semantic history*, «Journal of the American History», 69, 910-931.
- GOFFMAN E. (1959), *The presentation of self in everyday life*, Double day, New York.
- HYMES D. (1975), *Folklore's nature and the sun's myth*, «Journal of the American Folklore», 88, 145-169.
- IHDE D. (1976), *Listening and voice A phenomenology of sound*, Ohio University Press, Athens.
- KETNER K. L. (1973), *The role of hypothesis in folkloristics*, «Journal of the American Folklore», 86, 114-130.
- LEFEVRE H. (1991), *The critique of everyday life*, Verso, London.
- LORTAT JACOB B. – ROVSING OLSEN M. (2004), *Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire*, in «L'homme. Revue française d'anthropologie», 171-192.
- MACCHIARELLA I. (2005), *La voce a quattro: appunti sul canto ad accordo in Sardegna*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», Nuova serie XXII (vol LIX), 284-303.
- NATTIEZ J.-J. (2002), *Pluralità e diversità del sapere musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, vol. 2 («Il sapere musicale»), XXIV-XLIX.
- ORING E. (1994), *The arts, artefacts and artifices of identity*, «Journal of the American Folklore», 107, 211-247.
- PRED A. – WATTS M. J. (1992), *Reworking modernity: Capitalisms and symbolic discontent*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- REMOTTI F. (1996), *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari.
- SAID E. W. (1979), *Orientalism*, Vintage Books, New York.
- SORCE KELLER M. (2003), *Musica come rappresentazione e affermazione di identità*, in T. Magrini (a cura di), *Universi sonori*, Einaudi, Torino.

- STOCKES M. (1994), (a cura di), *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*, Berg, Oxford – New York.
- TAGG PH. (1994), *Dal ritornello al 'rave': tramonta la figura, emerge lo sfondo* in R. Agostini e L. Marconi (a cura di), *Popular Music. Da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna, 366-385.
- TITON J. T. (1991), *Tèxt*, «Journal of the American Folklore», 108, 432-448.
- WILLIS P. (1975), *The expressive style of motor bike culture*, in Benthall J. – Polhemus T. (A cura di), *The body as a medium of expression*, E. P. Dutton, New York.

John A. Sloboda

EXPLORING THE MUSICAL MIND.
COGNITION EMOTION ABILITY FUNCTION

Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 437

Mariateresa Storino, <i>Lettura. Parte prima</i>	p. 75
Sara Gennaro, <i>Lettura. Parte seconda</i>	p. 89
Roberto Caterina, <i>Aspetti percettivi nel "ritorno al futuro"</i> <i>della psicologia della musica</i>	p. 95
Riferimenti bibliografici	p. 103

Mariateresa Storino

LETTURA. PARTE PRIMA

Introduzione

Nel rigoglioso panorama delle pubblicazioni sulla psicologia della musica *Exploring the musical mind* di John Sloboda puntella i diversi settori di interesse della disciplina attraverso le ricerche condotte dal suo autore nell'arco di un trentennio. Il volume nasce da due ordini di ragioni apparentemente contraddittorie: al versante positivo della riflessione su questioni teoriche e metodologiche, che completano e oltrepassano lo stadio raggiunto da Sloboda nel suo precedente "assolo" *The musical mind* (1985) – noto sia a quanti si occupano di psicologia della musica sia a coloro che si sono accostati solo fugacemente a questa disciplina –, fa da contrappeso la decisione dell'autore di abbandonare l'attività di ricerca, dopo la pubblicazione del volume, per dedicarsi alla salvaguardia della pace nel mondo, quasi a smentire l'utilità della disciplina psicologica nella società civile. In realtà è in virtù dell'impegno etico che Sloboda generalizza il rapporto musica-mente ad un contesto più ampio che ingloba i due termini della relazione nella loro interezza e richiama gli scienziati alle loro responsabilità sociali.

Il libro consta di 23 capitoli riuniti in quattro sezioni distinte per area: *Cognitive processes* (capp. 1-8), *Emotion and motivation* (capp. 9-13), *Talent and skill development* (capp. 14-17), *Music in the real world* (capp. 18-23). Ogni capitolo, completo in sé e dotato di bibliografia, è ristampa di articoli già editi (ad eccezione dell'ultimo) dal 1978 al 2002 su riviste e miscellanee.

Nell'introduzione Sloboda dà un quadro estremamente chiaro della struttura del libro con l'indicazione di un concetto portante per le singole aree trattate e succinti riferimenti bibliografici per il lettore desideroso di approfondimenti. Ulteriore supporto è la tabella posta a completamento dell'introduzione nella quale si sintetizzano le aree topiche di ciascun capitolo e si indica il numero dei capitoli interconnessi tematicamente.

Il paradigma cognitivo

Le quattro aree citate nel sottotitolo sviluppano un percorso che, dal rassicurante paradigma cognitivo – il più stabile e di maggior successo nel XX secolo –, si snoda verso l'incerto campo delle emozioni (il più problematico e il meno paradigmatico) e, attraversando l'acquisizione delle abilità musicali come coefficiente importante per la formazione dell'individuo, sfocia in riflessioni di carattere sociale e antropologico: «se tutta la psicologia della musica nel mondo non fosse stata mai stata scritta e tolta dalla memoria collettiva come se non fosse mai esistita, in che modo la musica e i musicisti ne avrebbero avuto documento? Avrebbero i compositori composto musica meno buona, avrebbero gli esecutori cessato di suonare così bene, avrebbero gli ascoltatori goduto meno intensamente dell'ascolto?» (395-396). Questo interrogativo, presente in filigrana in ognuno dei 23 capitoli e scandagliato in tutte le sue implicazioni nell'ultimo, non solo è manifesta dichiarazione d'intenti dell'autore sul modo di vivere la missione psicologica ma suggerisce un percorso di lettura per i non specialisti che, spesso pregni di pregiudizi, interpretano l'opera degli psicologi come tentativo di demitizzazione della complessità della musica. Sloboda assiste il lettore nella navigazione lungo il periglioso cammino nel mondo della percezione musicale e nella riflessione sul ruolo, sulla funzione e sulle responsabilità che ciascuno ha nei confronti del proprio simile. Ricerca come evoluzione nella comprensione del sé e dell'altro, nel rispetto dell'individualità e del diverso: una lezione di vita oltre che di psicologia eticamente impegnata.

Concetto portante della sezione *Cognitive processes* sono le rappresentazioni mentali e l'astrazione di categorie che si originano nelle diverse attività legate alla musica: lettura, ascolto, esecuzione. Pur riconoscendo validità e interesse a due nuovi approcci allo studio della percezione e cognizione musicale quali lo studio dei meccanismi cerebrali e i modelli computazionali e dell'intelligenza artificiale, l'autore si muove in un'ottica tradizionalista «nella quale il comportamento umano è il generatore di dati e le strutture esplicative sono sviluppate principalmente in termini funzionali e intenzionali» (vi-vii).

Nei primi tre capitoli, i più datati del volume, Sloboda affronta la lettura musicale, un tema che ha ricevuto scarsa attenzione da parte degli psicologi, come attesta un breve excursus su alcuni testi capitali per la psicologia novecentesca. Eppure la lettura musicale non è un'abilità addizionale per un musicista bensì uno strumento indispensabile, il mezzo grazie al quale il compositore può comunicare le sue idee musicali all'esecutore, che a sua volta andrà a leggerle e ad interpretarle per l'ascoltatore.

Lo studio sui meccanismi di lettura musicale si presenta arduo. Il tradizionale metodo introspettivo si dimostra poco proficuo in quanto i *reports* dei soggetti sono valutabili più come commenti che come razionalizzazione dei processi in azione e la ricerca sui movimenti oculari nel corso della lettura è ferma agli anni

Quaranta con Weaver (1943). Maggiori probabilità di successo sembra avere una delle tecniche più impiegate nella comprensione dei meccanismi di lettura verbale: la *proof-readers' error*, ossia la scoperta di errori inseriti dallo sperimentatore in punti strategici dei testi. Il famoso esperimento di Goldovsky chiarisce il funzionamento di questa tecnica. Uno dei suoi allievi, un cattivo lettore, nell'eseguire un *Capriccio* di Brahms si ostinava a suonare un *sol* naturale laddove sarebbe stato normale avere un *sol* diesis. Evidenziato l'errore, l'allievo mostrò che stava leggendo ciò che era scritto sullo spartito. Con sorpresa Goldovsky vide che l'edizione riportava il *sol* naturale, un errore che non aveva mai notato. Sottoposti alla lettura dello stesso brano abili lettori, nessuno rintracciò l'errore. Questo esempio e le osservazioni condotte con la tecnica del rilevamento dell'errore lasciano supporre che la lettura implichi dei processi *top-down* ossia concettualmente guidati e non sia il risultato di una semplice costruzione *bottom-up* a partire dai singoli costituenti.

Stabilita l'azione di questo meccanismo, resta da determinare la natura della memoria musicale. Cosa conservano i musicisti? Una serie di suoni immaginati, quindi una memoria di tipo acustico, o il ricordo del movimento muscolare, quindi una memoria motoria? Una risposta certa non è stata ancora formulata, ma sembra plausibile supporre che la codifica in memoria avvenga sotto forma di una rappresentazione visiva in uno spazio ritmico e tonale astratto delle relazioni temporali-strutturali.

La codifica in memoria nel momento della lettura è un tema scottante poiché è dalla sua valutazione come semplice atto di registrazione e non come risultato di un processo percettivo che nasce il diffuso disinteresse per una sua delucidazione. Sloboda dimostra invece che la lettura è una forma di percezione musicale. Comprendere la struttura della musica nel momento della lettura implica comandare un certo tipo di movimento – una programmazione motoria – per ottenere un certo tipo di suono e di effetti: la lettura musicale mette in atto meccanismi percettivi e cognitivi degni d'interesse al pari di altre forme di percezione e cognizione musicale.

La ricerca sulla lettura musicale non si ferma all'esposizione di studi sperimentali ma si arricchisce di un excursus storico di stampo musicologico sui diversi tipi di scrittura elaborati nel corso dei secoli – dalla notazione neumatica ai sistemi contemporanei – al fine di comprendere le ragioni del grande successo e della stabilità da oltre 400 anni del sistema *orthochronic*, lingua franca per ogni musicista. Una delle ragioni della persistenza del sistema risiede nell'alto grado di leggibilità favorito da un uso degli spazi che permette un'ottima discriminazione nella lettura delle note sia a livello di altezza, grazie alla loro disposizione scalare, che di durata, grazie alla disposizione proporzionale secondo il loro valore. L'assodata rispondenza di questo sistema alle esigenze di lettura non vieta di sviluppare notazioni alternative le quali, tuttavia, per poter raggiungere una certa stabilità e diffusione do-

vranno essere disegnate rispondendo a determinati criteri quali il contenuto dell'informazione, la struttura simbolica, l'efficacia psicologica, l'universalità.

L'interesse per questo tema, tornato alla ribalta negli ultimi anni (Galley - Ko-piez 2003), non è solo di natura scientifica; i risultati della ricerca potrebbero infatti portare allo sviluppo di metodologie di insegnamento della lettura, in particolare di quella a prima vista, per le quali lo psicologo dà alcuni suggerimenti: sviluppare la conoscenza musicale di forma, stile e linguaggio musicale così da aumentare le capacità predittive; eliminare l'associazione tra nota scritta e movimento delle mani sullo strumento; comprendere la musica prima di suonarla; sviluppare la sensibilità musicale prima di iniziare il percorso di apprendimento della lettura musicale (come si può chiedere di imparare a leggere senza aver appreso a parlare!); motivare: termine chiave per qualunque tipo di apprendimento.

In *Immediate recall of melodies* (cap. 4) Sloboda presenta e discute i risultati di un esperimento sulla riproduzione vocale di una melodia popolare da parte di 8 soggetti. L'esposizione è preceduta da alcune valutazioni di carattere teorico finalizzate a stabilire pregi e difetti di due metodologie sperimentali: il *recall* (rievocazione), oggetto del capitolo, e la *recognition* (riconoscimento). L'autore non condivide la predilezione degli psicologi per i test basati sul riconoscimento a detrimento di quelli sulla rievocazione poiché ritiene eccessivamente pessimistico l'assunto dell'incapacità dei soggetti di riprodurre una melodia ascoltata a causa della mancanza di abilità strumentali e vocali efficaci: l'esperimento dimostra quanto sia ampio il ventaglio di strumenti in possesso dei soggetti non musicisti per rispondere ad un compito di *recall*.

L'ipotesi a monte dell'esperimento presentato da Sloboda, e in generale nei test di riproduzione, è l'azione di strutture di alto livello nei processi di rievocazione. Dalla trascrizione dei 6 tentativi di riproduzione della melodia ascoltata, che ciascun soggetto era chiamato a produrre, si evidenzia il coinvolgimento di una conoscenza strutturale nella memoria musicale: la melodia è riprodotta nel contorno e non nelle singole altezze; si preservano la struttura metrica ed armonica; i respiri sono usualmente posti nei punti di articolazione del discorso musicale in frasi. Questi risultati confermano la costruzione di un modello della struttura sottostante la melodia con perdita dei dettagli di superficie nel processo di memorizzazione.

Stabilita la fecondità della metodologia del *recall*, l'autore, sebbene non abbia come obiettivo l'elaborazione di proposte teoriche, non si esime dal confrontare i risultati ottenuti con le teorie vigenti riscontrando un'evidente affinità con il sistema di generazione automatica di melodie infantili svedesi di Sundberg e Lindblom (1976) e con altre teorie generative (vedi Lerdahl e Jackendoff 1983). Nonostante la concomitanza di aspetti rilevanti Sloboda si guarda bene dal considerare i dati del suo test convalidati delle suddette teorie; essi sono degli «indicatori per aspetti della memoria e della rappresentazione per i quali non esiste ancora una teoria ben sviluppata» (90).

La psicologia della musica come scienza paradigmatica

Seguendo un percorso cronologico si giunge al quinto capitolo *Cognition and real music: The psychology of music comes of age* datato 1986. Fulcro del capitolo è lo statuto della psicologia della musica in quanto scienza paradigmatica. Adottando alcuni frammenti della teoria di Kuhn, Sloboda dimostra l'ormai raggiunta maturità della disciplina in virtù della presenza in essa di 5 elementi considerati centrali per la detenzione dello statuto di scienza paradigmatica: 1) un insieme stabilito di questioni sulle quali indagare; 2) metodi d'indagine comuni; 3) strutture teoriche condivise; 4) tecniche e teorie specifiche alla disciplina; 5) ricerca appropriata all'intero raggio dei fenomeni in esame. A questi generici assunti si aggiunge un evento che l'autore considera momento di svolta per la psicologia della musica: la pubblicazione nel 1983 della *Generative Theory of Tonal Music* (comunemente semplificata in GTTM) di Fred Lerdahl e Ray Jackendoff. Le ragioni per l'alta valutazione di questo testo sono molteplici e condivise dalla maggior parte degli studiosi del settore: 1) è uno dei testi più recensiti negli ultimi decenni nel quale si riconosce la discussione di un problema chiave sia per la teoria musicale che per la psicologia; 2) tema principale è la struttura della conoscenza musicale; 3) è esplicito e dettagliato; 4) è universale perché può essere applicato sia su frammenti singoli che su movimenti sinfonici; 5) è ambizioso poiché propone una teoria applicabile ad un'ampia gamma di musiche; 6) è specifico: le regole derivano dalla linguistica ma sono peculiari alla musica; 7) è orientato empiricamente, ossia la teoria può essere sottoposta ad una verifica sperimentale (verifica che da tempo impegna gli psicologi e dalla quale si è accertata la validità di alcune regole); 8) è scritto con il contributo di un musicista esperto (questione non marginale nel campo della psicologia che riceve di frequente l'accusa di indagare su questioni *naive* o irrilevanti per la musica). La teoria non è certo esente da difetti che nel corso del tempo si manifestano con sempre maggiore evidenza, ma l'accelerazione data alla ricerca resta fondamentale.

Il panorama delle ricerche in atto negli anni '80 è completato dall'autore con la citazione di alcuni studi, già trattati nel quarto capitolo, sui processi di codifica e memorizzazione della melodia e su un caso di memoria eccezionale, un *idiot savant* dalle sorprendenti capacità di memorizzazione e riproduzione al pianoforte di musica tonale solo dopo pochi ascolti. Questo soggetto dimostra un'abilità mnemonica non comune solo per la musica tonale, la sua memoria verbale si dimostra in linea con il suo handicap mentale e con musica di altro genere recede. «Da questi dati è chiaro che NP [il soggetto] non è il possessore di qualche memoria primitiva bensì di una memoria ad alta capacità ecoica ed imitativa. Egli comunque possiede anche una ristretta finestra ma altamente sviluppata di memoria normale che opera, come in molti casi noti di *expertise*, rappresentando il materiale in ter-

mini di strutture familiari di ordine più elevato» (111): un esempio di pluralità delle intelligenze!

In questo clima di autodefinizione e consapevolezza della disciplina psicologica Sloboda non si limita ad autocelebrare la disciplina ma suggerisce alcuni aspetti del fenomeno musicale che richiederebbero un'intensificazione dell'indagine psicologica – processi compositivi e improvvisazione, processi di comunicazione musicale negli ensemble, processi mentali impegnati nell'ascolto di brani estesi, investigazione sistematica sull'abilità di memorizzazione su larga scala di esecutori professionisti –, una serie di campi che presentano problematiche sperimentali ed elaborazione di strumenti operativi non facili da superare.

Risultati recenti in psicologia della musica

In *Psychological structures in music: Core research 1980-1990* Sloboda sintetizza le ricerche più importanti condotte nel decennio 1980-1990. Poiché la psicologia della musica nel suddetto decennio ha conosciuto un incremento rilevante sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo una selezione dei lavori risulta indispensabile. Il criterio selettivo adottato dall'autore si presenta alquanto originale: l'autore prende come riferimento i temi trattati in *The musical mind*, ne accerta la presenza nella rivista *Music perception* – baluardo della disciplina non solo per gli psicologi ma anche per i teorici della musica –, passa in rassegna i volumi della rivista dal 1983 al 1988, elenca i 10 titoli più citati e infine seleziona gli articoli da recensire sulla base della presenza in essi di almeno tre di questi titoli chiave.

La trattazione degli articoli prescelti è preceduta da un appunto sulla specificità d'intenti dello psicologo rispetto al teorico affinché si attui un fecondo interscambio tra le due categorie: lo psicologo si occupa di misurazioni empiriche del comportamento musicale; il suo obiettivo è testare la conoscenza intuitiva del teorico.

Al primo posto di questa selezione si collocano le ricerche di Krumhansl (e specialmente Krumhansl 1983) e dei suoi collaboratori tese a verificare alcuni elementi della teoria musicale quali la consonanza derivata dalla relazione con gli armonici, i rapporti privilegiati tra le funzioni principali di tonica, sottodominante e dominante e altri aspetti di pertinenza della percezione tonale. Sloboda elenca i difetti del metodo della Krumhansl: 1) il giudizio richiesto ai lettori è inusuale e non specifico e potrebbe essere dissociato da modi più profondi ed autentici di "processamento" musicale; 2) non si seleziona un unico parametro sul quale concentrare l'ascolto ma si lascia libertà di scelta ai soggetti; 3) il compito da svolgere è di difficile comprensione; 4) la brevità degli eventi musicali potrebbe portare ad un'applicazione della memoria a breve termine più che la messa in atto di uno schema tonale; 5) il test è limitato a coppie di frammenti. Sebbene il metodo d'indagine sia criticabile per le suddette ragioni e perché basato su stimoli minimi ge-

nerati dal computer, l'implementazione dei risultati in un modello connessionista elaborato da Bharucha (1987) consente di apprezzarlo nonostante i limiti. Questo modello rappresenta note, accordi e tonalità come nodi di un'ipotetica rete neurale nella quale l'attivazione di uno di essi implica la conseguente attivazione dei nodi correlati, un meccanismo che si suppone agisca nell'aspettativa tonale dell'ascoltatore. Il limitare la sperimentazione a stimoli artificiali è uno dei problemi maggiori che la psicologia sperimentale in generale, e di conseguenza la psicologia della musica, si trovano ad affrontare: la scelta tra controllo sperimentale e realtà del fatto musicale spesso si pone come un out-out.

Nella "classifica" delle ricerche più importanti al primo posto della Krumhansl seguono le teorie sulla riduzione gerarchica di Deutsch e Feroe (1981) e il raggruppamento gerarchico di Lerdahl e Jackendoff. Se nei precedenti scritti Sloboda tesseva le lodi della teoria generativa, invero mai incondizionatamente, in questo capitolo ne specifica in modo dettagliato i limiti senza tuttavia negarle ammirazione e valutarne i benefici: la teoria di Lerdahl e Jackendoff spiega la ricezione di un ascoltatore esperto che conosce il brano e alla cui strutturazione giunge dopo molti ascolti; tuttavia le regole elaborate per il raggruppamento gerarchico ignorano aspetti non gerarchici e il contrappunto polifonico. Come contrappeso a questi punti deboli egli cita aspetti che trova pregevoli: un'esplicitazione di regole sull'ascolto, la teorizzazione di 4 tipi di riduzione che procedono autonomamente ed interagiscono a livelli più alti e l'azione delle *preference rules*. A questa visione chiara, obiettiva e neutrale della teoria generativa fa da complemento l'osservazione condivisa da una larga schiera di psicologi: «descrivere qualcosa in termini gerarchici non significa necessariamente che gli ascoltatori rappresentino ciò che ascoltano secondo tale descrizione» (139).

L'interesse di Sloboda non si ferma alla GTTM e alla sua convalida: le teorie di Cook (1997) e di Rosner e Meyer (1986) ricevono pari attenzione. In particolare l'autore sottoscrive la distinzione proposta da questi autori tra la percezione degli analisti e quella degli ascoltatori: gli analisti conducono le loro analisi in termini di caratteristiche della musica su larga scala, gli ascoltatori probabilmente sono più portati a costruire una rappresentazione che è basata primariamente su caratteristiche locali, anche se non si escludono possibilità di rappresentazioni di ordine più alto.

La rassegna degli *hit* della psicologia evidenzia la concentrazione degli studi sulla musica tonale, in particolare sull'ascolto di frammenti; rimane equivoco il ruolo delle strutture più ampie forse «perché tali strutture risiedono solo nelle teste degli specialisti che analizzano e scrivono sulla musica; ma può anche esser dovuto al mancato sviluppo di tecniche di misurazione capaci di catturare la consapevolezza su larga scala» (147). Si spera che il futuro sia prodigo di nuovi sviluppi e di un ampliamento in particolare dell'area di ricerca relativa alle funzioni della musica fino

a comprendere «Perché dedichiamo tanta parte delle nostre vite a quei suoni organizzati che chiamiamo musica?» (148).

Il capitolo 7 offre ancora un'altra recensione di un testo sull'ascolto musicale affrontato da un'ottica interdisciplinare che riunisce filosofia, psicologia e analisi musicale in un dialogo sull'ineffabilità in musica: *Language, Music and Mind* di Diana Raffman pubblicato nel 1993. Punto di partenza per la discussione dell'ineffabilità da un punto di vista filosofico sono le due posizioni contrastanti di John Dewey – la conoscenza estetica è ineffabile, se tutto potesse essere espresso con parole la pittura e la musica non esisterebbero – e di Daniel Dennett – tutta la conoscenza conscia è di tipo proposizionale ossia può essere espressa verbalmente. Dal punto di vista psicologico i riferimenti sono l'imperante cognitivismo dell'approccio computazionale di Fodor e la teoria generativa di Lerdahl e Jackendoff. Sebbene la Raffman condivida ampiamente la posizione di Dennett, nella musica riconosce un esempio che sfida il proposizionalismo poiché parte della sua conoscenza non è esprimibile in parole. La percezione o esperienza musicale conscia deriva dalla computazione inconscia di una serie di rappresentazioni mentali sempre più astratte di un segnale acustico (Raffman 1993, 4). Queste rappresentazioni si collocano su tre livelli gerarchici: dal livello minimo delle *nuances* (rappresentazione del suono nei termini dei suoi parametri) a livello del *chromatic pitch* (rappresentazione del suono in classi di altezze e di durate) fino a livello grammaticale – il cosiddetto *M-grammar level* (rappresentazione della musica in strutture gerarchiche articolate) – il cui esempio più calzante è la GTTM. Tutti e tre i livelli sono potenzialmente disponibili alla conoscenza ma in uno di essi si ipotizza la presenza di una conoscenza ineffabile o indicibile. Il livello scelto dalla Raffman per un'analisi dell'ineffabilità in musica è l'*M-grammar level* nel quale i limiti dell'atto verbalizzante si palesano quando l'esecutore non riesce a spiegare il perché delle sue scelte interpretative. Ma anche a livello della *nuance* si riscontra un'ineffabilità del significato dovuta alla mancanza di schemi o categorizzazioni sottili quanto gli stimoli che si riescono a discriminare. Un esempio eclatante di tale tipo di ineffabilità è dato dalla necessità del maestro di dover eseguire alcuni passi per far sì che l'allievo ne comprenda l'esatta interpretazione, un gesto motivato dall'esistenza di una forma di conoscenza delle *nuances* che è più diretta e pregnante di una verbalizzazione dei modi operativi. Una *nuance* può quindi non essere identificata con il linguaggio verbale ma essere riconosciuta; sulla base di questa capacità discriminativa, ad esempio, si differenziano gli stili interpretativi degli esecutori: ognuno di loro lascia «un evanescente alone che si diffonde attorno alla cornice strutturale del brano» (Raffman 1993, 96). A differenza della Raffman, Sloboda ritiene che la conoscenza di questo livello debba essere approfondito attraverso la ricerca sull'interpretazione; questa ineffabilità può essere scandagliata, alcuni aspetti «possono essere radunati in una sorta di proto-effabilità che può essere parassitaria sulle rappresentazioni strutturali della musica» ossia la loro conoscenza dipenderà dalla funzione che

essi svolgono nella rappresentazione strutturale (161). La condivisibilità del pensiero della Raffinan è comunque questione di secondaria importanza: l'autrice ha creato una nuova agenda per lo studio interdisciplinare della musica, un'interfaccia di filosofia, psicologia e analisi musicale che assicurerà un progresso del lavoro sperimentale e neutralizzerà l'infruttuosa accusa di trivialità o irrilevanza

Significato ed emozione in musica

La prima sezione si chiude con un articolo, scritto a distanza di 20 anni da quello di apertura, che non solo funge da raccordo con la sezione successiva ma evidenzia il graduale concentrarsi dell'autore sui temi del significato e dell'emozione in musica. Già il titolo *Does music mean something?* chiarisce l'obiettivo: spiegare la struttura e il contenuto della musica, impresa che Sloboda affronta scindendola in due domande più specifiche: 1) qual è la natura della rappresentazione o conoscenza musicale? 2) in che modo la musica produce effetti emozionali ed estetici? (163). La risposta alla prima domanda riporta al centro del dibattito la teoria di Lerdahl e Jackendoff considerata ormai «espressione paradigmatica del punto di vista “generalmente accettato” sulla musica tonale» (164). Il principale merito di questa teoria è di aver formulato una serie di operazioni che, se applicate alla musica tonale, ne producono una descrizione completa accompagnata da predizioni empiricamente forti sulla percezione e sulla memoria. Tale tipo di descrizione potrebbe lasciar supporre che il significato musicale giaccia a livello della struttura, un'affermazione che non viene accettata poiché la descrizione è solo lo scheletro, un “fatto brutto” nel linguaggio di Searle, nel quale si dovranno instillare *flesh and blood*. La consapevolezza dei limiti di una conoscenza strutturale per un completo apprezzamento della musica sposta il baricentro investigativo sulla seconda domanda, ossia sugli effetti emotivi dell'arte dei suoni. L'esperienza musicale è un'esperienza dinamica che implica la percezione di movimenti di tensione e rilassamento, di anticipazione, crescita e decadenza. Questa esperienza è una preconditione indispensabile per il recupero della descrizione strutturale. Lerdahl e Jackendoff riconoscono sì l'esistenza di una relazione tra alcuni dei loro descrittori strutturali e le esperienze dinamiche ma non cercano di stabilire una direzione di causalità psicologica (166). La percezione delle diverse forme di dinamismo musicale non riguarda emozioni specifiche bensì un sentire senza alcuna valenza positiva o negativa; la sua presenza si palesa con manifestazioni fisiche tangibili – lacrime, alterazioni del ritmo cardiaco, brividi – senza tuttavia implicare un'emozione specifica. Gli effetti si rivelano insensibili allo stile (sono stati rintracciati in esempi musicali dal colto al popular fino al jazz) così da poter essere considerati pre-estetici. (Come non rievocare Hanslick: la musica può esprimere la dinamica dei sentimenti ma la valutazione estetica dovrà fondarsi esclusivamente sull'oggetto artistico!)

Le due risposte formulate da Sloboda sul significato in musica riportano in auge la distinzione dei linguisti tra sintassi e semantica – la descrizione strutturale è una forma di sintassi, le sensazioni dinamiche la semantica – con l'aggiunta valutazione della dinamica non come «imitazione di segnali acustici del mondo in movimento, bensì di livelli più profondi che riguardano le forme sottostanti di questi movimenti così come sono introdotti, vissuti e mediati dall'essere umano cosciente» (171). Specificare cosa includere e cosa escludere in essa è tuttavia una ricerca ancora da intraprendere.

Nella seconda area tematica *Emotion and motivation*, Sloboda esamina l'impatto delle emozioni nelle diverse attività legate alla musica, lo sviluppo della risposta emozionale nel corso dell'età evolutiva, le esperienze musicali dell'infanzia come fattori determinanti il futuro coinvolgimento con la pratica esecutiva. Concetto portante è la *peak experience*, un'intensa risposta psicofisiologica alla musica che ha effetti immediati e duraturi nell'*engagement* dei soggetti con la musica.

La musica come linguaggio

Nel primo dei cinque capitoli che formano questa sezione (*Music as language*) Sloboda affronta l'annosa questione dello statuto della musica come linguaggio. Il paragone da sempre attuato con il linguaggio certo non consente di descrivere ogni elemento di pertinenza della musica ma si rivela fonte ispiratrice per una riflessione sulle capacità comunicative dell'arte sonora.

Assodata la similitudine tra i due campi a livello fonologico e sintattico, di difficile esplicazione e di maggiore interesse resta la semantica. Nel linguaggio la comprensione del significato di un costrutto verbale è segno dell'avvenuta ricezione di un messaggio, dell'atto comunicativo, ma in musica non esistono criteri che, alla stregua del linguaggio, possano dimostrare l'avvenuta comprensione del suo significato. Per superare l'*impasse* di verifiche verbali richieste nel momento della ricezione musicale (verifiche dimostratesi inefficaci), Sloboda propone uno studio su un lungo arco temporale. L'esperimento consiste nella rievocazione dell'esperienza musicale infantile di 70 adulti con domande sulla loro autobiografia musicale. Da una prima analisi delle risposte lo psicologo stabilisce la presenza di due tipi di significato: interno – è la musica che ha un effetto diretto sul bambino – ed esterno – è il contesto nel quale la musica prende vita che ne determina l'effetto. La lettura delle testimonianze arricchisce la conoscenza sulle abilità musicali dei bambini nelle diverse fasce d'età. Un esempio: tra i sei e gli otto anni la risposta emozionale alla musica si trasforma da generica eccitazione in percezione di sentimenti di felicità o tristezza. Le memorie attestano dunque un processo evolutivo nell'acquisizione del significato emozionale e un rapporto con la musica che offre spunti

operativi sia per la progettazione di interventi didattici sia per l'accertamento in ambito musicale delle teorie sull'età evolutiva.

Uno degli ambiti di studio più complessi della psicologia della musica pertiene ai processi creativi che da sempre costituiscono un mistero di qualsiasi campo artistico si parli. All'accrescimento della problematicità dell'investigazione su tali processi partecipa l'incomunicabilità tra psicologi e compositori, sull'esempio del discorso tra sordi tra psicologi e musicologi – diffuso negli anni '80 ma in via di risoluzione. In *Music psychology and the composer*, Sloboda ipotizza alcune linee di ricerca tangenti le due rette della psicologia e della composizione in un momento storico nel quale non si può negare la difficoltà dei compositori di far breccia sul pubblico a causa della rottura con la tradizione musicale del passato. Primo passo per un fecondo colloquio sarebbe la formulazione da parte dei compositori di domande precise e non ambigue, e l'accettazione di questi interrogativi da parte degli psicologi senza il loro consueto rigetto di questioni di difficile sperimentazione.

Per favorire il dialogo tra le due parti Sloboda analizza alcune concezioni della musica, ad esempio la concezione della musica come architettura. Il compositore è l'architetto di una struttura: egli progetterà il suo edificio con in mente l'uso che di essa farà l'ascoltatore; lo psicologo accerterà l'abilità dell'ascoltatore nella ricezione delle *affordances* (caratteristiche salienti) che il compositore inserisce nella sua opera affinché essa assolva la funzione assegnatale (i termini "uso" e "funzione" in questo contesto sono usati in modo interscambiabile).

Gli ultimi tre capitoli della sezione (capp. 11-13) sono dedicati esclusivamente alle emozioni. Il legame tra musica ed emozione è ormai comunemente accettato ma resta un campo da esplorare particolarmente ostico per le scienze empiriche. In prima linea si deve combattere contro l'assenza di una definizione univoca del termine emozione e di una comprensione globale del fenomeno: quali sono gli stati psicologici che possono essere definiti emozioni? Si deve distinguere tra emozioni come reazione intensa di breve durata e umori (*moods*) – stati affettivi cronici? Alcune emozioni sono basilari rispetto ad altre? La letteratura psicologica vaga ancora in questa foresta di interrogativi! A questa prima difficoltà si aggiunge l'ambiguità della risposta emotiva alla musica: deriva dagli eventi musicali o dal generico *mood* del brano? Ma non finisce certo qui l'irta salita: le emozioni in risposta ad uno stesso brano variano sia tra individui a seconda del contesto, della cultura di appartenenza e della competenza, sia nello stesso individuo. La musica è multidimensionale e multifunzionale; non esiste una sola modalità di ascolto e un'emozione esclusiva. Infine: come catturare un evento come l'emozione che per sua natura è evanescente?

La psicologia ha ancora un periglioso cammino da percorrere per sciogliere alcuni di questi nodi; le soluzioni definitive sono ancora lontane sebbene nell'ultimo decennio si veda una crescita esponenziale delle pubblicazioni dedicate all'argomento (Sloboda – Juslin 2001; «*Musicae Scientiae*» 2001-2002).

Ancora: musica ed emozioni

L'elaborazione di una metodologia di indagine che possa arginare alcune delle variabilità del fenomeno musica-emozione resta lo scoglio più grande ancora da sormontare. Sloboda elenca alcune delle metodologie applicate: raccolta di dati retrospettivi, commento verbale nel corso dell'ascolto guidato da una lista di emozioni o da dimensioni bipolari; risposte non verbali con un cursore da muovere o pressione di un dito su un *pressure-sensitive pad*, misurazioni fisiologiche delle alterazioni dello stato del soggetto. Nel capitolo *Empirical studies of emotional response to music* Sloboda si sofferma in particolare su uno studio condotto con l'applicazione del metodo di raccolta di dati retrospettivi. Ai soggetti era chiesto di rievocare brani specifici con i quali avevano provato una delle 12 manifestazioni fisiche comunemente associate all'emozione – brividi, pianto, ecc. I risultati rivestono particolare interesse poiché i soggetti, scelti i brani, erano capaci di associare le loro reazioni a temi o frammenti specifici con una prevalenza della risposta emotiva in punti in cui si violavano le loro aspettative. Il grado di probabilità di occorrenza di un evento è uno dei fattori che determinano il gioco emozionale – più un evento è inatteso più è emozionante –; l'ascoltatore si forma una mappa del pezzo con indizi su momenti salienti della strutturazione del discorso musicale proprio attraverso la perturbazione delle sue aspettative. Questi dati sperimentali comprovano il pensiero teorico di Meyer (1956) su implicazione-realizzazione sviluppato estesamente da Narmour (1977).

In questo groviglio di elementi concomitanti si aggiunge il ruolo dell'interprete come intermediario tra il compositore e l'ascoltatore. È l'interprete che sceglie gli elementi strutturalmente importanti da mettere in evidenza; le sue scelte possono rinforzare o affievolire l'effetto emotivo di una composizione. L'interprete può scegliere di assecondare le abitudini di ascolto con un'interpretazione convenzionale, o di sfidarle con un'interpretazione dialettica. In entrambi i casi sarà guidato dalla volontà di creare un certo tipo di effetto e si suppone dalla fedeltà alle intenzioni del compositore. Questa fedeltà si può solo supporre poiché, e Sloboda è ben consapevole di questa realtà, la comunicazione musicale non procede secondo il tradizionale modello di quella linguistica.

La stratificazione dell'oggetto musicale non spaventa lo psicologo, che non recede mai da una prospettiva ecologica solo per dovere della sperimentazione. L'influenza delle scelte interpretative è studiata in un esperimento da lui condotto in collaborazione con A. Lehmann e R. Parncutt (Sloboda-Lehmann-Parncutt 1997). Ad un certo numero di soggetti veniva chiesto di ascoltare diverse interpretazioni di uno stesso brano e di esprimere le loro reazioni emotive. Gli obiettivi erano: 1) determinare il grado di accordo tra ascoltatori diversi relativamente alle funzioni emozionali delle diverse interpretazioni, 2) rintracciare l'esistenza di correlati dell'emozione nell'esecuzione; 3) verificare la corrispondenza tra intenti

espressivi dell'interprete e loro ricezione nell'ascoltatore. I risultati mostrano una convergenza nella scelta attuata dagli ascoltatori tra le interpretazioni più "emozionali", mostrano che l'emozione è legata a punti strutturalmente importanti, e che le interpretazioni maggiormente espressive risultano quelle meno prevedibili. Esiste inoltre una corrispondenza tra le scelte interpretative più importanti e i punti di maggiore efficacia emozionale percepiti dagli ascoltatori. Le conclusioni dell'esperimento lasciano avvistare un primo bagliore nella comprensione delle emozioni in musica scardinando la credenza popolare che il potere emozionale e la freschezza dell'esecuzione sia dovuta a spontaneità intuitiva non catturabile in parole o in momenti specifici progettati dall'esecutore e identificati coscientemente dall'ascoltatore. Sloboda non si adagia su questo primo successo: «Possiamo capire qualcosa su cosa rende emozionante una esecuzione. Ma non sappiamo se ciò risulti un contributo all'arte!» (239).

Sara Gennaro

LETTURA. PARTE SECONDA

Talento e abilità musicali

La questione dell'abilità e dell'*expertise* musicale viene affrontata in particolare nei capitoli 14 e 15, il cui assunto fondamentale è che i livelli eccezionali di abilità musicale presenti in alcuni individui non sono ascrivibili a speciali caratteristiche cognitive, bensì ad un insieme particolare di esperienze che hanno rafforzato e specializzato una competenza musicale di base. Tale competenza di base, che si fonda sulla conoscenza delle principali caratteristiche strutturali della musica di una determinata cultura, ed è sostanzialmente una competenza percettiva e di memorizzazione (*receptive expertise*), si sviluppa normalmente nella maggioranza della popolazione per acculturazione, entro il primo decennio di vita. Sloboda è convinto che non esista – a livello cognitivo – una discontinuità reale tra questa competenza musicale comune e quella più rara degli esperti: quest'ultima è frutto, piuttosto, di una formazione guidata da una forte motivazione, avvenuta in un contesto particolarmente stimolante e ricco musicalmente, in cui la musicalità spontanea non ha avuto inibizioni; condizioni presenti anche in assenza di un'istruzione formale, come dimostrano i casi dei *musical savants*, o di jazzisti autodidatti come Louis Armstrong. Per dare la possibilità al maggior numero di persone di accedere ad un livello musicalmente esperto, anche da un punto di vista produttivo (*productive expertise*), si dovrebbero dunque predisporre ambienti educativi in grado di ricreare tali condizioni.

Ma, si chiede Sloboda, qual è la base cognitiva della competenza musicale? Cosa significa, a livello cognitivo, essere musicalmente esperti? Significa, egli risponde, saper cogliere e utilizzare il legame tra strutture musicali ed emozioni, le quali si originano dal gioco tra aspettative e loro soddisfazione o frustrazione, in linea con gli studi di Meyer (1956; 1973). L'abilità musicale può perciò essere spiegata anche come capacità di “capire il senso” della musica, grazie al riconoscimento delle strutture fondamentali che caratterizzano un determinato “idioma” musicale – il riferimento è ancora una volta alla GTTM di Leirdahl e Jackendoff (1983) – e del loro carattere espressivo.

Dimostrare l'infondatezza di quella che Sloboda definisce come una "psicologia popolare" del talento, secondo la quale alla base dell'acquisizione di abilità esecutive di alto livello c'è una particolare predisposizione genetica, è l'obiettivo dei capitoli 16 (*The acquisition of musical performance expertise: deconstructing the 'talent' account of individual differences in musical expressivity*) e 17 (*Are some children more gifted for music than others?*). Analizzando i risultati di una serie di studi specifici, Sloboda sostiene che ogni essere umano nasce – a parte i casi di gravi disabilità cognitive – con notevole predisposizione musicale, tanto da ipotizzare che si tratti di una delle caratteristiche essenziali per la definizione della specie umana. Secondo alcune ricerche, sembra ad esempio che la musicalità precoce, considerata generalmente indice di un talento innato, non sia sempre garanzia di risultati successivi. Una ricerca di ampio raggio condotta da Sloboda assieme ad altri studiosi, il *Leverhulme Project*, ha dimostrato che, nello studio strumentale di tradizione colta, gli studenti che raggiungevano livelli di eccellenza erano quelli che destinavano un tempo maggiore allo studio, indipendentemente dalla presenza o meno di musicalità precoce. Fattori ricorrenti nell'esperienza degli studenti più brillanti erano piuttosto un forte coinvolgimento dei genitori nei primi passi della pratica strumentale (*extrinsic motivation*) e lo sviluppo graduale di una forte auto-motivazione allo studio (*intrinsic motivation*).

Accanto alle abilità tecniche, un bravo interprete deve possedere anche una buona capacità espressiva, ed è soprattutto su questo secondo aspetto che si fonda la maggior parte delle credenze in un talento innato: secondo l'opinione comune, l'espressività non può essere insegnata, essendo insondabile ed inspiegabile. Il panorama degli studi di psicologia musicale offre invece una diversa prospettiva: le esecuzioni espressive sono il risultato di una serie di microvariazioni applicate dagli interpreti secondo logica, tenendo conto della struttura del brano musicale, e tendendo ad enfatizzarne gli aspetti più salienti. L'espressività – e dunque il talento – dev'essere considerata secondo Sloboda come la risultante di una serie di abilità acquisite. Dunque eventuali differenze nelle abilità musicali che si manifestino durante l'infanzia non sono dovute a caratteristiche congenite, ma a differenti esperienze precoci, sia prima che dopo la nascita. I diversi livelli raggiunti dai singoli nel loro personale sviluppo musicale hanno cioè un'origine sociale, per cui si può dire che «le realizzazioni di uno sono il risultato dello sforzo di molti» (312). Si è visto, ad esempio, che l'attribuzione di un talento particolare ad un individuo è spesso una profezia che si auto-alimenta, poiché richiama le attenzioni degli adulti, accresce l'autostima e la motivazione dell'individuo, stimola le esperienze formative e predispone un ambiente favorevole allo sviluppo delle capacità in questione. Inoltre, le ricerche hanno dimostrato che esiste una correlazione tra *peak experiences*, cioè tra episodi musicalmente significativi durante l'infanzia, e la successiva storia musicale di molti soggetti. Sloboda sottolinea come gli episodi positivi non si siano quasi mai registrati, nei casi studiati, in ambienti educativi, in cui

spesso non c'è un'atmosfera libera e rilassata, e in cui le aspettative riguardanti i risultati ottenuti possono impedire un'esplorazione ludica, piacevole e disinteressata del linguaggio musicale, requisiti necessari per raggiungere buoni livelli nelle esecuzioni. Un'efficace strategia educativa dovrebbe invece favorire esperienze emotivamente significative e non inibire la tendenza naturale all'esplorazione del linguaggio musicale nelle sue qualità strutturali ed espressive.

Rapporti fra sapere scientifico e responsabilità sociale

L'ultima sezione del volume, *Music in the Real World*, raccoglie una serie di riflessioni e studi piuttosto eterogenei, riguardanti il rapporto tra musica e società, da intendersi nel senso più lato: dalle modalità in cui la musica viene vissuta nella vita quotidiana, e dai problemi che la ricerca incontra nell'affrontare questo settore, alle affinità tra musica e religione, alle ricorrenti questioni riguardanti l'educazione musicale e la sua relazione con le conoscenze acquisite nel campo della psicologia della musica. In conclusione del libro Sloboda si distacca dalle questioni interne della disciplina, per riflettere sul rapporto tra sapere scientifico e responsabilità sociale e politica.

Nel capitolo 18, *Everyday uses of music listening: a preliminary study*, Sloboda si occupa in particolare della ricerca sui problemi dell'ascolto musicale. L'autore ritiene che se la comprensione scientifica delle reazioni – emotive e non – all'ascolto della musica è piuttosto scarsa, ciò sia dovuto all'utilizzo di un modello di ricerca inefficace che viene definito “farmaceutico”: brani musicali vengono “sommministrati” in ambienti asettici, come i laboratori, dove spesso i soggetti sono riuniti insieme e non possono esercitare alcuna scelta sulla musica da ascoltare. Secondo Sloboda questo modello è molto lontano dalla realtà della vita quotidiana, in cui l'ascoltatore è un agente attivo dell'ascolto musicale, capace di compiere scelte riguardo al tipo di musica da ascoltare e al momento e alla situazione in cui farlo. Sloboda ha potuto raccogliere interessanti dati sulle funzioni e gli usi dell'ascolto musicale nella nostra società grazie ad un ampio progetto di ricerca condotto presso la Sussex University, il *Mass-Observation Project*, che ha permesso di raccogliere informazioni sulla vita quotidiana di un gran numero di volontari attraverso interviste scritte. I risultati di questa inchiesta fanno supporre che la musica sia utilizzata intenzionalmente dalle persone soprattutto per accompagnare attività quotidiane solitarie, e che invece nei contesti pubblici in cui non si ha nessun controllo sul tipo di musica ascoltata questa risulti spesso sgradita; pare cioè che nella nostra società la musica non funzioni, come succede in molte culture di tradizione diversa da quella occidentale, come elemento di partecipazione e coesione sociale. Al modello “farmaceutico” dovrebbero quindi sostituirsi metodologie di indagine che tengano conto di questi diversi aspetti.

Il fulcro del capitolo 19, *Music: where cognition and emotion meet*, è la constatazione che «i livelli di abilità musicale raggiunti dalla maggioranza delle persone nelle società occidentali contemporanee sono sorprendentemente bassi» (333). Ciò secondo Sloboda contrasta con il forte potere di attrattiva che la musica generalmente esercita sulle persone, soprattutto grazie alla sua capacità di apportare benefici psicologici. La musica ha infatti il potere di indurre emozioni in chi la ascolta, secondo tre principali modalità: per “associazioni episodiche”, quando riporta alla mente eventi significativi del passato; per “associazioni iconiche”, se le sue caratteristiche imitano eventi non musicali a cui si ricollegano determinate emozioni; e grazie alle “aspettative strutturali” che vengono create dalle strutture musicali e via via confermate o disattese (336). Il valore generalmente assegnato alla musica proprio per questa sua capacità di mediare le emozioni non ha la ricaduta che ci si aspetterebbe sul grado di abilità musicale della popolazione. È possibile individuare alcuni degli ostacoli che impediscono a gran parte della popolazione di acquisire una buona competenza musicale attiva: mancano istituzioni sociali che favoriscano l’esercizio della musica a livelli dilettantistici; nella pratica musicale prevalgono i valori del talento e del successo su quelli della socialità, del puro piacere, o dell’interiorità; la figura del musicista è ancora in larga parte quella del musicista classico, secondo un modello elitario che può scoraggiare la partecipazione popolare.

Aprire una sorta di parentesi all’interno di questa sezione del libro il capitolo 20 *Music and Worship: a psychologist’s perspective*, dedicato al rapporto tra musica e culto religioso, con l’intento di individuare dei possibili elementi di interesse per la ricerca in un campo ancora poco esplorato. Secondo Sloboda, la musica sembra predisporre ed invitare (secondo la nozione di *affordances* introdotta da James J. Gibson, 1966) al culto. Molti dei processi mentali implicati nelle attività musicali sono implicati anche nel culto religioso. Tra le caratteristiche del rapporto con la musica che possono predisporre all’esperienza religiosa Sloboda segnala il suo potere evocativo, la sua capacità di richiamare alla mente momenti significativi ed emozioni vissute, il senso di ineffabilità (a proposito del quale, come già al capitolo 7, si fa riferimento allo studio di Diana Raffman, 1993), e l’idea che la musica “parli” a noi personalmente in un linguaggio tuttavia intraducibile, invitando alla contemplazione e ad un atteggiamento attento e ricettivo.

Nel capitolo *Emotion, functionality, and the everyday experience of music: where does music education fit?* Sloboda si occupa dello stato dell’educazione musicale nel Regno Unito, con particolare riferimento ai problemi dell’educazione musicale scolastica e al fenomeno dell’abbandono dello studio strumentale nel passaggio dalla *primary* alla *secondary school*. Sloboda individua per questo fenomeno alcune ragioni “fisiologiche”, come la crescita degli allievi e il conseguente bisogno di esercitare una maggiore autonomia nelle scelte e negli hobbies, o la maggiore importanza assegnata alle materie più “accademiche” nel curriculum scolastico. Tuttavia il motivo fondamentale sembra risiedere in uno scollamento sempre maggiore tra la

cultura musicale extra-scolastica e quella impartita all'interno della scuola, il cui punto di riferimento, nonostante alcune aperture piuttosto superficiali, rimane il canone classico, con la conseguente tendenza elitaria a far emergere coloro che sono in grado di eseguirne e comprenderne i capolavori. Sloboda rileva come questa visione dell'educazione musicale non tenga conto delle forze che hanno cambiato la società dagli anni Sessanta in poi, dal multiculturalismo alla cultura giovanile, dal femminismo alla rivoluzione elettronica, dal post-modernismo alla laicizzazione della società. La scuola non può più essere, per Sloboda, l'unico contesto deputato all'educazione musicale, che deve aprirsi alla varietà dei ruoli, degli stimoli e delle competenze del mondo musicale contemporaneo.

In *The 'sound' of music versus the 'essence' of music: dilemmas for music-emotion researchers* (capitolo 22) Sloboda ritorna sulle metodologie di studio del rapporto musica-emozioni, già trattate nei capitoli 12 e 19, commentando un numero monografico di *Musicae Scientiae* (2001/2) sull'argomento. È preoccupazione di Sloboda sottolineare come il rischio maggiore di questo tipo di studi sia quello di ridurre la complessità dell'esperienza musicale ad una serie di variabili o di semplici rapporti di causa-effetto, che non tengono conto del ruolo attivo dell'ascoltatore e della sua individualità. Nelle concrete esperienze di ascolto al di fuori dei laboratori l'ascoltatore può, ad esempio, decidere – più o meno consciamente – se ascoltare la musica in quanto suono (*music as sound*), nelle sue caratteristiche superficiali e meramente acustiche, o se invece considerarla in quanto musica (*music qua music*), cioè predisporre a rispondere emotivamente alle qualità estetiche specifiche di quel pezzo, intese come prodotto di un'intenzione comunicativa. Secondo Sloboda, solo nel secondo caso si ha l'induzione di un'emozione musicale vera e propria, che dipende perciò da un impegno attivo dell'ascoltatore. Di conseguenza, l'approccio "farmaceutico" al problema dell'emozione musicale si rivela ancora una volta inadeguato. Di più, esso rappresenta il tentativo, ben poco scientifico quanto piuttosto sottomesso ad una logica economica, di ridurre la musica ad una serie di "effetti" ben quantificabili, facilitandone un uso strumentale e commerciale.

Il capitolo conclusivo *Assessing music psychology research: values, priorities, and outcomes* è dedicato al ruolo della psicologia della musica nella società, alla valutazione dei suoi obiettivi, delle sue finalità e dei suoi risultati, argomenti che l'autore ritiene fondamentali e ingiustamente trascurati dalla comunità scientifica. Secondo Sloboda la psicologia della musica dovrebbe porsi il problema della propria utilità sociale: una delle possibili funzioni di questa disciplina può ad esempio essere quella di documentare e dimostrare i benefici sociali ed individuali che la musica può apportare, influenzando ed indirizzando così le scelte politiche, in particolare nel settore educativo. Assumendo un punto di vista più generale, tuttavia, Sloboda osserva come tutto ciò non sia una condizione sufficiente per giustificare la ricerca nel campo della psicologia della musica, che va sottoposta ad un attento esame del bilancio costi-benefici all'interno di una visione politica e sociale di ampio respiro.

Riflettendo sul rapporto tra ricerca scientifica e società, l'autore individua quattro tipologie di ricerca "socialmente impegnata": quella guidata da una sensibilità generica per le norme accettate nella comunità scientifica (livello 1); quella che tenta di far fruttare i potenziali benefici sociali degli studi fatti (livello 2); quella che sceglie i campi di studio in base alla loro utilità sociale (livello 3); quella che si interroga sull'utilità della ricerca, in base ad una valutazione dei costi e dei benefici sociali e dei valori che la guidano, accettando l'eventualità di una rinuncia alla ricerca stessa a favore di altre priorità (livello 4). A questi quattro livelli successivi Sloboda fa corrispondere la propria storia personale di studioso sempre più coinvolto dalle problematiche sociali e politiche, rievocata in quest'ultimo capitolo e rispecchiata nelle quattro parti di cui si compone *Exploring the Musical Mind*.

Roberto Caterina

ASPETTI PERCETTIVI NEL “RITORNO AL FUTURO”

DELLA PSICOLOGIA DELLA MUSICA

Vent'anni dopo

Pubblicato a 20 anni di distanza da *The musical mind* (Sloboda 1985), *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*, il secondo libro scritto in modo esclusivo da Sloboda (2005), viene presentato come l'aggiornamento, il completamento ideale di quello e il titolo stesso sembra in qualche modo adombrarlo. Questo paragone tra i due lavori orienta la lettura dell'opera più recente. Si tratta di un paragone certo necessario eppure, a mio avviso, un po' ingombrante che rischia di non essere sempre funzionale a comprendere il nuovo percorso affrontato dall'autore. *The musical mind* è stato un libro forse unico nel suo genere; il primo e penso il solo a trattare le problematiche della psicologia della musica a tutto campo – dall'ascolto all'esecuzione alla composizione all'improvvisazione, all'educazione musicale – andando ben al di là del terreno sensoriale e percettivo che aveva costituito fino ad allora buona parte degli studi relativi a questi aspetti del sapere musicale. Avendo come progetto l'andare oltre il dato fenomenico fino a raggiungere il piano del significato musicale e i processi di pensiero ad esso sottesi quel libro si presentava come una sorta di grandioso monumento unitario che faceva propri i sistemi teorici e le tesi cognitive che si erano affermate non moltissimi anni prima soprattutto nell'ambito del linguaggio verbale. La musica veniva vista come un fatto mentale da descrivere e verificare con un appassionante rimando dall'osservazione – anche episodica – alla costruzione dell'esperimento, alla verifica su se stessi. Così si poteva vedere Sloboda descrivere divertito l'esperienza di Goldovsky che si accorgeva di un clamoroso errore di stampa nella partitura di un Capriccio di Brahms ascoltando l'esecuzione di una pianista “mediocre lettrice” a prima vista, e di qui organizzare un esperimento per individuare le caratteristiche in musica dell'”errore del correttore di bozze”; o, ancora, esaminare lo *span* di lettura dei pianisti esperti partendo da analoghi esperimenti fatti sulla lettura del linguaggio verbale; questioni filologiche complesse erano descritte e riportate con passione, come quella relativa ai processi compositivi in Mozart seguendo i due inchiostri con cui era scritta la partitura del *Flauto Magico*; lo si poteva vedere impegnato in

esperienze personali, come nella composizione di un brano corale per dei dilettanti in una chiesa del Nord dell'Inghilterra quasi al solo scopo di capire i processi compositivi e le scelte attuate, o come nell'apprendere a suonare un nuovo strumento musicale, il clarinetto, cercando di verificare i passi procedurali che portano all'esecuzione corretta. In quel libro la musica era sì al centro del progetto, ma era esaminata al pari di molte altre attività mentali che costellano la vita quotidiana, in primo luogo l'uso del linguaggio e i processi di pensiero, ma anche altre esperienze apparentemente lontane come il gioco degli scacchi, il bridge, ecc.; proprio la poliedricità dei termini di riferimento aveva reso quel libro particolarmente vivo, moderno e utile anche per chi non aveva una preparazione musicale specifica: in sostanza non aveva lasciato la musica solo ai musicisti e non aveva permesso neanche che ad appropriarsene fossero solo gli psicologi, ma aveva sotto traccia voluto che la musica fosse e rimanesse un patrimonio del pensiero e che appartenesse a tutti.

Venendo al libro ora pubblicato non si possono non notare le profonde differenze, a cominciare dall'organizzazione strutturale: si tratta di una raccolta di articoli, apparsi in varie riviste nel corso di questi ultimi anni. Le quattro parti presentate nel sottotitolo e relative ai processi cognitivi, alle emozioni e alle motivazioni, al talento e allo sviluppo delle abilità e alla musica nel mondo reale, costituiscono sì uno schema sapiente, una forma che già di per se stessa delinea un percorso nuovo della psicologia della musica, ma si vede subito che sono state pensate, elaborate dopo, che non sono nate insieme al libro i cui singoli contributi erano stati scritti spesso da tempo. Naturalmente il fatto che i singoli capitoli siano apparsi in forma di articoli ha tolto quell'unitarietà di rimandi, quella vivacità descrittiva che aveva caratterizzato *The musical mind*. Inoltre al lettore esperto che ha un po' seguito nel tempo lo sviluppo della psicologia della musica non dà sempre l'impressione di una piacevole ricollocazione dei punti di vista e delle teorie attualmente discusse, di un riassunto ragionato per fare il punto della situazione; spesso prevale la riproposizione di cose già note o si scorgono delle lacune su temi o autori che meriterebbero una maggiore attenzione o ancora sembrano troppo scisse le singole parti tra loro e, talvolta persino i singoli capitoli. Il primo impatto con questo volume non è esente, quindi, da un senso di frustrazione e di delusione esacerbata dal confronto con *The musical mind*.

A che serve la psicologia della musica?

Ci si accorge presto, tuttavia, che questa prima impressione è in gran parte voluta dall'autore e, anzi, costituisce il vero centro unificatore di tutto il volume. Nella premessa Sloboda cita ragioni positive e ragioni negative che hanno concorso alla realizzazione del libro: le ragioni positive sono facili da intuire e in gran par-

te in linea con le aspettative del lettore – riflessione su alcuni aspetti teorici, ampliamento dei medesimi, riproposizione di contributi poco accessibili e non sempre conosciuti, ecc. – le ragioni negative, invece, sorprendono e sono solo adombrate all’inizio nei termini di un sostanziale, ma generico, disinteresse nei confronti della psicologia della musica, nel desiderio di occuparsi di altre cose in futuro e nella volontà, quindi, di scrivere una sorta di commiato. Sorprendenti affermazioni invero considerando la figura di Sloboda nel campo della psicologia della musica e ancor più sorprendentemente solo enunciate nella premessa senza ulteriori spiegazioni e commenti. Alla fine del libro, nel capitolo XXIII, l’unico che non sia una riproposizione di scritti precedenti, si ritrova finalmente il senso di quelle affermazioni, quasi un motivo nascosto, sempre presente, ma esplicitato solo alla fine. Ecco la domanda cruciale da cui conviene partire: «(...) se tutta la psicologia della musica nel mondo non fosse stata mai stata scritta e venisse tolta dalla memoria collettiva come se non fosse mai esistita, in che modo la musica e i musicisti ne avrebbero avuto documento? Avrebbero i compositori composto musica meno buona, avrebbero gli esecutori cessato di suonare così bene, avrebbero gli ascoltatori goduto meno intensamente dell’ascolto?» (Sloboda 2005, 395-396). Sembra quasi un grido di dolore seguito da considerazioni più mirate sui “valori” che dovrebbero ispirare la ricerca in psicologia della musica, sui benefici sociali di tale ricerca che ha pochissimi riscontri se si eccettua il campo clinico, quello della musicoterapia e quello dell’educazione musicale, sui costi che questa ricerca ha e che potrebbero essere devoluti per scopi le cui finalità sociali fossero più evidenti. A parte alcune considerazioni forse un po’ troppo moralistiche il discorso affrontato da Sloboda pone in maniera anche provocatoria un problema reale che va al cuore degli scopi e della stessa ragion d’essere della psicologia della musica. Sarebbe, però, legittimo farsi anche un’altra domanda: perché oggi e diciamo negli ultimi decenni si è affermata un’esigenza di psicologia della musica soprattutto nel mondo occidentale? Una risposta molto semplice a questa domanda potrebbe essere: perché proprio le cose che dice Sloboda a proposito dei compositori, degli interpreti e degli ascoltatori appaiono oggi molto più complesse rispetto al passato; l’utilizzo di nuove tecnologie, ad esempio, – basti pensare ai soli software di computers – hanno reso il rapporto uomo-musica da un lato meno immediato rispetto ad un tempo e dall’altro rivolto ad un pubblico molto più vasto ed eterogeneo. I musicologi si sono spesso interrogati su questo stato di cose che in fin dei conti va proprio al cuore della definizione stessa della musica: basti pensare al recente contributo di Cook (1998) che ha riscosso un grande successo a livello internazionale e che è stato oggetto di discussione e di critiche in un “Forum” della rivista *Musicae Scientiae* (2001). Con intenti sicuramente diversi, ma uniti nella ricerca di un significato musicale più ampio e più in linea con le istanze attuali del nostro tempo, si possono anche ricordare i contributi di Stefani (1998) sulla competenza musicale che cercano di includere nell’ambito di quest’ultima dei livelli precedentemente

definiti come extramusicali concernenti i codici generali e le pratiche sociali, ovvero degli elementi contestuali che non possono non far parte del significato musicale per l'ascoltatore; o ancora gli scritti di Molino (1999) che parla di "un fatto musicale globale" ancora in riferimento a degli elementi contestuali. Si tratta solo di tre esempi, tra i tanti possibili e peraltro molto diversi tra loro, che testimoniano come nel mondo di buona parte della musicologia contemporanea sia in atto un tentativo di cogliere i mutamenti che stanno intervenendo nello studio tradizionale di un brano musicale, nei riferimenti a ciò che implica l'ascolto, l'analisi, la conoscenza dell'autore e del suo tempo. D'altra parte molte questioni in questo ambito erano già state sollevate nell'ormai lontano 1985, all'epoca del primo libro di Sloboda, nel convegno "La psicologia della musica in Europa e in Italia" (Stefani - Ferrari, 1985): allora tra "le cose utili" che la psicologia della musica avrebbe potuto fare Baroni segnalava "le ricerche sul timbro" non solo nei termini di una definizione delle microcomponenti fisiche «quanto piuttosto per studiare come la percezione le organizzi e come la cultura (le) utilizzi» nell'ascolto musicale (Baroni 1985, 96); nella sua "richiesta di aiuto" alla psicologia della musica Baroni segnalava come ciò che allora mancava, nel 1985, nel panorama delle ricerche sugli aspetti percettivi e psicologici dell'analisi musicale era «una più generale teoria delle connessioni, dei legami reciproci fra i procedimenti che vengono messi in atto nell'ascolto» (ibid, 100). A 20 anni di distanza Sloboda nel suo ultimo libro dice che la psicologia della musica è diventata "una disciplina matura" (*the psychology of music comes of age*) e che questa maturità si basa su 5 presupposti: un nucleo di problemi da indagare considerati centrali, comunanza di metodi utilizzati per risolvere quei problemi, schemi di riferimenti teorici condivisi, specificità dell'oggetto di ricerca e appropriatezza degli studi effettuati. Ad una lettura meno superficiale si scopre però che il capitolo in questione è stato pubblicato nel 1986, che il centro unificatore del "nuovo" orizzonte degli studi di psicologia della musica è la grammatica generativa di Lerdahl e Jackendoff (1983) e che la specificità dell'oggetto musicale è in sostanza il sistema tonale: tutte cose già dette in *The Musical Mind*, quando effettivamente potevano avere un valore di novità. Nel contesto del nuovo libro questo capitolo si configura piuttosto come un'introduzione al capitolo successivo che è una rassegna di studi pubblicati nel decennio 1980-1990 sulle strutture psicologiche in musica: si tratta di una rassegna orientata che prende come punto di riferimento *Music Perception*, certamente la rivista più prestigiosa di psicologia della musica, ma non la sola, dedicata particolarmente alle ricerche della Krumhansl, senza dubbio di grande rilievo, ma centrate sullo spazio tonale e, quindi, quasi in ideale prosecuzione delle tesi di Lerdahl e Jackendoff.

Psicologia della musica e creazioni contemporanee

Questa insistenza da parte di Sloboda sui riferimenti al sistema tonale certamente è un'operazione legittima e che coglie degli aspetti fondamentali del discorso musicale; non si può, però, dire che sia sempre in linea con i nuovi fermenti che attraversano la produzione musicale contemporanea e che avrebbero meritato delle risposte dalle ricerche di psicologia della musica. A voler esprimere un certo pessimismo si può anzi dire che vi sono le premesse per una frattura tra il mondo legato alla produzione musicale, alla musicologia, e quello espresso dalla psicologia della musica in maniera in qualche modo analoga a quanto era avvenuto nel campo dell'arte visiva tra la psicologia dell'arte e la critica d'arte. Si ha l'impressione che per lo psicologo della musica come per lo psicologo dell'arte il referente artistico sia quasi esclusivamente dato da un modello classico e che quindi tutti gli aspetti inerenti a fenomeni mentali concernenti il prodotto artistico, come la memorizzazione, la fruizione, la performance, si riferiscano a quel modello classico di arte, mentre il mondo dell'arte contemporanea con tutte le sue istanze e differenze venga di fatto ad essere trascurato.

Eppure nel campo della psicologia della musica non si può dire che le cose stiano proprio nei termini di un'esclusione della musica contemporanea dall'oggetto dei suoi interessi, basti ricordare ad esempio i lavori di Imberty sulla sequenza III per voce sola di Berio (Imberty, 1987), quello della Deliège e El Armadi (1990) sulla sequenza VI per viola sola sempre di Berio, o ancora un lavoro di cui io stesso sono coautore (Addessi – Caterina, 2005) relativo all'analisi percettiva di un brano di Kurtág. In sostanza un livello di analisi musicale non eseguita sulla partitura, ma in una situazione di ascolto e, quindi, cogliendone gli aspetti percettivamente salienti risulta estremamente funzionale per individuare regole e relazioni tra i suoni anche quando questi ultimi, come nel caso della musica post-tonale, non poggiano su una struttura grammaticalmente ben definita data dallo spazio e dall'armonia tonale. Elementi percettivamente salienti possono essere delle *cues*, nel modello della Deliège, ovvero indizi di superficie e sostanzialmente definiti dalla somiglianza-dissomiglianza del materiale musicale adiacente, come nel caso della ripetizione, e possono, guidandoci nell'ascolto, concorrere alla formazione della forma musicale, sia in brani tonali sia in brani post-tonali. Il discorso che può essere fatto sulle gerarchie che il rapporto tra suoni crea e in cui indubbiamente la tonalità ha un peso rilevante come si è visto negli esperimenti della Krumhansl (1983), non preclude la ricerca di nuove regole, nuovi rapporti fra i suoni, come ben si vede nell'analisi di gran parte della musica contemporanea colta e come le ricerche di Imberty (1987) hanno evidenziato. Una risposta alle esigenze della musicologia attuale possono essere, quindi, fornite dalla psicologia della musica. Oggi forse più di ieri, in presenza di un maggior numero di strumenti per la riproduzione e la manipolazione dei suoni, c'è l'esigenza di uno studio scientifico del materiale so-

noro e musicale, che non può fare a meno di un processo di analisi e, quindi, di una semplificazione dei dati, processo che, però, allo stesso tempo, deve dar conto delle qualità artistiche del prodotto e da qui cercare di individuare il possibile significato di un determinato brano. Se nel contesto della musica che veniva prodotta e ascoltata un secolo fa, si poteva fare della buona musica riferendosi ad una grammatica consolidata e lasciandosi guidare da scelte intuitive, molte volte felici, oggi è richiesta una grande competenza percettiva per poter cogliere, assimilare la ricchezza di stimoli sonori, spesso appartenenti a diversi contesti culturali, con cui quotidianamente ci confrontiamo e per poter percorrere con successo nuove idee, nuove sperimentazioni sonore. Lo spazio della psicologia della musica nasce precisamente in questo contesto. Sloboda indubbiamente ne coglie la valenza citando i lavori della Krumhansl (1983) che evidenziano la dimensione percettiva e, ancor più, attuando delle scorribande nei territori insicuri del rapporto emozioni-musica e della musica nel mondo reale, ma riesce più a esprimere il suo disagio per ciò che la psicologia della musica non è che ad individuarne le componenti attive, per certi versi rivoluzionarie, che sostengono la ricerca artistica verso nuove vie espressive.

Dell'ineffabilità

Un po' come uno scoglio nel mare appare a metà del libro di Sloboda la recensione per un lavoro scritto dalla Raffman (1993) qualche anno fa: si tratta di un'opera che tocca tre temi molto sentiti da Sloboda, quello della musica, del linguaggio e della mente (cioè dei processi cognitivi). La Raffmann si pone un interrogativo apparentemente semplice – fino a che punto l'esperienza musicale può essere conosciuta, ma non espressa attraverso il linguaggio, fino a che punto, cioè, può essere considerata “ineffabile” – interrogativo che non può non interessare Sloboda: in *The Musical Mind* egli aveva dedicato un gran numero di pagine proprio per dimostrare le strette relazioni sintattiche e grammaticali che esistono tra il linguaggio verbale e quello musicale. Naturalmente il carattere non proposizionale o “ineffabile” della musica può essere visto secondo molteplici prospettive che spesso hanno ampie zone di sovrapposizione: può essere il portato di una tradizionale attribuzione alla musica di specifiche caratteristiche emotive – la musica sarebbe il linguaggio delle emozioni e proprio per questo potrebbe comunicare stati d'animo ben conosciuti, ma difficili da esprimere con delle parole; numerose caratteristiche strutturali, come l'alternarsi di tensioni e distensioni già evidenziate dalla Langer (1953) e da Meyer (1956) darebbero in qualche modo conto dell'ineffabilità della musica; l'ineffabilità potrebbe, però, essere non soltanto legata al significato musicale e far parte, invece, del sapere musicale, dell'apprendimento di tecniche espressive, interpretative che non sono affidate ad una tradizione scritta,

ma ad una prassi che può essere appresa solo attraverso l'esercizio; l'ineffabilità, infine, ci riporta all'ascolto, alla percezione: si colgono nelle relazioni tra i suoni più di quanto le regole grammaticali possono suggerire: nell'interpretazione di un brano musicale, come nella lettura di una poesia o di un testo letterario da parte di un attore, si può individuare molto di più del significato letterario del testo. Gran parte dell'ineffabilità della musica è in quegli indizi di superficie del materiale musicale di cui prima si diceva a proposito del modello della Deliège.

La scena percettiva

È importante osservare come gli aspetti percettivi di superficie siano da un lato legati al significato che un determinato brano può assumere e dall'altro alla funzione comunicativa che tale messaggio comporta. Sotto questo aspetto il nuovo libro di Sloboda risulta molto attento a non limitare l'analisi del linguaggio sia esso verbale sia esso musicale alla sola grammatica: soprattutto nelle ultime sezioni, dove si occupa di problemi meno strutturali, ma più legati alla pratica musicale, Sloboda rilancia quell'esigenza di un ritorno alla percezione che era certamente rimasto sotto traccia nei suoi primi lavori. Propone l'autore un riferimento alla scena percettiva descritta da Gibson (1966) e vede nella musica non soltanto un linguaggio, ma uno strumento di comunicazione che crea nella situazione di ascolto dei punti di riferimento (*affordances*) che in qualche modo facilitano il rapporto con l'ambiente. Sembra quasi che nell'immediatezza della scena percettiva ci siano già tutti gli elementi che orientano l'analisi e guidano l'ascolto. Questi elementi facilitatori sono molto importanti anche per capire in che misura la musica può indurre e comunicare emozioni. In un contesto molto diverso da quello di Gibson lo psicoanalista Winnicott (1971) aveva parlato di *facilitating environment* a proposito delle cure che la madre ha per il suo bambino: la madre, vista non soltanto come oggetto d'amore, ma anche come “ambiente” per suo figlio, ha appunto il compito di contenerne le ansie, di metterlo in grado di saper regolare le sue emozioni. La musica, vista come regolatrice della scena percettiva, forse non è esente da questo compito materno. Il rapporto, spesso sfuggente, tra musica ed emozioni non sempre trova la sua ragion d'essere nelle regole sintattiche e grammaticali con cui è costruita la frase musicale, ma nelle norme che possono essere individuate e comprese soltanto in una situazione di ascolto, analogamente a quanto avviene in una conversazione in cui non è soltanto il significato delle parole ad avere una funzione comunicativa, ma anche il modo in cui le parole sono dette e il contesto che le racchiude. È importante dire, come ben fa Sloboda nella parte del suo lavoro dedicato alle emozioni, che tale carattere sfuggente del rapporto tra musica ed emozioni non deve precludere un'analisi più dettagliata che, anzi, dovrebbe partire proprio dalla situazione di ascolto per trovare colà quei punti di riferimento, quelle

affordances su cui è poi possibile costruire delle nuove regole e una nuova grammatica. Certo si può sempre dire, come del resto Sloboda fa, che determinati passaggi musicali provocano una risposta corporea di tipo emozionale. Si tratta di un discorso interessante che pochi autori hanno fatto, ma che non può essere isolato dal contesto di ascolto in cui indubbiamente molti elementi spingono verso la comunicazione e la regolazione delle emozioni.

Un'ulteriore ragione per l'esistenza di una disciplina come la psicologia della musica va, quindi, vista nel tentativo di recuperare gli aspetti comunicativi propri della musica e nell'analizzarne il significato conseguente all'interno di un contesto socio-culturale complesso in cui molteplici componenti, valori, stili di vita si intrecciano tra loro. Nell'esigenza di combinare diverse e contrastanti istanze che riguardano il mondo musicale attuale e che rendono estremamente dinamico il rapporto tra musicologia e psicologia della musica bisogna guardare con molto interesse a ciò che Sloboda intende per "musica nella vita reale". Qui Sloboda sottolinea come sia difficile nella nostra società realizzare quegli aspetti di socializzazione che la musica sembra assicurare in altri contesti culturali: spesso la musica è ascoltata in modo solitario, è uno strumento di riflessione, ma non viene vissuta nella sua quotidianità, insieme al mondo. È probabile che la psicologia della musica e ancor più la musico-terapia stiano riscoprendo solo ora quelle caratteristiche della musica che noi tutti pensiamo siano connaturate al suo ruolo e alla sua funzione e che, invece, si sono in parte perdute e trasformate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- «Musicae Scientiae» (2001–2002), *Current trends in the study of music and emotion*, Special Issue.
- ADDESSI A. R. – CATERINA R. (2005), *Analysis and perception in post-tonal music: An example from Kurtag's String Quartet Op. 1*, «Psychology of Music», 33 /1, 94–116.
- BARONI M. (1985), *Domande della musicologia alla psicologia della musica* (II) in G. Stefani – F. Ferrari (a cura di), *La psicologia della musica in Europa e in Italia. Atti del Primo Colloquio Bologna 27/28 aprile 1985*, CLUEB, Bologna, 91–111.
- BHARUCHA J. (1987), *Music cognition and perceptual facilitation: a connectionist framework*, «Music Perception», 5, 1–30.
- COOK N. (1987), *The perception of large-scale tonal closure*, «Music Perception», 5, 197–206.
- COOK N. (1998), *Music: A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- DELIÈGE I. – EL AHMADI A. (1990), *Mechanisms of cue extraction in musical groupings: A study of perception on Sequenza VI for viola solo by L. Berio*, «Psychology of Music», 18/1, 18–44.
- DEUTSCH D. – FEROE J. (1981), *The internal representation of pitch sequences in tonal music*, «Psychological Review», 88, 503–22.
- GALLEY N. – KOPIEZ R. (2003), *Eye movement in reading, picture inspection and music reading. What do we know?*, in G. Kopiez et al. (a cura di), *Proceedings of the 5th ESCOM Conference*, Hanover, (abstracts p. 209, testo nel CD allegato).
- GIBSON J. J. (1966), *The senses considered as perceptual systems*, Houghton Mifflin, Boston.
- IMBERTY M. (1987), *L'occhio e l'orecchio: Sequenza III di Berio*, in L. Marconi – G. Stefani (a cura di), *Il senso in musica* CLUEB, Bologna, 163–186.
- KRUMHANS C. L. (1983), *Perceptual structures for tonal music*, «Music Perception», 1, 28–62.
- LANGER S. (1953), *Feeling and form*, Routledge and Kegan Paul, London.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge MA.
- MEYER L. B. (1956), *Emotion and meaning music*, University of Chicago Press, Chicago, trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992.
- MOLINO J. (1999), *La musique et l'objet. Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. INA-GRM/Buchet-Chastel, Paris.
- NARMOUR E. (1977), *Beyond Schenkerism. The need for alternatives in music analysis*, University of Chicago Press, Chicago.
- RAFFMAN D. (1993), *Language, Music and Mind*, MIT Press, Cambridge MA.
- ROSNER B. S. – MEYER L.B. (1986), *The perceptual roles of melodic process, contour and form*, «Music Perception», 4, 1–40.
- SLOBODA J. A. – JUSLIN P. N. (2001) (a cura di), *Music and emotion: theory and research*, Oxford University Press, Oxford.
- SLOBODA J. A. (1985), *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford, Clarendon Press, trad. it. *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna 1988.
- SLOBODA J. A. (2005), *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*, Oxford University Press, Oxford.

- SLOBODA J. A. – LEHMANN A. C. – PARNCUTT R. (1997), *Perceiving intended emotion in concert-standard performances of Chopin's Prelude No. 4 in e-minor*, in A. Gabrielsson (a cura di), *Proceedings of the 3rd ESCOM Conference*. Uppsala, Department of Psychology.
- STEFANI G. – FERRARI F. (1985), (a cura di), *La psicologia della musica in Europa e in Italia. Atti del Primo Colloquio Bologna 27/28 aprile 1985*, CLUEB, Bologna.
- STEFANI G. (1998), *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Ricordi, Milano.
- SUNDBERG J. – LINDBLOM B. (1976), *Generative theories in language and music descriptions*, «Cognition», 4, 99-122.
- WEAVER H. E. (1943), *A survey of visual processes in reading differently constructed musical selections*, «Psychological Monographs», 55, 1-29.
- WINNICOTT D. W. (1971), *Playing and reality*, Tavistock, London, trad. it. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974.

Colin Symes

*SETTING THE RECORD STRAIGHT.
A MATERIAL HISTORY OF CLASSICAL RECORDING*

Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2004, pp. 313

Andrea Cremaschi e Francesco Giomi, *Recensione* p. 107

Riferimenti bibliografici p. 113

RECENSIONE

Introduzione

Le tecnologie elettroacustiche sono oggi presenti non soltanto nelle varie espressioni artistiche che hanno a che vedere con il suono ma in molte attività che caratterizzano uditivamente la vita sociale. Se da un lato questo appare come del tutto normale, meno ovvio è il fatto che esse travalichino il tradizionale ruolo di mezzo per condizionare in modo significativo, anche sul piano estetico, gli aspetti e le fasi della produzione musicale: tutto questo porta inevitabilmente ad una riformulazione degli stessi concetti coinvolti, a cominciare da quello di “opera”.

La pratica della registrazione sonora, ormai da quasi cinquant’anni, è qualcosa di estremamente consolidato nella cultura contemporanea ed ha acquisito dal pensiero elettroacustico-musicale delle avanguardie esperienze e tecniche che ne costituiscono oggi il patrimonio professionale: registrazioni per frammenti separati, sovraincisioni, montaggi, sincronizzazioni a posteriori, riverberi sono – assieme a molti altri – gli ingredienti che contribuiscono alla definizione di un “sound” caratterizzante il prodotto discografico, tanto in ambito musicale classico quanto leggero. Intorno a tutto questo ruota anche tutta una serie di altri fenomeni legati al mercato discografico, alla critica musicale, al collezionismo e così via.

Se precedentemente alla registrazione, come ben evidenziato da François Delalande nel suo saggio sul paradigma elettroacustico, l’interprete musicale assumeva un ruolo fortemente creativo, ma dalla sua azione esecutiva di stampo propriamente effimero non scaturiva alcun oggetto durevole. Oggi non è più “necessariamente” così, poiché «la registrazione fornisce un oggetto sonoro riproducibile [durevole], esplorabile, analizzabile, trasmissibile, che garantisce all’interpretazione – oggettivata dalla presa del suono, dal montaggio e dall’incisione – il suo *status* di creazione. L’oggetto artistico risultante da questa attività collettiva è manifestamente un’ “opera”, anche se, per altro verso, il termine conserva in musica un senso più specifico» (Delalande 2001, 394).

Una serie di conseguenze scaturiscono da questi cambiamenti, conseguenze che possono diventare oggetto di studio e di analisi sotto diversi punti di vista; ancora Delalande: «Già da molto tempo alcuni interpreti hanno preso coscienza della

mutazione che il disco ha provocato nelle pratiche musicali. Ma la registrazione apre un campo nuovo alla musicologia e all'analisi, che ancora non lo hanno granché percorso: una musicologia dell'interpretazione e del disco considerato come "opera" musicale, è ormai divenuta possibile e necessaria» (ibid., 395).

Natura composita del disco

Che le tecniche di registrazione sonora negli ultimi decenni abbiano radicalmente modificato non solo le nostre abitudini d'ascolto ma più in generale la nostra stessa visione della musica, è un fatto ormai assodato ed incontrovertibile. Numerosi studi sono ormai reperibili: essi ripercorrono le tappe di questo processo e ne analizzano le modalità e le conseguenze, sia sul piano sociologico, sia su quello più propriamente estetico. Tutti questi contributi condividono però la caratteristica di essere esclusivamente incentrati sulle problematiche musicali, su quanto insomma costituisce il contenuto di un lavoro discografico. Ma un disco, qualunque siano il suo formato e la tecnologia ad esso sottesa, è anche un prodotto materiale, dotato di una vita che si estende oltre quella del semplice testo sonoro di cui è contenitore. Grazie all'apporto di altre componenti, come ad esempio la copertina o il libretto, esso è un testo stratificato, i cui significati sono dispiegati su differenti piani di suono, immagine, parola: tutti questi sono ugualmente parte dell'architettura narrativa del disco. La registrazione contenuta in esso può dunque essere considerata come un mezzo espressivo non autonomo, ma sempre esteso e mediato da un certo numero di pratiche esterne all'ambito puramente musicale, ciascuna dotata di una propria peculiare strategia narrativa.

A sopperire alla pressoché totale carenza di studi in questo campo giunge il libro di Colin Symes il cui sottotitolo è, significativamente, *A material history of classical recording*. L'idea alla base di questo lavoro è infatti la necessità di indagare tutte quelle forme testuali che pur non facendo strettamente parte del disco, se inteso come pura e semplice registrazione sonora, tuttavia vi pertengono dal punto di vista estetico. Esso si viene così a configurare non come un oggetto chiuso ma come il centro di una serie di elementi di varia natura, disposti su vari livelli di pertinenza e in costante accrescimento, man mano che questo interagisce con il contesto culturale di cui viene a far parte. Secondo le parole dell'autore stesso, «l'atto di ascoltare dischi oltrepassa la semplice dimensione uditiva [...]. La "circonferenza" culturale del disco si estende ben al di là della sua superficie registrata, e molti altri tipi di testo vi entrano ogni volta che qualcuno lo ascolta» (Symes 2004, 15). Di qui il suo proposito di indagare principalmente tutto quanto sta intorno al disco, le altre forme espressive ad esso associate, ed in particolare il discorso verbale, che più di ogni altro ha contribuito nel tempo a forgiarne il ruolo culturale. A tale scopo Symes riprende la teoria dei paratesti di Gerald Genette [1987] che, nata in ambito

narratologico, si rivela strumento prezioso di indagine anche in questo contesto di studi. Ciò gli permette di mettere a fuoco dal punto di vista teorico la funzione retorica di ogni aspetto di un lavoro discografico e il suo ruolo nell'architettura narrativa globale. Non solo: il suo discorso si estende anche a quelle pratiche d'ascolto e d'interpretazione associate a tale mezzo, dalle riviste alle collezioni, che fungono da elementi di mediazione fra il suono e l'ascoltatore, e dunque da ulteriori elementi di costituzione del senso. Il disco si viene così a configurare come una complessa architettura intermodale, data dalla somma di diverse architetture subordinate: interpretativa (copertina e libretto), ostensiva (cataloghi), normativa (guide).

Anche attraverso l'esame di questi argomenti, per così dire "collaterali", Symes propone una sorta di viaggio culturale nella storia della registrazione commerciale, soffermandosi particolarmente sul fenomeno di "migrazione" dell'ascolto della musica classica dalle sale da concerto verso la dimensione domestica, con tutte le conseguenze che questo comporta. E da questo punto di vista una delle considerazioni più originali di Symes sta nel dimostrare come le abitudini di ascolto associate e causate dalla registrazione casalinga e personale di musica classica siano state accettate con una logica simile a quella del collezionismo delle riviste cartacee, con un atteggiamento quindi che fa pensare che raccogliere ed ascoltare dischi sia un legittimo passatempo per il pubblico.

Il contenuto del libro

Vediamo ora in breve il contenuto specifico di ciascuna sezione del libro. Il primo capitolo è un resoconto dell'evoluzione delle tecniche di registrazione e dei formati che si sono susseguiti, a partire dai primi esperimenti di Thomas Edison, fino ai giorni nostri. Parallelamente, l'autore introduce la problematica del rapporto fra componente orale da un lato e componente visiva e verbale dall'altro, le quali caratterizzano la produzione discografica fin dai suoi esordi, mostrandone la stretta correlazione. Riferendosi in particolare ai discorsi verbali intorno al fonografo, Symes mostra come essi siano parte integrante della cultura legata ad esso in misura non minore di quanto non lo siano, ad esempio, le tecnologie di riproduzione del suono. L'emergenza di queste componenti testuali si esplica in un certo senso attraverso un movimento centrifugo che, a partire dal contenuto sonoro del disco, tende ad allargarne e stratificarne sempre di più i piani di significazione. In tal senso, le innumerevoli parole scritte intorno al fonografo hanno progressivamente reso «il più fonocentrico degli strumenti sempre più logocentrico».

Nel secondo capitolo la prospettiva si amplia ed alla ricostruzione storica viene aggiunto il discorso sulla parallela elaborazione di teorie e di pratiche associate a tale sviluppo: la storia del fonografo non è qui trattata tanto come la storia di una macchina ma di un'idea. Symes ripercorre la lunga diatriba, sviluppatasi in seguito

al suo avvento, fra coloro che ne temevano l'influenza negativa sulla vita musicale e coloro che invece ne esaltavano i benefici. Tali posizioni contrastanti sono efficacemente esemplificate dalle parole di Sergiu Celibidache da un lato, e di Glenn Gould dall'altro. Se per il primo il disco costituiva la negazione dell'essenza della musica, la cui unica espressione può avvenire solo in sede concertistica, il secondo si fece sostenitore dell'idea che esso avesse reso "obsoleto" tale rituale e che le forme di «orchestrazione acustica» rese disponibili dalla tecnologia offrissero nuove ed esaltanti forme di espressione musicale.

Tale discorso è ripreso nel terzo capitolo, dove vengono riportate le discussioni sviluppatesi in seguito alle precedenti, appena ricordate. Se dunque nei primi anni la diatriba aveva come argomento se l'ascolto di un disco potesse costituire una vera esperienza musicale – diatriba alla quale infine si diede una risposta affermativa –, in seguito il problema divenne piuttosto quello di articolare un apparato estetico che potesse rendere conto delle specificità del disco e della sua funzione culturale. Ne sorsero così nuove discussioni, che vedevano contrapposte due posizioni fra loro inconciliabili: da una parte, coloro che sostenevano che una registrazione dovesse avere come fine la riproduzione il più possibile fedele di un vero concerto; dall'altra, coloro che vedevano in essa un mezzo espressivo a sé stante, e dunque auspicavano lo sfruttamento a fini creativi delle sue peculiarità. L'esempio forse più celebre in questo senso è forse ancora quello di Glenn Gould, la cui appassionata difesa del processo di registrazione proprio in ragione dell'artificialità ad esso connaturata è stata per anni un punto di riferimento imprescindibile in questo processo di elaborazione teorica. I fatti dimostrano come la prima posizione sia da sempre stata prevalente nell'ambito della musica classica, mentre la seconda è divenuta caratteristica del pop, dove l'idea di considerare lo studio di registrazione come parte della composizione stessa viene portata alle estreme conseguenze.

Nei restanti capitoli il concetto di "storia materiale" del disco è posto in maggiore evidenza: l'autore passa ora a trattare le problematiche iconografiche e semantiche riguardanti le copertine e i libretti, mostrando come questi possano interagire significativamente col testo sonoro vero e proprio.

Il capitolo quarto è incentrato sulle copertine, di cui viene ripercorsa la storia, da semplici protezioni recanti le informazioni basilari sul contenuto dell'incisione ad elementi imprescindibili dell'architettura narrativa del disco quali esse sono oggi. Di esse vengono mostrati gli artifici retorici più comuni, così come le costanti stilistiche e di gusto (ad esempio il senso di serietà e sobrietà che esse tradizionalmente devono trasmettere). L'autore conclude sottolineando il ruolo "introduttivo" delle copertine: attraverso i titoli, le immagini e le note presenti sulla loro superficie, esse fungono da elemento di preparazione all'ascolto vero e proprio.

Il quinto capitolo, a complemento del precedente, si concentra sulle note di copertina e sui libretti, dei quali viene sottolineata a più riprese l'importanza nell'esperienza dell'ascolto e, più in generale, nella costituzione del senso globale del disco. Oltre a fornire gli strumenti conoscitivi essenziali per la comprensione dei brani presentati, essi sono anche il luogo di artifici peritestuali, analogamente alle regioni pre-testuali dei libri: essi cioè contengono informazioni preziose sulla datazione e la provenienza dell'incisione. Symes definisce i libretti – così come le copertine – testi di mediazione, i quali forniscono una particolare chiave di lettura della musica che si interpone fra il testo sonoro e l'ascoltatore.

In seguito il discorso si amplia ulteriormente fino a comprendere anche le strategie narrative sottese alla letteratura specifica sull'argomento (riviste specializzate), nonché le problematiche legate alla catalogazione e alla conservazione dei supporti discografici (collezioni, cataloghi, guide).

Il capitolo sesto affronta il tema delle riviste. Il loro compito principale, oltre che quello di pura informazione intorno alle uscite discografiche e le nuove tecnologie di riproduzione sonora, è quello di creare consenso intorno a queste e di indirizzare le abitudini di ascolto dei lettori. Esse sono uno dei più importanti elementi di osmosi attraverso cui i discorsi e le grammatiche del disco sono generati e rigenerati e dunque formalizzati dal punto di vista testuale. Il ruolo delle riviste, dunque, non è tanto quello di riflettere le opinioni dei lettori, quanto quello di contribuire a creare tali opinioni – ed è in questo che Symes ravvisa la loro maggiore importanza.

A completamento di tale discorso, il capitolo settimo è incentrato sulle recensioni discografiche, delle quali vengono analizzate le forme e le funzioni principali, in particolare in riferimento alla creazione di valori condivisi inerenti l'interpretazione discografica. Esse infatti fungono ancora una volta da elemento di mediazione, preposto alla valutazione delle qualità delle nuove incisioni, e tale da determinarne in larga misura la fortuna. Per dare maggiore concretezza al discorso, Symes passa poi a fare degli esempi specifici, prendendo in esame le recensioni della celebre rivista di lingua anglosassone *Gramophone*: di esse analizza diffusamente la morfologia, le regole e le convenzioni. Ciò che ne risulta, in sostanza, è l'importanza del ruolo delle recensioni nel creare e sostenere la pratica ed il sistema di valori associati al disco.

Resta da indagare un ultimo argomento riguardante la storia materiale del disco, cioè quello del collezionismo, in ambito sia pubblico che privato: ad esso viene dedicato il capitolo ottavo. Symes dapprima analizza le motivazioni sociali e culturali di questo fenomeno, tracciando anche una breve storia della sua evoluzione, in seguito passa ad esaminarne le componenti testuali, le quali si manifestano attraverso le discografie, i cataloghi, le guide per collezionisti.

A questo punto il discorso raggiunge il punto di massimo allontanamento dal centro della questione, ovvero il disco stesso in quanto testo sonoro. Il capitolo

nono è perciò una ripresa a mo' di conclusione delle tematiche affrontate in precedenza. Come prima cosa l'autore riassume l'assunto principale del libro, ovvero il fatto che il disco non è mai stato un mezzo espressivo autosufficiente, ma è sempre stato esteso e mediato da un certo numero di pratiche esterne ad esso, di natura materiale e verbale. La rete testuale che si viene così a definire gli suggerisce la nozione di "trasduzione", ad indicare il costante processo di creazione e ri-creazione del senso che si origina ogniqualevolta un disco viene ascoltato. Seguono una breve ripresa delle discussioni sull'estetica fonografica citate nei primi capitoli ed un esame delle conseguenze del decentramento della vita musicale attuale (non più vincolata alla forma pubblica del concerto), causato dall'avvento del disco. Infine vengono riportati brevi cenni sullo sviluppo a livello testuale e paratestuale dato dalle tecnologie informatiche e in particolare dalla rete, che da qualche anno a questa parte hanno innescato un processo di riconfigurazione delle nostre abitudini di accesso alle informazioni e, in ultima analisi, di ascolto. In questo modo, in ragione della "volatilità" delle informazioni registrate su tali supporti, «le estensioni bibliografiche e fonografiche che sono un tratto distintivo dell'architettura del disco stanno subendo un mutamento e divengono sempre più *immateriali*» (249).

Concludendo, possiamo affermare che il maggiore punto d'interesse del libro sta nel porre nuove domande e nell'aprire nuovi campi di indagine, fino ad ora forse non presi in sufficiente considerazione in ambito musicologico. Symes getta le basi per un'indagine globale, inquadrando la questione contemporaneamente dal punto di vista storico ed estetico, preparando dunque il terreno a quanti volessero sperimentare a livello analitico le costruzioni teoriche qui esposte. In tal senso possiamo forse vedere questo lavoro non tanto come un punto di arrivo ma piuttosto come il punto di partenza di un nuovo filone di ricerche. Un precedente libro a carattere divulgativo dello studioso francese Michel Chion (1996), aveva esplorato i territori delle tecnologie musicali indagando come i media e l'elettronica abbiano contribuito attivamente alla modifica della musica tradizionale e alla creazione di nuovi tipi di musica. Il testo di Symes si ricollega per certi versi a questo e, anche se forse non godrà ella stessa fortuna, costituirà un supporto indispensabile per iniziare e/o continuare lo studio della musica registrata, non soltanto classica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CHION M. (1996), *Musica, media e tecnologie*, Il Saggiatore/Flammarion, Milano.

DELALANDE F. (2001), *Il paradigma elettroacustico*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, vol. I, “Il Novecento”, 380-403.

GENETTE G. (1987), *Soglie*, Einaudi Torino.

Laurence M. Zbikowski

*CONCEPTUALISING MUSIC:
COGNITIVE STRUCTURE, THEORY AND ANALYSIS*

Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 359

Francesco Finocchiaro, *Una lettura possibile*

p. 117

Michael Spitzer

METAPHOR AND MUSICAL THOUGHT

The University of Chicago Press,
Chicago and London, 2004, pp. 379

Luca Marconi, *Ripensando la metafora musicale*

p. 131

Mario Baroni, *Teorie della metafora in musica. Un percorso accidentato*

p. 143

Riferimenti bibliografici

p. 154

Francesco Finocchiaro

UNA LETTURA POSSIBILE

Introduzione

Conceptualising Music di Lawrence Zbikowski è, tra gli studi più recenti, il più sistematico tentativo di integrazione dei risultati delle scienze cognitive in ambito musicologico.

Il libro ha per argomento l'esplorazione della concettualizzazione musicale, quel processo cognitivo in virtù del quale le impressioni dell'ascolto assumono gradualmente la configurazione di strutture che rendono possibile la comprensione della musica. La concettualizzazione della musica è il punto di avvio di una catena di eventi cognitivi che stanno alla base della teoria e dell'analisi. I concetti musicali, alla stessa stregua dei concetti che usiamo per costruire la nostra comprensione del mondo che ci circonda, vengono organizzati in strutture cognitive più ampie che sorreggono le teorie. Queste ultime sono lo strumento fondamentale attraverso cui noi diamo coerenza alla nostra esperienza. Recenti ricerche dimostrano che anche le teorie scientifiche più astratte si basano su tre processi cognitivi basilari, che guidano la comprensione del mondo che ci circonda: la categorizzazione, le mappe esperienziali e l'uso di modelli concettuali.

Categorizzazione

Il primo capitolo del libro si apre con un'analisi delle prime undici battute del preludio del *Tristan und Isolde*. La nostra naturale inclinazione, sostiene l'autore, ci suggerirebbe di considerare le tre esposizioni del motivo d'apertura come sostanzialmente equivalenti, sebbene tra di esse esistano notevoli differenze, nelle altezze, nel ritmo, nella strumentazione. La capacità di pensare gli eventi musicali in termini di categorie consiste proprio nell'abilità di assimilare varie frasi musicali in un singolo costrutto cognitivo. L'analisi inizialmente proposta dall'autore dimostra chiaramente come nell'ascolto musicale si manifestino modi di pensare (per esempio forme di categorizzazione) che appartengono a ben più ampi campi di esperienza. Anche le categorie che usiamo nella vita quotidiana possono essere organizzate gerarchicamente e legate ad una tassonomia, i cui livelli sono retti da relazioni di sottoinclusione. Nel categorizzare i dati del mondo fenomenico, non partiamo da un livello troppo specifico, né da uno troppo generale, ma da un livello intermedio, definito negli studi di Eleanor Rosch *basic level* (Rosch 1976, 382-439). Il *basic level* è un livello psicologicamente elementare: è il livello in cui gli og-

getti, nel linguaggio quotidiano, sono identificati come membri di una categoria, ed è anche il primo che entra nel lessico di un individuo. Riguardo alla struttura interna delle categorie, prosegue l'autore, queste non possono essere definite in modo assoluto. I confini delle categorie sono piuttosto fluidi, indistinti e mutevoli nel tempo.

Nell'esplorare le recenti ricerche sulla categorizzazione, Zbikowski tenta di stabilire un collegamento con quella che potrebbe essere considerata una teoria basilare della comprensione musicale: la teoria schönberghiana della coerenza.

Nel saggio del 1926 *Partito preso o convinzione?* Schönberg scrive:

«La tonalità viene dedotta, a ragione, dalle leggi del suono. La musica però, oltre che queste leggi e quelle risultanti dalla combinazione di tempo e suono, segue anche le leggi del nostro pensiero. Questo ci obbliga ad ordinare in modo tale gli elementi connettivi, e a metterli in rilievo così spesso e tanto plasticamente, che il breve tempo concesso dal corso degli sviluppi musicali ci basta per riconoscere le figure, coglierne il rapporto e comprenderne il senso» (Schönberg 1974a, 55).

«Le leggi che governano l'operato della mente – commenta Zbikowski – richiedono che il compositore scriva in modo che l'ascoltatore possa riconoscere velocemente le figure musicali e il loro nesso reciproco» (Zbikowski 2002, 25). La chiave di questa coerenza intrinsecamente musicale sarebbe costituita dal motivo (ad esempio dal motivo d'esordio del *Tristano*); la comprensione musicale si compirebbe, infatti, a partire dal riconoscimento di figure musicali di base, che consisterebbero nella combinazione di motivi intervallari e ritmici. «Il concetto schönberghiano di motivo – prosegue Zbikowski – è dinamico e ampio» (26); le forme-motivo possono essere varie, quindi, e necessitano solo di qualche caratteristica in comune per essere riconosciute come sostanzialmente simili. Inoltre, anche la teoria schönberghiana della coerenza muove a partire da un livello intermedio: il motivo è sì la più piccola parte del discorso musicale, tuttavia è a sua volta scomponibile in durate, altezze, timbri ecc. La rilevanza cognitiva del motivo sarebbe, quindi, assimilabile a quella del *basic level*.

Dal confronto con altri luoghi del *corpus* schönberghiano sembrano venire posizioni divergenti dall'esegesi di Zbikowski. In un saggio del 1913 Schönberg scrive: «Non può essere nell'interesse dell'arte procedere sistematicamente – cioè usando sempre per prima cosa il motivo più semplice, presentandolo nel modo più ampio possibile e (sempre al limite del consentito) dedicarsi a nuovi motivi o più rapide forme di sviluppo solo quando è stato compiuto tutto ciò che è più facile. L'arte si accontenta di casi tipici, lascia il resto al kitsch e alle canzoni popolari, salta alcuni punti del percorso e pone le nuove forme, apparentemente senza continuità, accanto a quelle vecchie» (Schönberg 1993, 7).

Velocità e intelligibilità delle trasformazioni tematiche non procedono sempre nel modo più semplice e lineare; d'altra parte è per questo, nota Schönberg, che l'arte non procede come la scienza.

In secondo luogo, pare un po' riduttiva l'identificazione, da parte di Zbikowski, di motivi, forme-motivo e figure: il motivo, nel pensiero musicale schönberghiano, è un elemento assolutamente fermo e stabile nei suoi rapporti intervallari, benché questo non significhi che non sia disponibile ad essere variato, a differenza del profilo e della figura, i quali possono, invece, essere intesi come configurazioni mobili. Il rapporto tra figura e motivo non è, inoltre, un semplice rapporto di sottoinclusione: motivo e figura agiscono a diversi livelli di astrazione e il primo può essere ridotto in taluni casi alle mere relazioni intervallari, come la maggior parte delle analisi schönberghiane evidenzia.¹

In terzo luogo, l'esegesi di Zbikowski non pare tener conto della distinzione filosofica interna alla teoria schönberghiana, che è estranea a problematiche cognitive: si tratta della distinzione concettuale tra figure e motivi, da una parte, e *musikalischer Gedanke* ("pensiero musicale") dall'altra, ossia la distinzione tra i mezzi e il contenuto della *Darstellung* ("presentazione"). Schönberg sostiene che la coerenza musicale consiste nella intelligibilità delle relazioni di un *Gedanke* – una totalità concepita in un unico atto creativo – di cui il motivo, al pari della *Grundgestalt* ("figura fondamentale"), non è che un mezzo di presentazione. Di conseguenza, la comprensione musicale non ha luogo al livello del motivo, ma a livello del pensiero musicale. La sottigliezza della distinzione schönberghiana si lascia difficilmente costringere entro le problematiche del processo di categorizzazione.

Queste divergenze lasciano intravedere un più importante fattore di discontinuità, concernente il nodo concettuale più rilevante dell'intera questione: mentre il riconoscimento di motivi musicali avviene, specie nelle sue versioni più raffinate, nell'atemporalità della lettura di una partitura, la categorizzazione cognitiva invece viene messa in atto nel corso di un'esecuzione musicale. In considerazione di ciò, le divergenze con il pensiero schönberghiano sono ancora più marcate: la teoria schönberghiana della coerenza non ha per oggetto la categorizzazione nelle modalità in cui questa potrebbe darsi nel corso di una verosimile esperienza d'ascolto; inoltre, non è per nulla vincolata al piano estetico, perché mira a ricostruire un dato di poetica. Schönberg si pone in minima parte il problema della peculiarità dell'ascolto: fermo com'è ad un concetto meccanico di comunicazione in quanto trasmissione di un dato dal creatore all'ascoltatore, finisce, spesso, nel corso delle sue analisi, per identificare l'ascolto con la ricostruzione del modo in cui si compone.

Non sembra, quindi, del tutto convincente assimilare il processo di categorizzazione delle forme-motivo alle tematiche della coerenza musicale nella sua definizione schönberghiana. D'altra parte, che l'appiattimento dei due termini non sia

¹ Si confrontino a questo proposito le *Analisi dei Quattro Lieder op. 22* (Schönberg 1974b, 147-168) e le analisi dell'Andante del *Quartetto in la minore op. 51 n. 2* e della *Sonata per violoncello op. 38* di Johannes Brahms, nel celebre saggio *Brahms il Progressivo* (Schönberg 1960, 56-104).

poi indispensabile alla tesi di fondo, sta a dimostrarlo la riflessione condotta dallo stesso Zbikowski a conclusione del capitolo, quando riconosce che il concetto schönberghiano di motivo non è adeguato a render conto dell'uso wagneriano dei *Leitmotive*.²

Per guardare alla successione dei motivi del *Tristan* come ad una categoria cognitiva, occorre che questa sia organizzata attorno ad un modello concettuale che consiste di due elementi correlati: il profilo melodico (una sesta ascendente seguita da tre note discendenti per grado congiunto) e la sua configurazione ritmica. Questo modello è necessario e sufficiente per distinguere il motivo d'apertura del *Tristan* dagli altri materiali motivici: una volta stabilito, in un primo momento, il prototipo della categoria, Wagner sembra impiegare membri di questa meno rappresentativi, per poi tornare alle sue forme più tipiche. La categoria si sviluppa nel tempo e Wagner, diversamente dal modo in cui opera Schönberg nelle sue dissezioni motiviche, è chiaramente conscio del modo in cui il *Leitmotiv* si evolve alla coscienza dell'ascoltatore nel corso del tempo.

È in questi termini, i termini di un processo dinamico, orientato nel tempo dell'ascolto, che si può accogliere la tesi di fondo, che le categorie siano il punto di inizio della nostra concettualizzazione della musica.

Mappe esperienziali

La terminologia della grammatica della musica è, come noto, ricca di termini spaziali. Sulla metafora "alto-basso", per indicare suoni di elevata o bassa frequenza, si basa il sistema di notazione occidentale e, con esso, la rappresentazione della melodia come linea nello spazio. In conseguenza della metafora, il passaggio dall'acuto al grave è percepito come discesa e il passaggio dal grave all'acuto come ascesa; l'intervallo tra due altezze è misurato in termini di distanza di due punti nello spazio; il loro collegamento è pensato in termini di un movimento, vissuto come più grande o più piccolo a seconda dell'ampiezza dell'intervallo.

Nel secondo capitolo l'autore introduce la teoria delle *mappe esperienziali*, teoria sviluppata in recenti opere di linguistica cognitiva, con particolare riguardo alla metaforologia di Lakoff e Johnson (1998). La metafora, nelle tesi di questi ultimi, non è caratteristica del solo livello linguistico, non è un semplice strumento dell'immaginazione poetica, né un artificio retorico. La metafora è in primo luogo una questione di pensiero e di azione e solo in modo derivato una questione di linguaggio. I processi di pensiero umani sono largamente metaforici: il nostro sistema concettuale è di natura metaforica: «L'essenza della metafora – sostengono Lakoff e Johnson – è comprendere e vivere un tipo di cosa in termini di un altro»

² D'altronde, Schönberg avrebbe verosimilmente considerato il tema d'apertura del *Tristan* non abbastanza netto e chiaro per essere definito un motivo.

(24). Se le metafore ci permettono di comprendere un dato ambito di esperienza nei termini di un altro, allora «la comprensione ha luogo in termini di interi ambiti di esperienza e non in termini di concetti isolati» (149). Noi comprendiamo, quindi, una esperienza metaforicamente quando usiamo una *Gestalt* di un ambito di esperienza “emittente” per strutturare l’esperienza di un altro ambito “ricevente” (101 ss.).

Alcuni concetti metaforici organizzano un intero sistema concettuale in termini di un altro: ciò è frequente nei concetti emotivi e astratti, «che non sono chiaramente delineati nella nostra esperienza in modo diretto, e devono quindi essere compresi principalmente in modo indiretto, attraverso una metafora» (110). Concetti astratti come “coerenza” e “tempo” sono compresi parzialmente in termini metaforici. Ciò imprime una direzionalità alla metafora: noi tendiamo a strutturare i concetti meno concreti e intrinsecamente più vaghi (emozioni, tempo, ecc.) in termini di concetti più concreti, che sono più chiaramente delineati nella nostra esperienza (orientamenti spaziali, oggetti ecc.).

Per tornare alla metafora da cui siamo partiti, i termini “alto-basso” usati per indicare le frequenze riflettono la metafora concettuale: *le relazioni tra altezze sono relazioni nello spazio verticale*, uno spazio basato sulla percezione della verticalità attraverso la nostra esperienza corporale. La metafora spaziale alto-basso, che sta alla base della traduzione intersemiotica dei madrigalismi e dell’illustrazione dei referenti in musica, deve essere compresa, quindi, come un atto mediato, che riflette dei modelli culturali globali. Ciò che permette di parlare dei suoni in termini di “alto-basso” è, infatti, la concettualizzazione di uno spazio musicale a due dimensioni. La concettualizzazione dell’esperienza musicale nei termini dell’esperienza spaziale o di altri ambiti esperienziali gioca un ruolo molto importante nella comprensione musicale: in primo luogo, permette di connettere concetti musicali con concetti di altri ambiti di esperienze, inclusi quelli associati al linguaggio verbale; in secondo luogo, permette di fondare la descrizione e la comprensione di un fenomeno effimero e vago mediante concetti derivati dall’esperienza quotidiana.

Modelli concettuali e teorie

Il terzo capitolo trae spunto dall’esperimento svolto dalla pedagogista Jeanne Bamberger con le campane di Montessori (Bamberger 1991). Le campane di Montessori sono adoperate per incoraggiare i bambini all’esplorazione del suono e della musica; non osservano una disposizione preordinata e ciascuna di esse è separata dalle altre. Nell’eseguire una melodia con le campane, i bambini usano generalmente due strategie: dispongono le campane nell’ordine delle altezze della melodia, secondo una disposizione spaziale che prevede una diretta corrispondenza con la successione delle altezze nella melodia data, oppure le dispongono dal grave

all'acuto. Secondo le definizioni di Jeanne Bamberger, la prima strategia produce una rappresentazione figurale, l'altra una rappresentazione formale. La rappresentazione figurale dà rilievo all'unicità della melodia, al contrario di una rappresentazione formale che tende ad oscurare le caratteristiche uniche della melodia e situa gli elementi musicali all'interno di un contesto generale applicabile ad ogni successione di altezze. In entrambi i casi possiamo vedere all'opera due strutture cognitive fondamentali: i modelli concettuali e le teorie.

L'esperimento di Jeanne Bamberger consiste nel chiedere ad un bambino dell'età di otto anni di eseguire la canzone *Twinkle, Twinkle, Little Star* con le campane di Montessori. La prima strategia impiegata dal soggetto è quella figurale. In essa giocano un ruolo importante tre modelli concettuali:

a. La correlazione tra l'evento sonoro e un oggetto concreto e visibile; ogni evento sonoro della melodia è unico, di conseguenza dovrà esserci una nuova campana per ogni suono, inclusi quelli che si ripetono.

b. La traduzione delle relazioni temporali in relazioni spaziali, sicché eventi separati nel tempo vengono interpretati come oggetti separati da una distanza direttamente proporzionale nello spazio.

c. Le azioni fisiche sono correlate ad una sequenza di suoni: se dimensione corporea e dimensione acustica vanno insieme, ogni azione produce un suono della melodia e l'esecuzione sarà un atto lineare e unidirezionale.

Questi tre modelli concettuali sono coordinati tra loro mediante la seguente teoria: *una rappresentazione di una melodia può essere costruita disponendo una serie di oggetti che producono un suono ciascuno nello spazio, in base al loro ordine di apparizione nella melodia.*

Il passaggio successivo nell'esperimento della Bamberger consiste nel ridurre le campane a disposizione del soggetto, rimuovendo le campane doppioni. Davanti all'impossibilità di procedere come prima, il soggetto cerca la campana necessaria per il suono ripetuto tra quelle a disposizione, fino a trovare quella giusta. La nuova situazione richiede che cambino alcune supposizioni concettuali del soggetto. A cambiare deve essere soprattutto (a) l'idea di unicità di altezze astratte e suoni della melodia e (b) le relazioni tra eventi temporali e disposizione spaziale. Gli eventi sonori non sono più del tutto univoci: alcune altezze devono essere ripetute nel corso della melodia. Di conseguenza, si perde la relazione tra la comparsa del suono nella melodia e la sua rappresentazione nello spazio. Nell'esecuzione, non si può più seguire un movimento unidirezionale, ma occorre muoversi in avanti e indietro. Simili cambiamenti concettuali sono chiamati da Douglas Hofstädter "slittamento concettuale" (Hofstädter 1995, 198), col che si intende la dismissione di un concetto, indotta dal contesto, e il conseguente trasferimento su di un concetto ad esso molto vicino. Il contesto interviene, qui, nella rimozione delle campane doppioni, che lascia il soggetto con un'unica campana per ogni altezza. Il concetto precedente di evento sonoro come altezza specifica della melodia *Twink-*

le, *Twinkle, Little Star* è stato soppiantato dal concetto di “tipo generale di un evento sonoro” che si manifesta in un punto particolare della melodia in questione.

Dal confronto tra le due fasi dell’esperimento si ricavano alcune caratteristiche generali dei modelli concettuali e delle teorie.

1. I modelli concettuali:

- a. Sono concetti posti in una specifica relazione;
- b. Possono essere di origine culturale, ed esser parte, quindi, del corpo di conoscenze trasmesso dalla cultura, oppure possono essere creati da mappe transesperenziali;
- c. Sono conservati nella memoria e vengono richiamati allo scopo di organizzare la nostra comprensione di un insieme dato di circostanze;
- d. Riguardano eventi relativamente ristretti: strutturano una porzione limitata della nostra conoscenza del mondo.

2. Le teorie:

- a. Servono da guida per un’azione fisica o mentale;
- b. Forniscono una soluzione ad un enigma concettuale;
- c. Consistono di strutture cognitive estese, che comprendono e mettono in relazione modelli concettuali che possono anche operare separatamente;
- d. Sono dinamiche, rispondono al cambiamento di circostanze attraverso uno slittamento concettuale.

Anche le teorie scientifiche più astratte e raffinate possono essere considerate come il risultato di un processo teorizzatore onnipresente. Ricerche di psicologia dell’età evolutiva hanno mostrato che anche bambini molto piccoli usano modelli di ragionamento simili a quelli degli scienziati per organizzare la loro comprensione del mondo: entrambi partono da una teoria iniziale per un insieme particolare di circostanze, conducono una varietà di esperimenti e adattano la teoria sulla base dei risultati dell’esperimento (Gopnik – Meltzoff 1997). Le regole cognitive delle teorie dell’infanzia sono, dunque, analoghe alle regole cognitive che reggono le teorie scientifiche estese.

Le stesse strutture cognitive evidenti nelle teorie del soggetto dell’esperimento della Bamberger potrebbero essere viste all’opera, secondo Zbikowski, in sistemi teorici complessi e altamente formalizzati, come quello di Heinrich Schenker.

Heinrich Schenker sviluppò due idee che hanno avuto una profonda influenza sulla teoria della musica:

1. Le composizioni musicali altamente complesse sono il risultato di una elaborazione di strutture più elementari e astratte;
2. Le opere musicali consistono in un numero di livelli gerarchici che procedono dal più semplice e astratto a quello più complesso e concreto e ogni livello successivo comporta una ulteriore evoluzione di un livello precedente.

Alla base della teoria schenkeriana sta una fondamentale premessa estetica. Secondo Schenker, forze indipendenti dall’azione dell’uomo determinerebbero gli

aspetti fondamentali della sintassi musicale. Queste forze sono rese manifeste nel *Naturklang*, cioè negli armonici generati da un suono fondamentale. In termini organicistici, Schenker afferma che questi armonici sono la manifestazione del desiderio del suono di riprodurre se stesso. Nelle forme dell'*Ursatz* e della *Urlinie*, che sono il prodotto dell'espansione del *Naturklang*, si offrirebbe un piano astratto e minimale della sintassi musicale (Cfr. Schenker 1956).

«La teoria della musica che emerge è – afferma Zbikowski – una teoria con tutte le caratteristiche delle teorie cognitive» (130). Essa offre (a) una guida per la comprensione e il ragionamento sui fenomeni musicali, (b) una sua soluzione all'enigma concettuale circa la logica di un'opera d'arte musicale e (c) impiega un certo numero di modelli concettuali. Non ci sembra, tuttavia, di poter condividere l'affermazione – che peraltro nel testo non è affatto argomentata – che (d) la teoria schenkeriana sia una teoria dinamica, aperta alla falsificazione da parte degli elementi del contesto. Sulla sua dogmaticità insistono, anzi, le obiezioni più consistenti: diversamente da una teoria 'scientifica' in senso moderno, essa ha un'azione normativa e costrittiva sui fenomeni che osserva; non aggiorna i suoi assunti davanti ad opere non analizzabili proficuamente, ma le esclude dal novero delle opere artisticamente riuscite. Dogmatica e anti-scientifica è, soprattutto, l'adduzione di spiegazioni inconscie proprio là dove i dati dell'esperienza d'ascolto sconfesserebbero gli assunti teorici di partenza. Più che una teoria scientifica, essa si presenta come un sofisticato costrutto discorsivo e retorico, ancorato a ipostasi non falsificabili, che affondano le loro radici nel pensiero estetico e filosofico tedesco tra Ottocento e Novecento, come l'estetica romantica del genio e la teoria organicistica della forma.

Accanto all'obiezione teoretica, la tesi di Zbikowski si presta anche ad un'obiezione di carattere storico, perché sembra poco convincente proiettare un concetto novecentesco e popperiano di scienza ad un costrutto filosofico-teorico-musicale frutto di una *Weltanschauung* distante da quelle coordinate storiche. La teoria schenkeriana non può essere scientifica, né le si può rimproverare di non esserlo, nel modo in cui non avrebbe potuto.

Nella seconda parte del volume, Zbikowski si sofferma sull'applicazione dei tre processi cognitivi sopra descritti a tre tematiche musicali specifiche: l'ontologia musicale, le relazioni tra musica e testo, le teorie della forma musicale.

Ontologia musicale

Un carattere proprio della tradizione musicale occidentale è il riconoscimento, per l'opera d'arte musicale, di uno statuto ontologico pari alle opere delle arti figurative, come la pittura e la scultura. Tuttavia, nella contraddizione tra la natura

effimera dei fenomeni musicali e la pretesa di riconoscere loro lo *status* di un costruito dall'esistenza materiale e durevole si annida il problema dell'ontologia musicale. Una diversa concezione dell'opera musicale è stata sviluppata, invece, dagli etnomusicologi, i quali, nel lavorare prevalentemente su musiche non occidentali, hanno posto il giusto rilievo sulla fluidità della pratica e la concomitante transitorietà dei prodotti dell'attività musicale, a fronte della permanenza delle opere nella tradizione occidentale, a partire, almeno, dal classicismo viennese.

Tali valutazioni, che mettono a confronto le diverse culture musicali, rendono improbabile una soluzione universalmente valida del problema dell'ontologia dell'opera musicale.

Secondo la proposta dell'autore, un contributo alla soluzione del problema dell'ontologia musicale potrebbe venire dalla comprensione dei processi di categorizzazione. In quanto membri di una cultura, possediamo la conoscenza implicita di come categorizzare una data sequenza di suoni come "musica". Sapere che una data sequenza di suoni è "musica" significa sapere che essa è conforme al modello concettuale di musica offerto dalla nostra cultura. Una certa opera musicale costituisce il prototipo di una categoria, che varia col variare del contesto culturale relativo. Una categoria è organizzata attorno a un modello concettuale che regge una rappresentazione idealizzata del membro tipico della categoria stessa. Un modello concettuale focalizzato, ad esempio, sugli attributi della canzone *I got rhythm* di George Gershwin consisterà di alcuni elementi concettuali correlati (ritornello, parole ecc.), pensati come gli elementi necessari perché una certa interpretazione sia ritenuta adeguata alla canzone. Le interpretazioni più vicine al prodotto originale sono quelle che saranno categorizzate come altamente rappresentative della categoria. Al contrario, le interpretazioni che rinunciano ad uno o più attributi della canzone non saranno altrettanto conformi al modello e saranno situate ai margini della categoria stessa. Una categoria organizzata attorno ad un modello concettuale offre, quindi, un modo per spiegare lo statuto ontologico peculiare delle opere musicali. La nostra convinzione che esista una sola opera che possa essere chiamata *I got rhythm* è fondata, ad un tempo, sull'idealizzazione del modello prototipico e sul ruolo, che quest'ultimo riveste, di ancora concettuale per la categoria.

I modelli concettuali attorno a cui organizziamo la nostra categoria di musica sono anche i mezzi attraverso cui contrattiamo un cambiamento culturale. I modelli concettuali di un'opera musicale possono essere modificati, nel corso del tempo, in risposta a cambiamenti delle priorità culturali. Raramente queste modifiche sono il risultato dell'atto creativo di un singolo individuo, ma sono molto più spesso il risultato di una serie di negoziazioni. Cambiamenti radicali del modello possono, però, essere percepiti come una minaccia all'integrità della comunità, sicché questa può decidere di porre dei limiti a ciò che può essere modificato.

Parole, musica, Lied

Il sesto capitolo prende le mosse da una critica alle analisi tradizionali del *Lied*, colpevoli, secondo l'autore, di non rendere sufficientemente conto di come musica e testo si combinino insieme a formare una terza entità complessiva: esistono, infatti, analisi dei soli testi, con menzioni di passaggio sulla musica che li regge, oppure si possono trovare raffinate analisi delle strutture musicali, supportate da osservazioni isolate sul modo in cui le parole interagiscono con queste strutture; ben pochi sono i tentativi di catturare il significato globale del *Lied*, che è il risultato dell'interazione del significato della musica e del testo. L'autore propone di analizzare la natura del *Lied* attraverso il concetto metaforologico di *conceptual blending*: l'espressione, traducibile liberamente con "mescolanza concettuale", indica un processo pervasivo in cui gli elementi di due spazi mentali correlati si combinano a formare un terzo spazio concettuale. Eco ha proposto l'uso del termine freudiano di "condensazione" per indicare tale fenomeno semiotico, tipico della metafora aristotelica del terzo tipo: metafora da specie a specie, disambiguata dal genere in comune (Eco 1984, 152 ss.). L'espressione "Il dente della montagna" è disambiguata per il fatto che le specie "cima" e "dente" partecipano di uno stesso genere "forma aguzza". Nella metafora, il dente e la cima smettono di essere ciò che sono per diventare una terza cosa, che acquista, e a un tempo perde, qualche proprietà della montagna e del dente. La condensazione è, quindi, al pari del *conceptual blending*, un fenomeno secondario, conseguenza della metafora, che può essere descritto «nel suo meccanismo semiotico in termini di acquisto o perdita di proprietà o semi» (Ibid., 158).

Secondo Zbikowski, si realizzerebbero nel *Lied* correlazioni sistematiche e complesse, frutto di un meccanismo semiotico fondato sulla interazione delle strutture discorsive rette dalla musica e dal testo nello spazio di un terzo dominio concettuale.

Tra le analisi proposte dall'autore, seguiremo nello specifico l'analisi di *Im Rhein*, un Lied di Robert Schumann, su testo di Heine.

Il testo si compone di tre strofe: la prima descrive il Reno e l'esterno della cattedrale di Colonia, la seconda e la terza introducono il lettore all'interno della cattedrale, fino a presentare il narratore in contemplazione davanti al quadro della Madonna, nel cui volto egli vede le sembianze dell'amata. Dal punto di vista musicale, il *Lied* è in forma tripartita ABA¹, con una prima sezione in *mi* minore corrispondente alla prima strofa, poi una parte centrale armonicamente instabile, che corrisponde alla seconda e terza strofa, infine il ritorno del materiale armonico e melodico della prima sezione.

In questa struttura musicale, «Schumann mette in atto – sostiene Zbikowski – il seguente processo» (270 ss.). La prima parte (prima strofa) stabilisce un *mi* minore «austero e pesante», sebbene i riferimenti tonali certi siano pochi. Segue un allon-

tanamento dal *mi* minore e, poi, il suo definitivo ritorno nell'ultima strofa. La musica, insieme al testo di Heine, reggerebbe una «rete concettuale strutturata intorno alla nozione di dominio interno ed esterno». Nello spazio testuale, il dominio esterno è quello offerto dalla prima strofa della poesia: la città di Colonia, il Reno e la cattedrale. Il dominio interno è quello descritto dalle altre due strofe: l'interno della cattedrale e il quadro che ossessiona il poeta. «Nello spazio musicale – prosegue Zbikowski – il dominio esterno corrisponde al *mi* minore, con le sue forti ottave e il ritmo a grandi falcate. Il dominio interiore è quello della musica contrastante della sezione B, con il suo motivo d'accompagnamento più fluido, una dinamica più tenue, spostamenti ritmici e instabilità armonica» – in entrambi i casi, tuttavia, rimane del tutto intuitivo e aleatorio, oltre che opinabile, il collegamento tra gli elementi della forma musicale descritti e i concetti rispettivi di “esterno” e “interno”.

A questo punto, l'analisi di Zbikowski, fin qui appena condivisibile, diventa del tutto fuorviante. Correlazioni tra le rappresentazioni idealizzate di spazi interno ed esterno concorrerebbero a formare un terzo spazio globale con le seguenti modalità: la composizione combinerebbe la vista esterna del fiume, della città e della cattedrale con la musica austera in *mi* minore della sezione A, capace di «suggerire un cattivo presagio, contemplata con sguardo fisso e inesorabile». Invece, la vista interna della cattedrale e del quadro si combinano con la musica pacata della sezione B a creare un «senso di rifugio dalla dura realtà del mondo di fuori».

Il lettore gradirebbe che si illuminasse il nesso semantico tra le «forti ottave» e lo «sguardo inesorabile», lo «spostamento ritmico» e «il senso di rifugio dall'esterno» ecc. Come l'espressione di questi referenti sia nel potere della musica di Schumann (o della musica *tout court*) è un interrogativo che rimane senza risposta, perché all'intuizione personale e privata dell'esegeta è demandata la soluzione della questione semantica. Un fatto privato è, allo stesso modo, il completamento dell'immagine attraverso la contrapposizione tra il «mondo esteriore grigio, freddo e minaccioso», contrapposto al «mondo interiore intimo e sicuro». «Fuori dalla cattedrale» – scrive Zbikowski – «egli è tutto assorto: una figura scompigliata che tenta di sfuggire ai demoni che lo tormentano. Dentro, sta in piedi rapito in estasi, anche se il tumulto nella sua mente cresce gradualmente fino al punto di diventare insopportabile».

In corrispondenza con lo scioglimento dell'intreccio, la musica ritorna al *mi* minore della parte iniziale. E così si ritornerebbe al mondo esterno: davanti alla cattedrale, il poeta «barcolla sotto il peso della sua ossessione amorosa».

Non sono solo i criteri dell'interpretazione semantica che mancano: siamo adesso, addirittura, davanti ad un mero atto di proiezione soggettiva dell'autore, un fatto privato del lettore empirico Zbikowski, che è privo di interesse per l'analisi del *Lied* di Schumann.³

Spostandoci dalla critica dell'interpretazione privata del lettore empirico Zbikowski alla sua teoria interpretativa, siamo costretti a notare come anche i presupposti di questa siano scarsamente fondati. Il concetto di derivazione metaforologica di *conceptual blending* è inadatto a descrivere il rapporto testo-musica: mentre, infatti, la metafora mette in gioco elementi semanticamente equivalenti – entrambi i termini della metafora hanno dei referenti – il rapporto tra musica e testo è sbilanciato a favore del secondo, l'unico a godere di capacità denotative e referenziali, a fronte dell'astrattezza della prima. Spesso, semmai, è l'introduzione di un testo – e, paradossalmente, l'analisi di Zbikowski sta lì a dimostrarlo – che agisce retroattivamente sulla significazione delle strutture musicali, altrimenti niente affatto univoche e monosemiche. Si tratterebbe di un atto di semantizzazione *a posteriori* delle strutture musicali, un fenomeno che Roland Barthes ha definito “ancoraggio”, in virtù del quale il linguistico, per la sua maggiore determinazione, conferisce al non linguistico il suo significato (Barthes 1985, 22 ss.; Nattiez 2004, 148). È paradossale che il principio su cui questo fenomeno si regge sia stato ampiamente discusso in uno dei capitoli precedenti, quando, nel richiamare la metaforologia di Lakoff e Johnson, si sottolineava il meccanismo che imprime alla metafora una direzionalità: tendiamo a strutturare i concetti meno concreti e intrinsecamente più vaghi in termini di concetti più concreti, che sono chiaramente delineati nella nostra esperienza. Allo stesso modo, laddove più linguaggi interagiscano in un testo sincretico, si verifica, in sede ermeneutica, uno sbilanciamento di determinazioni da un linguaggio sull'altro, uno sbilanciamento direzionato dal linguaggio più ricco di determinazioni verso quello più astratto.⁴

L'analisi di Zbikowski, in quanto risultato di una semantizzazione della musica a partire dal testo, se non, talvolta, di un mero atto privato di proiezione, sembra, dunque, appartenere al primo tipo lamentato in apertura del capitolo: è un'analisi del testo che usa qua e là la musica a sostegno di una interpretazione data a partire dal primo.

Modelli competitivi di musica

L'ultimo capitolo è incentrato sull'analisi di modelli metaforici antagonisti per la teoria della forma musicale.

³ Gioverà, forse, ricordare che Schumann intese sempre come indiretti e allusivi i riferimenti letterari nelle sue musiche (*Lieder* inclusi), diffidando, anzi, dal costruire un sistema rigido e vincolante di referenze. Si confronti a riprova la recensione della *Sinfonia fantastica* di Hector Berlioz in Schumann 1950, 32–56.

⁴ Il rischio di incorrere in attribuzioni semantiche importate da altri linguaggi più determinati rimarrà elevato, finché non verrà elaborata una teoria semantica della musica; a tale proposito, crediamo che una via interessante possa essere quella aperta dall'applicazione dell'analisi componenziale allo studio delle relazioni tra testo e musica. Sull'argomento si confrontino Dalmonte 1980 e Bristiger 1991.

A partire dal Settecento, la teoria musicale ha individuato l'essenza dell'opera d'arte musicale nella dimensione formale, intesa come la rete di combinazioni e correlazioni del materiale nel corso dell'opera. I teorici hanno adoperato sostanzialmente due modelli di forma musicale: uno statico e l'altro dinamico. Il primo guarda alla forma musicale come ad una prosa in suoni e individua nel motivo la più piccola unità sintattica intelligibile. Il secondo concepisce la forma musicale come un processo nel corso del quale l'opera musicale prende gradualmente forma; nei termini del paradigma metaforico organicistico, il modello dinamico concepisce l'opera come un organismo vivente e il motivo come l'embrione da cui tutto ha origine.

Secondo Zbikowski, sia il modello dinamico che quello statico deriverebbero da un comune modello metaforico precedente, fondato sull'analogia col linguaggio verbale. Tale modello, molto diffuso sin dal Medioevo, divenne molto più complesso nel corso del Settecento, quando, i concetti di grammatica e retorica andarono a costituire due modelli forti di relazioni della forma musicale.

Il trasferimento metaforico del concetto di grammatica alla musica è basato sull'assunto che quest'ultima abbia un'organizzazione simile a quella del linguaggio verbale: come un costrutto verbale, anche un'opera musicale può, ad esempio, essere divisa in frasi e periodi. Elaborate connessioni tra componenti grammaticali e musicali stanno alla base delle teorie di Johann Mattheson (1737, 1739), Joseph Riepel (1755) e Heinrich Christoph Koch (1787). Il modello grammaticale della forma musicale offre la possibilità di eseguire dettagliate descrizioni dell'organizzazione strutturale dell'opera, colta nel suo aspetto statico. In prospettiva costruttivista, il modello grammaticale consente, in primo luogo, di isolare e categorizzare le unità minime di costruzione e, in secondo luogo, descrive il modo in cui queste si combinano insieme a creare strutture più ampie.

Concetti derivati dalla retorica furono, invece, impiegati già in epoca barocca e più sistematicamente tra Sette e Ottocento per descrivere i principi di esposizione del materiale musicale. Lo stesso Mattheson individua in una composizione musicale le cinque fasi della retorica classica (*inventio, dispositio, elaboratio, ornatus ed executio*) e applica all'analisi formale, non senza qualche difficoltà, la tradizionale partizione in *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio e peroratio*.⁵

L'Ottocento assistette, invece, all'emergere di un nuovo paradigma metaforico di tipo organicistico. Di conseguenza, anche le più elementari unità musicali furono viste come impregnate di una dinamicità vitalistica. Negli scritti di Johann Georg Sulzer, il mistero dell'ispirazione è spiegato in termini organicistici: le idee musicali sono semi che, coltivati con cura, germoglieranno completamente (Sulzer

⁵ La letteratura sull'argomento è vastissima; segnaliamo solo il fondamentale Unger 2003 (1969) e il più recente Nattiez 2001.

1774). La sua teoria dell'intuizione inconscia delle idee musicali avrà un profondo effetto sull'estetica e sulla teoria musicale tedesca.

Organicistico è pure il modello che Adolf Bernhard Marx assimila e adatta per l'analisi della forma musicale (Marx 1847). Diversamente da Sulzer, il seme generatore è, per Marx, non l'idea, ma il motivo. Esso è l'*Urgestalt*, «la configurazione originaria di ogni elemento musicale» (Marx 1997, 66).

In entrambi gli esempi precedenti, l'applicazione alla musica del modello metaforico organicistico permette di descrivere la forma musicale in termini dinamici, come crescita a partire da un motivo fino ad una intera sinfonia. La forza di questo approccio alla forma musicale risiede non solo nel fascino di una descrizione dinamica dell'opera, che tiene conto della sua esperienza nel tempo, ma anche nel fatto che esso offre coerenti risposte ad altri fondamentali quesiti, come i temi dell'ispirazione, dell'epifania del genio, della filosofia della storia della musica.

Riteniamo, tuttavia, che sia discutibile parlare di una vera contrapposizione tra paradigmi metaforici dinamici e statici nella teoria e nell'estetica della musica dell'Ottocento, se non a costo di una semplificazione. Anche all'interno del paradigma organicistico, ad esempio, rimane sempre attiva una declinazione statica e strutturalistica,⁶ che è la chiave della commutazione metaforica nei termini di un secondo paradigma architettonico-costruttivista, ancora molto frequente per buona parte dell'Ottocento. Sarà proprio il modello costruttivista, non quello linguistico, il vero idolo polemico del pensiero organicista di fine Ottocento, quando questo, sotto l'influenza della *Lebensphilosophie*, accentuerà la sua declinazione vitalistica ed energetica a scapito di quella strutturalistico-funzionale

⁶ Si veda ad esempio l'uso della metafora organica nella recensione hoffmanniana della *Quinta Sinfonia* di Beethoven (Hoffmann 1945).

Luca Marconi

RIPENSANDO LA METAFORA MUSICALE

Il libro di Michael Spitzer si articola in due parti: nella prima, “The metaphorical present”, viene presentata una rete di concetti teorici ricavati applicando alla musica le teorie contemporanee sulla metafora; nella seconda, “The metaphorical tradition”, le concezioni teoriche presentate nella prima parte vengono applicate alla storia della musica, concentrandosi soprattutto sulla tradizione austro-tedesca che va da Schütz a Wagner.

La semantica cognitiva e la musica

Dopo una breve introduzione, il capitolo 1 (*New orientations in metaphor*) affronta la “Teoria cognitiva della metafora”, una branca delle scienze cognitive che «si occupa della formazione delle categorie e dei concetti della percezione e del pensiero» (Spitzer 2004, 13); in altri termini, al centro dell’attenzione è il modo in cui gli esseri umani acquisiscono e sviluppano forme di conoscenza.

Di tale teoria vengono esplicitati in particolare tre assunti:

- ogni essere umano, secondo Rosch (1983) e Lakoff (1987), affronta ciascuna esperienza che, di volta in volta, gli capita di vivere applicando nei suoi confronti uno dei tre tipi di categorie dei quali è dotato: le *basic level categories*, le categorie più specifiche dei *subordinate levels* e quelle più generiche dei *superordinate levels*. Ad esempio, se, guardando un levriero, penso di trovarmi di fronte a un cane, la categoria utilizzata (“cane”) appartiene a quel tipo di categoria, appreso per primo dai bambini e utilizzato più comunemente, essendo né troppo specifico, né troppo generico, chiamato *basic level*; se, invece, nello stesso caso, penso di trovarmi di fronte a un levriero, il tipo di categoria utilizzata appartiene a uno dei *subordinate levels* che specificano le categorie del *basic level*, e che di solito vengono appresi dopo aver acquisito tali categorie basiche; infine, se mi limito a pensare di trovarmi di fronte a un animale, il tipo di categoria utilizzata appartiene a uno dei *superordinate levels* che sono più generici rispetto al *basic level*. Le categorie del *basic level* sono classificate non sulla base di un insieme di caratteristiche che è necessario e sufficiente avere per farne

parte, ma di esempi che funzionano come “prototipi” (Rosch 1983); esse sono apprese attraverso esperienze percettive concrete di tali esempi.

- i concetti e i processi concettuali umani si fondano su alcune strutture preconcettuali derivate dall’interazione del corpo col mondo; secondo Lakoff (1987) e Johnson (1987), oltre alle *basic-level categories*, l’altro tipo di struttura preconcettuale è costituito dagli *image schemata*, cioè da quegli schemi generali che vengono ricavati considerando le principali esperienze corporee, quali ad esempio le relazioni “contenitore-contenuto”, “davanti-dietro”, “sopra-sotto”, “tutto-parte”, etc.;
- i sistemi concettuali umani vengono strutturati proiettando metaforicamente la mappa di un campo esperienziale su di un altro campo esperienziale (Lakoff e Johnson 1980, Johnson 1987); ad esempio, i sistemi di idee che abbiamo relativamente alla vita di un uomo e alla storia dell’umanità hanno delle strutture che sono il risultato dell’applicazione nei loro confronti della struttura delle nostre idee sull’esperienza del “percorso”.

Sulla base di tali assunti, vengono presentati anche tre processi cognitivi generali ai quali si fa riferimento in tutto il libro:

- lo *hearing as*, già teorizzato da Scruton (1999) rifacendosi al *seeing as* di Wittgenstein (1953); a partire dallo stesso stimolo possono essere percepiti, a seconda di come lo si ascolta, aspetti diversi, che a volte non possono essere percepiti simultaneamente. Ad esempio, di fronte a una seconda minore discendente, possiamo sentire come abbellimento o la prima o la seconda nota, ma non possiamo sentire entrambe le cose simultaneamente;
- il *metonymic mapping*, che agisce soprattutto nel campo delle strutture musicali e che consiste nel proiettare una parte (una *basic level category*) sul tutto che la contiene (una sua *superordinate level category*); è ad esempio ciò che facciamo quando identifichiamo un brano di musica con la sua forma;
- il *cross-domain mapping*, che consiste nel proiettare una categoria di un certo campo esperienziale su quella di un altro campo esperienziale; è il procedimento metaforico in senso stretto.

Nel primo capitolo vengono forniti alcuni esempi di come tali concetti e tali processi abbiano a che fare con la musica, prospettando le conseguenze di questo approccio nelle riflessioni sull’applicazione in ambito musicale delle coppie “natura – cultura”, “significante – significato” e “oggettivismo – esperienzialismo”,

Nel realizzare tali applicazioni, vengono presi in considerazione soprattutto tre brani: l’inizio della *Passione secondo Giovanni* di Bach, il primo movimento della *Sonata per pianoforte K. 283* di Mozart e il *Quartetto op. 132* di Beethoven.

Infine, vengono segnalati tre principali oggetti di studio dell’approccio musicologico così prospettato:

- l’ascolto musicale (concentrato in particolare sugli aspetti armonici, ritmici e melodici);

- le teorie e le analisi musicali (esemplificate soprattutto dagli approcci di Schenker e Meyer);
- i discorsi di una cultura musicale su di un'altra cultura musicale, esemplificati dalle indagini di Burnham (1995) sul contesto culturale di Beethoven e dalle ricerche di Feld (1982) sulla cultura musicale dei Kaluli della Nuova Guinea.

In questo primo capitolo, mentre le applicazioni alla musica dei concetti di *image schemata*, *seeing as*, *metonymic mapping* e *cross-domain mapping* risultano sufficientemente argomentate, molto più sbrigativa è l'applicazione alla musica del concetto di *basic level category*: Spitzer riprende l'idea di Lakoff (1987) che il *basic level* non sia uguale per tutti gli esseri umani, ma cambi da cultura a cultura e a seconda dello sviluppo dell'individuo, ma, quando poi si tratta di rinvenirne la presenza in musica, liquida la questione sostenendo che in musica appartengano al *basic level* le categorie "armonia", "ritmo" e "melodia" (Spitzer 2004, 10), senza specificare su quali basi si fondi tale affermazione.

Schemi, metafore e metonimie

Nel capitolo 2 (*Conceptualization*) Spitzer comincia a esporre la sua posizione nei confronti dell'applicazione della teoria cognitiva della metafora alla musica.

Il punto di partenza è una critica alla psicologia della musica, presentata in un modo un po' semplicistico, con un ritratto i cui toni troppo caricaturali lo rendono poco realistico: «Di fronte alla scelta tra le caotiche realtà e le complessità delle partiture e la chiarezza impoverita dei dati empirici, la psicologia della musica invariabilmente sposa la seconda opzione. La mia obiezione, comunque, è che questa sia una falsa scelta: i processi cognitivi possono anche essere studiati considerando dei conseguimenti della cultura musicale più elevati, con materiali ricchi e umanamente interessanti» (55). Per far ciò innanzitutto bisogna tenere presente che «le proiezioni avvengono a partire da tre fonti: gli schemi, i domini (è in tali casi che si hanno le metafore vere e proprie) e le *basic level or prototypical categories*» (60). I "domini" sono i campi esperienziali da cui parte l'attività cognitiva metaforica. Gli *image schemata* hanno comunque un ruolo centrale, giacché fondano l'isomorfismo tra alcune relazioni interne alla musica e altre relazioni che regolano il rapporto tra la musica e altri domini (55); si realizzano così nel primo tipo di relazioni delle metonimie intramusicali, nel secondo delle metafore musicali. Consideriamo un esempio: un primo tipo di *image schema* affrontato da Spitzer è quello "centro/periferia", che ogni essere umano ricava dall'esperienza del sentire il proprio corpo come centro percettivo in base al quale egli considera il mondo circostante, che viene, appunto, strutturato in eventi e oggetti più o meno vicini a tale centro; secondo Spitzer, la proiezione di tale *image schema* dal dominio delle relazioni corpo-mondo al dominio musicale corrisponde alla metafora secondo la

quale un pezzo di musica viene sentito come un'immagine (che Spitzer chiama anche "pittura") dotata di un centro (tonale) e di una periferia, metafora che ha il suo corrispondente metonimico nella proiezione sul pezzo di musica nella sua interezza della *basic level category* "armonia". Egli si concentra poi in particolare su tre esempi

- lo schema "centro/periferia" fonda l'isomorfismo tra la metafora "questa musica è un'immagine con un centro e una periferia" e la metonimia "questa musica è una struttura armonica";
- lo schema "parte/tutto" fonda l'isomorfismo tra la metafora "questa musica è un linguaggio" e la metonimia "questa musica è ritmo";
- lo schema del "percorso" fonda l'isomorfismo tra la metafora "questa musica è una vita" e la metonimia "questa musica è una melodia".

Viene inoltre indicato in quale periodo ciascuna di queste reti di relazioni concettuali ha avuto maggiore importanza:

- il '600 è il secolo dello schema "centro/periferia", dal quale dipendono la prevalenza e lo sviluppo reciproco dei processi metonimici che considerano la musica come armonia e di quelli metaforici che considerano la musica come se fosse pittura;
- il '700 è il secolo dello schema "parte/tutto", sicché prevalgono e si sviluppano reciprocamente le metonimie che considerano la musica come ritmo e le metafore che considerano la musica come un linguaggio;
- l'800 è il secolo dello schema del "percorso", con prevalenza e sviluppo reciproco delle metonimie che considerano la musica come melodia e delle metafore che considerano la musica come un organismo vivente.

Una volta esposto tale nucleo teorico, destinato a essere sviluppato nella seconda parte del libro, si passa a una serie di precisazioni su alcuni dei concetti implicati da tale impostazione.

Innanzitutto si affronta la relazione tra il concetto di "schema" e quello di "metafora", partendo da un confronto tra le posizioni kantiane sull'argomento e quelle sviluppate dalla filosofia contemporanea. In tale prospettiva, le applicazioni musicologiche dei discorsi di Lakoff e Johnson vengono considerate come semplici riformulazioni con un lessico diverso di teorie già esistenti.

Ci si sofferma poi diffusamente sul concetto di "metafora", distinguendo innanzitutto le *basic level metaphors*, realizzate molto comunemente, in modo simile in diverse culture e in diversi periodi, dalle *cultural metaphors*, che, convenZIONALIZZANDOLE, le specificano facendo loro assumere significati e promuovere valori molto più circostanziati. Se si possono inventare costantemente nuove metafore che proiettano un dominio extramusical sulla musica, rendendo inesauribile il loro elenco, viene però sostenuto che nella pratica comune musicale europea solo tre metafore siano state condivise dall'intera cultura corrispondente: si tratta delle tre summenzionate metafore "la musica è una pittura", "la musica è un linguaggio" e

“la musica è vita” (Spitzer 2004, 66). Come è stato già rilevato per altri punti di questo libro, si tratta di un’affermazione alla quale non segue un’approfondita argomentazione capace di mostrare su quali basi essa sia fondata.

Frattanto, nel corso della trattazione del concetto di “metafora” si trova l’unico punto nel quale in questo libro viene citato Zbikowski, come studioso rigoroso nell’applicazione alla musica della nozione di *blending*.

Viene inoltre affrontato il ruolo delle metafore nell’educazione musicale, suggerendo che si tratti di un compito affine a quello che, secondo Kuhn (1962), viene assunto dai paradigmi e dagli esemplari condivisi nelle pratiche scientifiche.

Nel fare i conti col concetto di “prototipo”, si sostiene che, mentre la semantica cognitiva pone come nuclei fondanti della categorizzazione e riconduce alle esperienze fisiche sia le *basic level categories* che gli *image schemata*, considerando però più riccamente strutturate le une rispetto agli altri, le sue applicazioni alla musica si sono finora limitate alla relazione tra la musica e gli *image schemata*.

Per evitare di cadere in tali limitazioni, un primo suggerimento è quello di cercare nei processi di sviluppo della categorizzazione musicale i due processi di estensione metaforica individuati da Sweetser (1990) studiando le etimologie: quello dal fisico-esteriore all’interiore e quello dal “deontico” (le esperienze concrete fisiche e/o sociali) all’“epistemico” (i concetti astratti).

Il pensiero concettuale e l’estetica

Spitzer prende decisamente le distanze da chi sostiene che la musica viene concettualizzata nello stesso modo in cui viene concettualizzato il linguaggio verbale e che il pensiero organizza unidirezionalmente la musica proiettando metaforicamente nei suoi confronti schemi concettuali già formati in altri domini, senza che avvengano mai processi nella direzione opposta; rifacendosi ad Adorno, viene invece affermato che ogni arte, e la musica in particolare, offre una modalità esperienziale il cui valore consiste nel fatto che sfugge, resiste ed è in tensione rispetto ai concetti già esistenti espressi dai linguaggi non artistici, inducendo nuovi modi di pensare: in sintesi, oltre ai casi nei quali il pensiero organizza la musica, avviene anche il processo inverso, nel quale la musica organizza il pensiero funzionando non come dominio nei confronti del quale vengono realizzate delle metafore concettuali a partire da altri domini, ma come dominio che fornisce il punto di partenza per metafore estetiche applicabili ad altri domini, ma intraducibili con il linguaggio concettuale, che costringono a inventare nuove categorie (Spitzer 2004, 77-78).

Questa posizione è in esplicito disaccordo nei confronti di chi, come Debellis (1995), afferma che vi sia una profonda discontinuità tra l’ascolto dei non-analfa-

betizzati alla musica, che sarebbe non-concettuale, e quello degli alfabetizzati, che sarebbe concettuale.

L'approccio alternativo che viene proposto non è comunque quello "critico" di Adorno, bensì quello ermeneutico, preferito in quanto meno distaccato, più attento alle connessioni tra i soggetti umani e il mondo che li circonda: più precisamente, la strada scelta è quella di applicare alla musica l'atteggiamento ermeneutico assunto da Ricoeur (1975) nei confronti della relazione tra la dimensione estetica e quella concettuale.

Prima di mostrare in cosa consista tale applicazione, vengono considerate altre questioni che con essa hanno a che fare: in primo luogo, il problema della relazione tra lo schematismo e il relativismo postmoderno.

In secondo luogo, Spitzer, sostenendo che «l'estetico e il corporeo sono due varietà del preconcettuale» (Spitzer 2004, 82) e rilevando che, dopo la "svolta linguistica" avvenuta all'inizio del XX secolo, è subentrata una "svolta cognitivista" che ha posto al centro della relazione con la ragione non il linguaggio, ma l'esperienza corporea, si confronta con gli studi sul rapporto tra la musica e la corporeità sviluppati da Scruton (1999), Walton (1994), Guck (1991 e 1994), Walser (1991), Lidov (1987), Hatten (1999) e Pierce (1994).

Le figure retoriche e i discorsi musicali

Il capitolo 3 (*Poetics*) viene aperto enunciando alcuni dei principi sui quali poggia tutto il libro: innanzitutto viene ribadito che tra la musica e il pensiero vi sia una relazione simmetrica, per cui «la musica struttura il pensiero così come il pensiero struttura la musica» (92); in secondo luogo, si afferma che «qualsiasi approccio all'estetica che ponga l'abilità compositiva al primo posto e tenga l'interpretazione decisamente in seconda posizione è piuttosto sano» (93).

Successivamente, vengono enunciati gli aspetti dell'approccio alla metafora di Ricoeur ai quali Spitzer intende rifarsi. La prima applicazione di tale approccio alla musica consiste nel rileggere la storia della retorica musicale considerando soprattutto il concetto di "figura": assumendo una posizione simile a quella di Hatten (1994) nei confronti del concetto di *markedness*, egli afferma che le figure musicali non sono delle unità, ciascuna dotata di un suo significato sempre uguale, combinate di volta in volta in modo diverso a partire da un loro insieme finito, ma sono piuttosto i diversi modi nei quali vengono giustificate, di volta in volta, le deviazioni dagli andamenti "normali" (104): il processo di giustificazione di tali deviazioni, di numero infinito, provoca, caso per caso, significati sempre diversi, a seconda del contesto nel quale la deviazione viene a collocarsi. Tali giustificazioni possono avvenire o costruendo una pertinenza a un più alto livello (Spitzer chiama tali casi processi di "senso"), o considerando l'espressività di tale deviazione (casi

chiamati processi di “riferimento”): ad esempio, di fronte alle deviazioni rispetto alle regole contrappuntistiche della “prima prattica” realizzate da Monteverdi, la loro giustificazione sulla base delle regole corrispondenti a un’altra prospettiva, di tipo triadico, è a livello di “senso”, mentre la loro giustificazione come mezzi di espressione della situazione inferibile dalle parole o dalla scena drammatica corrispondente si colloca a livello di “riferimento”. In entrambi i casi, comunque, secondo Spitzer, non si tratta di considerare che vi sia da una parte la musica e dall’altra, fuori di essa, una “realtà esterna” da questa “denotata”, così come avviene quando nel linguaggio verbale si distingue da una parte il significato della frase “Wolfgang Amadeus Mozart è nato nel 1756” e dall’altra il problema se tale affermazione coincida o meno con “la realtà” da questa denotata; sia i processi di “senso” che quelli di “riferimento” indicati da Spitzer vengono da lui ricondotti ai processi di significazione che avvengono all’interno del funzionamento semantico specifico della musica, così come sono stati teorizzati da Monelle (1999).

La seconda applicazione dell’approccio di Ricoeur affronta il concetto di “discorso musicale”, individuandone tre caratteristiche: la temporalità, l’autoriflessività e la densità.

Per Ricoeur, la temporalità consiste nel modo in cui la dimensione paradigmatica di un testo (la presenza al suo interno di unità che si distinguono l’una dall’altra) assume una dimensione sintagmatica attraverso diversi tipi di relazioni di successione nel tempo; Spitzer afferma che nel discorso musicale la relazione tra la dimensione sintagmatica e quella paradigmatica si trova nelle procedure di variazione, e invita a distinguere le variazioni che avvengono al livello delle figure musicali da quelle che avvengono al livello del fraseggio: in entrambi i casi si tratta di elaborazioni di un certo modello, ma i risultati sono assai diversi (108).

L’autoriflessività corrisponde al modo in cui un brano di musica concentra l’attenzione sulle relazioni esistenti al suo interno tra quanto di esso è già stato ascoltato (il passato), quanto si sta ascoltando (il presente) e quanto si ascolterà (il futuro); a tale proposito Spitzer sostiene che le teorie di Ricoeur forniscano alla musicologia due spunti: il primo consiste nell’idea che più un discorso procede nel tempo, più aumenta la sua capacità di sembrare “corporeo”, in un processo che è irreversibile e unidirezionale; il secondo spunto è che nei discorsi la relazione tra il presente e il passato sia una relazione di tensione.

Il concetto di “densità discorsiva”, oltre che da Ricoeur, è stato sviluppato da Goodman (1976): questi distingue il “denso” dal “differenziato”, opposizione che corrisponde dunque a quella tra il “continuo” e il “discontinuo”; nel proporre tale opposizione, Goodman intende mostrare che ciò che è denso, continuo, non articolato in unità ben distinte tra loro può essere affrontato teoricamente tanto quanto ciò che è differenziato, discontinuo, articolato distintamente; sviluppando tale idea, Ricoeur intende per densità di un discorso il modo in cui esso appare quando lo si considera come un’entità non discretizzata, non differenziata in parti, ben-

sì continua, globale: in tali casi, più un testo appare denso, più appare “corporeo”, simile alla vicenda. irreversibile e in continua elaborazione di una quantità sempre maggiore di eventi passati, di un essere umano. In questa prospettiva, secondo Spitzer, le forme musicali, anche quando presentano nelle parti finali delle simmetrie con l’inizio, dei ritorni e degli elementi di chiusura, nella loro densità globale risultano irreversibili, in continuo incremento e con un senso di incompletezza finale, mettendo in dubbio le nostre assunzioni preesistenti e aprendo spazi per nuove esperienze (111).

Una volta esposti tali concetti, Spitzer esemplifica come si possano illustrare la temporalità, l’autoriflessività e la densità di un discorso musicale ritornando a soffermarsi sui tre brani affrontati nel primo capitolo.

La storia e le strutture

La seconda parte del libro si apre, in modo simmetrico alla prima, con un’introduzione che traccia una breve mappa del contenuto dei capitoli successivi, ognuno dei quali affronta un secolo musicale (il primo il Seicento, il secondo il Settecento e il terzo l’Ottocento), e che sono strutturati tutti allo stesso modo, in tre sezioni: la prima approfondisce la metonimia intramusicale, la metafora musicale e la teoria della metafora che caratterizzano maggiormente il secolo studiato; la seconda presenta un teorico musicale particolarmente rappresentativo delle tendenze rilevate nella prima sezione; la terza analizza alcune opere canoniche del secolo considerato.

Nell’introduzione, tale impostazione viene prospettata partendo da una critica della storia della filosofia enunciata da Derrida (1982) come un processo articolato in un lungo allontanamento astrattivo e oggettivizzante da un primigenio approccio molto concreto e metaforizzante seguito, da Hegel in poi, da una graduale riappropriazione della concretezza e della metaforicità.

Un approccio simile a quello di Derrida viene individuato nel modo in cui Lydia Goehr (1992) ha presentato la storia della relazione della cultura occidentale col concetto di “*opus* musicale”. Viene suggerito che sia più opportuno affrontare la storia della musica occidentale alla luce delle tre reti di relazioni concettuali enunciate nella prima parte del libro. Tale impostazione, nella quale si riconosce una qualche somiglianza con quella di Foucault (1966), viene invece presentata come ispirata alle tradizioni ermeneutiche tedesche della *Begriffsgeschichte*, della *Rezeptionsgeschichte* e della *Toposforschung*, associate ad autori quali Curtius (1948), Jauss (1982) e Blumenberg (1960), mentre Foucault sviluppa un atteggiamento strutturalista, che riduce la soggettività umana a una coordinata di un sistema semiotico di codici, governato da forze archeologiche impersonali, Spitzer fa emergere una storia della musica che è stata spesso oscurata dalle storie della musica

monolitiche, e che si riferisce alle strutture che sono immanenti al mondo della musica.

La musica come armonia e pittura

Il primo capitolo della seconda parte (*Harmony and Painting*) mostra innanzitutto in che senso, per comprendere la musica del Seicento (ad esempio, quella di Schütz), sia fondamentale ascoltarla in prospettiva armonica. Per farlo, il punto di partenza è un'indagine su quale fosse in quel secolo il significato del termine "armonia", evincendolo dalle teorie musicali di Zarlino, Herbst, Keplero e Bernhard. Si passa poi a considerare l'importanza del confronto tra la musica e la pittura, basandosi soprattutto sugli scritti di Burmeister e Dubos. Quindi ci si concentra sulla retorica musicale sviluppata da Kircher, mettendola in relazione con gli scritti di Fludd, Keplero e Mersenne, e sulla più importante teoria sulla metafora elaborata nella Germania dell'epoca, quella di Gorge Philip Harsdörffer.

La seconda sezione di questo capitolo affronta la *Figurenlehre* mostrando come essa guidi i due processi descritti nella prima sezione: quello dell'individuare in un brano musicale una linea armonica soggiacente, corrispondente al concetto attuale di *voice leading*, e quello del percepirvi in modo quasi-visivo delle figure. Per quanto riguarda il primo processo, si esaminano come punto di partenza le teorie di Zarlino, passando poi a quelle di Bernhard per giungere infine a quelle di Heiniichen. Per il secondo processo, ci si concentra soprattutto su Burmeister e Scheibe.

Nella terza sezione, Spitzer sostiene che della musica barocca debba essere considerata non tanto la *dispositio* delle diverse unità musicali nel tempo, quanto il processo dei cambiamenti di tessitura, e cerca di dimostrare due ipotesi: che la forma della musica barocca sviluppa un processo di elaborazione cumulativa, producendo una densità in continuo incremento; e che essa crei in tali casi una retorica dell'incarnazione, che ha come suo prototipo la figura dell'ipotiposi. Per far ciò, viene analizzato un repertorio nel quale l'incarnazione gioca un ruolo particolarmente cruciale; si tratta infatti di tre delle più celebri musiche seicentesche il cui testo verbale racconta la passione di Cristo: *Le ultime sette parole di Cristo* di Schütz, la *Passione secondo Giovanni* e la *Passione secondo Matteo* di Bach.

La musica come ritmo e linguaggio

Il secondo capitolo della seconda parte (*Rhythm and Language*) si apre affermando che l'idea (metonimica) che la forma musicale abbia un carattere ritmico sia divenuta centrale solo a partire dalla metà del Settecento e cerca di individuare le cause di tale fenomeno, vedendole soprattutto nella cristallizzazione di una nuova epistemologia, quella empirista, e in alcuni cambiamenti avvenuti nello stile com-

positivo. In questo caso, le fonti maggiormente considerate sono gli scritti di Sulzer, Rameau, Koch e Riepel. Si passa poi a delineare come nel Settecento, in corrispondenza col momento nel quale viene riconosciuto un valore estetico specifico alla musica che non intona un testo verbale, la concezione metaforica che la musica sia un linguaggio acquisisca maggiore importanza che in passato: gli autori maggiormente interpellati sono, oltre che Sulzer e Koch, Herder e Folker. Ma è soprattutto nella figura di Johann Georg Sulzer che l'impostazione scelta da Spitzer individua le coordinate concettuali del classicismo musicale, giacché questi si occupa diffusamente della metafora, esplora molti temi filosofici che hanno poi avuto la loro formulazione più efficace negli scritti di Kant, ma è molto più a contatto di quest'ultimo con la teoria musicale dell'epoca.

La seconda sezione di questo capitolo mostra le relazioni tra le teorie generali di Sulzer e quelle del più importante teorico tedesco della musica vissuto nel Settecento: Heinrich Koch. In particolare, ci si sofferma a mostrare come in tali teorie l'idea di forma musicale emerga come estensione dei concetti di armonia, ritmo e fraseggio.

Nella terza sezione Spitzer sostiene che nei brani del classicismo musicale vadano tenute presenti non solo le dimensioni dell'equilibrio simmetrico tra l'inizio e la fine e della gerarchia tra le diverse conclusioni presenti in uno stesso pezzo, ma anche la presenza di processi di cambiamento nei quali la fine non coincide esattamente con l'inizio. Per dimostrare tale concezione vengono analizzate le esposizioni del *Quartetto K465* e del *Quintetto K515* di Mozart e un episodio del *Flauto Magico*.

La musica come melodia e vita

Il terzo capitolo della seconda parte (*Melody and Life*) inizia mostrando come nelle riflessioni ottocentesche sulla musica il concetto di melodia acquisisca maggiore importanza dei concetti di armonia e di ritmo: in un primo tempo si indagano soprattutto le riflessioni sulla relazione tra la melodia e il ritmo di Wackenroder, Schlegel, Novalis, Hegel e Schelling; poi si considera come il concetto di melodia abbia avuto nel pensiero ottocentesco la funzione di elemento di mediazione e unificazione tra soggetto e oggetto che nel pensiero seicentesco era assunta dal concetto di armonia, facendo riferimento soprattutto all'approccio alla melodia di A. B. Marx. Si prospetta inoltre come il passaggio dalla concezione metaforica settecentesca della musica intesa come linguaggio a quella ottocentesca della musica intesa come *energeia* vitale e organica, che era stato già indagato da Bonds (1991) senza però rilevare la sua relazione con analoghi cambiamenti da un secolo all'altro nelle metonimie intramusicali, sia strettamente legato al contemporaneo passaggio dalla concezione dualistica delle relazioni tra il linguaggio e il pensiero degli illu-

ministri a quella ottocentesca, che vede il pensiero e la significazione come due manifestazioni di una stessa forza mentale. E ancora si delinea come nella concezione ottocentesca (soprattutto in quella wagneriana) della musica come movimento vitale vengano riconsiderate in una nuova chiave alcune dimensioni della concezione seicentesca della musica come pittura. Per quanto concernono invece le teorie ottocentesche sulla metafora, vengono seguiti due filoni: da una parte le riflessioni sul pensiero analogico sviluppate da Goethe, Pestalozzi e Herbart, dall'altra le teorie sulla relazione tra il concetto di metafora e quello di simbolo di Hegel, Schelling, Schlegel, Goethe, Creuzer, Solger e Wagner.

La seconda sezione di questo capitolo mostra come l'ermeneutica di A. B. Marx insegni a considerare la forma musicale come una melodia, per poi inserire lo studio del musicologo tedesco su Beethoven in una panoramica più generale sulla relazione tra la forma-sonata beethoveniana e i concetti di sublime, narratività e mito.

Nella sezione che chiude il libro, Spitzer critica le analisi della musica beethoveniana che si sono limitate ad applicare nei suoi confronti un metodo strutturalistico sopprimendo la dimensione ermeneutica a favore di un protocollo scientifico positivista. Come esempio di analisi appropriata di tale repertorio viene proposta un'analisi della *Sonata op. 110* di Beethoven che combina il metodo sviluppato da Schenker nell'ultima fase delle sue ricerche con alcuni spunti tratti dai suoi scritti su Beethoven degli anni '20, che rispetto a quelli successivi sono più ricchi di approcci metaforici ed ermeneutici.

Mario Baroni

TEORIE DELLA METAFORA IN MUSICA.

UN PERCORSO ACCIDENTATO

Zbikowski, Spitzer e la metafora

I due volumi che qui si propongono insieme all'attenzione hanno contenuti diversi: quello di Zbikowski si pone il problema di capire se e in che termini l'esperienza musicale possa venire "concettualizzata". E poiché il termine di concettualizzazione è quanto mai esteso e ramificato, il volume è dedicato in buona parte a spigarne le ramificazioni e a vederne le compatibilità con l'esperienza della musica. Quello di Spitzer è dedicato al tema del "pensiero musicale" dove il termine di "pensiero" non coincide necessariamente con il termine di "concettualizzazione". Su questo punto anzi Spitzer tende a distinguersi dalla tradizione della *musical theory* americana che egli accusa di "positivismo" e "oggettivismo": la teoria che egli propone – afferma a p. 15 – non si limita ad essere descrittiva, ossia a parlare di strutture musicali, ma include anche un'ulteriore dimensione, che egli chiama l'"immaginario". I due libri, comunque, hanno una larga zona di interessi comuni, se non altro perché entrambi, per perseguire le finalità delle rispettive indagini, utilizzano aspetti della teoria della metafora esposta negli anni Ottanta da Lakoff e Johnson (1980), ripresa poi recentemente dai due autori (1999) e formulata nel frattempo da ciascuno di essi in termini parzialmente diversi (Lakoff 1987; Johnson 1987). Si può dire dunque, in estrema sintesi, che i due volumi che qui stiamo discutendo riprendono in esame, in termini diversi e aggiornati, aspetti che l'antica tradizione musicologia tedesca chiamava "pensiero musicale" e "logica musicale".

È tuttavia difficile indicare con esattezza le linee di demarcazione fra l'uno e l'altro di essi, perché convergenze e divergenze s'intrecciano in modo inestricabile. L'unica traccia potrebbe essere data dalla recensione che Spitzer ha pubblicato sul libro di Zbikowski (Spitzer 2004) nella quale emergono con una certa decisione alcune riserve del recensore nei confronti del recensito. Oltre che a una serie di aspetti singoli su cui i due non si trovano d'accordo, la riserva più sostanziale si riferisce ai limiti da assegnare, in un campo come quello della musica, al processo di concettualizzazione: «secondo Zbikowski i meccanismi della costruzione di significati musicali sono innati, il che significa che noi concettualizziamo la musica allo

stesso modo con cui concettualizziamo generalmente il mondo» (Spitzer 2004, 284). Ma questa affermazione drastica si giustificerebbe solo se la musica rientrasse nello stesso dominio della lingua. Spitzer lo nega: gli autori su cui Zbikowski si basa (Lakoff, Johnson e altri) si interessano alla concettualizzazione così come essa si rivela nel linguaggio verbale. Ma «concettualizzare la musica come se fosse un linguaggio dichiarativo taglia fuori molti millenni di estetica filosofica (...) Un punto sul quale Zbikowski è specialmente vulnerabile, è la carenza di riflessione sui limiti dei modelli cognitivisti che egli applica alla musica» (Ibid.). Il libro di Spitzer tende dunque a ridiscutere tali carenze di riflessione e a connettere la tradizione cognitiva con la tradizione estetica. Un'impresa certamente difficile, che Spitzer, a dire il vero, conduce in forme spesso tutt'altro che limpide.

Ci si potrebbe infine chiedere a questo punto perché e come entrambi gli autori utilizzino le teorie della metafora di Lakoff e Johnson. E si potrebbe azzardare l'ipotesi che a Zbikowski la teoria della metafora interessi perché gli consente di estendere i termini dei processi di concettualizzazione anche a campi (vedi ad esempio quello del rapporto fra musica e poesia) da cui per tradizione erano esclusi. A Spitzer, invece, sembra interessare perché gli consente di indagare sugli aspetti pre-concettuali che egli considera essenziali all'esperienza estetica. In ogni caso la lettura incrociata dei due volumi offre spunti estremamente stimolanti. In questa sede ovviamente non è possibile entrare nei meandri dei percorsi di pensiero dei due autori. Mi limiterò a indicare due punti cruciali che a mio parere vale la pena di discutere con un certo dettaglio: la teoria che chiamerò del "percorso rovesciato" proposta da Spitzer, e la teoria delle "mescolanze" proposta da Zbikowski.

Gli "schemi d'immagine" e la teoria della tensione

Secondo Lakoff e Johnson esiste in tutti gli esseri umani un universo di esperienze pre-concettuali, cognitive, senso-motorie, affettive che essi chiamano "schemi d'immagine", che hanno radici nella stessa esistenza biologica del nostro corpo e che modellano il nostro pensiero cosciente: quest'ultimo, affermano i due filosofi americani, è solo la punta di un enorme iceberg al di sotto della quale esiste un mondo ricchissimo di vissuti inconsci o semi-consci (Lakoff e Johnson 1999, 13). La metafora è una delle manifestazioni di questo fenomeno. Per illustrarne il meccanismo può essere utile un esempio tratto da Johnson (1987). Il suo libro è pieno di schemi d'immagine (ne sono esempi termini come contenitore, equilibrio, forza, attrazione, percorso, legame, ciclo, centro-periferia, vicino-lontano, parte-intero, pieno-vuoto, contatto, superficie, ecc. ecc., tutti termini che egli ancora a esperienze pre-concettuali innestate nella nostra vita corporea). Uno di questi – "equilibrio" (*balance*) – viene ampiamente sviluppato alle pagine 74-96. Lo schema "di partenza" (*source domain*) è quello, appreso fin nei primi mesi d'età,

di equilibrio corporeo che non è inizialmente esperito come concetto, ma come pura attività fisica, come equilibrio di forze muscolari. Questo è uno “schema d’immagine” cioè un’esperienza pre-concettuale: «non è un oggetto fisico che si possa toccare e vedere. Non è un’immagine che il bambino si forma nella mente mentre tenta di camminare» e meno che meno è un concetto: è solo un «pattern ricorrente» che viene fisicamente esperito (76).

Gli schemi di immagine costituiscono il campo iniziale, la fonte da cui scaturiscono altre forme di pensiero come le metafore, ma ciò avviene quando questi schemi vengono “proiettati” in altri campi. La proiezione o “mappatura” di un campo (o “dominio”) sopra un altro è ciò che spiega l’insorgere delle metafore linguistiche. Ma le metafore possono connettere anche campi non esclusivamente linguistici. Johnson, ad esempio sviluppa ampiamente il caso del rapporto fra “equilibrio” come esperienza-base e equilibrio come esperienza percettiva nel “campo” visivo. Utilizza a questo scopo gli esperimenti di Arnheim sull’equilibrio percettivo: un tondo nero all’interno di un riquadro viene percepito come equilibrio/squilibrio a seconda che si trovi o meno nel centro del riquadro. Altri esempi di applicazione dello schema di equilibrio sono illustrati con figure in cui l’equilibrio significa proporzione simmetrica fra due parti (es. destra e sinistra) di un’immagine. In questi esempi gli schemi d’immagine originari di stabilità, instabilità, equilibrio, vengono proiettati in un “campo” visivo in cui si mettono in atto “forze” che non sono di natura corporea, ma di natura percettiva. La “mappa” del campo originario viene proiettata nel campo della percezione visiva e fra i due campi o “domini” avviene una selezione: non tutte le proprietà di base vengono usate nel campo “di arrivo”, ma solo una loro porzione che possa venire considerata appropriata al secondo campo. Il linguaggio della vita quotidiana, o anche il linguaggio filosofico o quello scientifico sono pieni di metafore di questo tipo. Ad esempio lo schema d’immagine che possiamo chiamare del movimento orientato – l’andare da un luogo a un altro – ricorre in infiniti modi nei termini linguistici che si riferiscono a rapporti temporali, come le narrazioni storiche, dove i termini metaforici di “partenza, percorso, arrivo” sono continuamente presenti.

Da questi principi di fondo Spitzer deduce due conseguenze specifiche: da un lato l’applicazione della teoria della metafora al campo dell’estetica, e dall’altro la sua applicazione al campo musicale. Per l’applicazione al campo dell’estetica ricorre a una teoria diversa da quella di Lakoff e Johnson, ma ad essa in un certo senso parallela: la teoria enunciata da Ricoeur negli anni Settanta. Secondo l’autore, anzi, Ricoeur avrebbe addirittura influenzato le teorie dei due americani anche se essi non lo citano nei loro libri. La teoria della metafora di Ricoeur (1975), nella esposizione che ne fa Spitzer, si distingue dalla antica teoria della metafora linguistica, che era basata sull’uso di parole singole: parte anch’essa dalla “tensione” fra termini lessicali apparentemente incompatibili, ma la risolve al livello della frase. Per esempio il famoso verso in cui Baudelaire descrive la natura come un tempio

in cui si vedono “colonne viventi”, c’è “tensione” fra le parole (fra natura e tempio, perché la natura dal punto di vista verbale non è un tempio, ecc. ecc.) ma questa tensione non si scioglie se non al momento della frase compiuta, cioè quando se ne può capire il senso. Per questo Ricoeur fa appello alla teoria linguistica di Benveniste che distingue le parole (strumenti segnici) dalla frase (strumento semantico): la frase, secondo Benveniste, è un intero non riducibile alla somma delle sue parti (parole), poiché non possiamo avere un’idea di ciò che una parola realmente significa fino a quando non la collochiamo nel contesto di una frase. Non è vero che le frasi sono il prodotto delle parole, ma è vero il contrario: che il significato delle parole deriva dal significato delle frasi. La teoria classica della metafora è basata sull’uso delle singole parole, mentre la teoria della “tensione” di Ricoeur è basata sulla frase (Spitzer 2004, 96)

Altri teorici della metafora avevano sviluppato la stessa idea della tensione fra parole all’interno di una frase (teoria contestuale della metafora), ma Ricoeur fa qualcosa di più: insiste sull’idea che la metafora non usa il significato delle parole, ma lo crea, ossia riduce la tensione creando una nuova pertinenza semantica al livello della frase. A questo punto Ricoeur reintroduce anche il concetto di referenza, di riferimento al mondo: le parole di una frase, fino a quando confliggono “metaforicamente” fra loro, non aboliscono il riferimento al mondo, ma lo tengono provvisoriamente in sospenso, con un processo di “epoché”. Il nuovo significato della frase (il suo nuovo riferimento al mondo) è costruito sulle rovine dei vecchi significati delle parole. Le parole, dunque, possiedono il significato che a loro è stato attribuito dal lessico, e che serve a categorizzare il reale, ma la metafora poetica devia dal significato lessicale e crea (a livello di frase) nuovi significati non presenti nel lessico, così come rinvia a un “reale” non categorizzato (cioè al senso che la frase assume) che è indicibile se non attraverso quel giro di frase. Il circuito si chiude quando Spitzer, in maniere non del tutto esplicite, ma soprattutto allusive, identifica (o sembra identificare) l’invenzione letteraria, i significati poetici a livello di frase, con l’esperienza “corporea” primaria e inconscia di cui parlano Lakoff e Johnson. La metafora poetica – egli afferma a p. 79 – non “deriva” dall’esperienza corporea, ma “aspira a diventare” esperienza corporea (*aspires to the condition of a human body*). La metafora agisce dunque anche sul corpo, in forma di “feeling”, di mescolanza fra aspetti cognitivi e affettivi: cognitivi perché interessano il mondo esterno (l’attività referenziale) affettivi perché mettono in moto un sentire che sintonizza il lettore con le parole del testo. A questo punto Spitzer afferma che il testo interviene sul corpo dell’esperienza fisica secondo un percorso testo-corpo che è esattamente opposto rispetto alla traiettoria corpo-testo prevista dal modello di Lakoff e Johnson (99).

I “lati oscuri” di Spitzer

A questo punto si può tentare la seguente ricostruzione del pensiero di Spitzer: esiste un universo di esperienze cognitive, senso-motorie, affettive, comunque pre-concettuali, di cui restano tracce negli usi (ampiamente metaforici) del linguaggio ordinario e perfino di quello scientifico. Ma le metafore poetiche sono diverse dalle metafore d'uso, perché, anziché utilizzare le convenzioni linguistiche ordinarie, le innovano e inventano dei nuovi significati che nel linguaggio ordinario non esistono. Esistono però in quell'universo di esperienze pre-concettuali che Lakoff e Johnson chiamano “corpo” e che tutti gli uomini possiedono. In sostanza: la metafora poetica è in grado di individuare vissuti umanamente e culturalmente significativi che vivono nel nostro inconscio, e di farli emergere a livello conscio anche se non a livello concettuale. Se le metafore poetiche non si riferissero a esperienze reali (ancorché spesso inconsapevoli), presenti in esseri umani appartenenti a una determinata cultura, non potrebbero venire comprese e interpretate: il “riferimento al mondo” di cui parla Ricoeur può essere inteso in questo senso. Così, mentre le metafore del quotidiano tendono fortemente a diventare lessico, quelle della poesia tendono fortemente a sottrarsi a destini lessicali.

Che rapporti ci sono fra tutto questo e il linguaggio musicale? Il modo di affrontare questo problema richiede, per Spitzer, un modello esplicativo particolarmente complesso, su cui egli si sofferma a lungo e non sempre con la necessaria chiarezza. Cerco di riassumerlo utilizzando il seguente schema che egli espone alle pp. 55-59:

metafora analitica	metafora culturale
(metonimia)	(metafora)
intramusicale	fra campi diversi (<i>cross-domain</i>)
schemi d'immagine	esperienziali

Anche la musica “pesca”, secondo Spitzer, fra gli schemi d'immagine esperienziali sub-consci di cui parlano Lakoff e Johnson e in questo senso si può parlare anche per la musica di “pensiero metaforico”. Lo schema proposto dall'autore indica il fenomeno metaforico soprattutto nella colonna di destra, e qui Spitzer spiega trattarsi di metafora in senso stretto (che lui chiama metafora “culturale”). La colonna di sinistra ha invece a che fare con le strutture “grammaticali” della musica e lui definisce questo processo come metafora “analitica” e “metonimia”.

Già da questa base scaturiscono problemi non da poco: mentre, quando si parla di lingua, gli schemi d'immagine che vengono proiettati in campi esperienziali diversi (*cross domain mapping*), passano da uno stadio “pre-concettuale” a uno stadio concettuale e si incarnano in termini lessicali, quando si parla di musica, è molto più difficile definire questo passaggio, per la ragione che in musica non esistono

termini lessicali. È vero che l'autore cita alle pp. 66-67 una quantità sterminata di metafore verbali usate fra il Seicento e l'Ottocento (la musica è: girasole, magnete, orbita, figura geometrica, voce, volontà, arabesco, racconto, amore, divinità, ecc. per un'esemplificazione di quindici righe). Il problema, tuttavia, è che gli ascoltatori di musica certamente percepiscono gli aspetti di vissuto o schemi esperienziali cui quelle metafore alludono, ma altrettanto certamente la musica non è in grado di concettualizzarli. Le metafore citate sono pure e semplici descrizioni linguistiche dell'esperienza dell'ascolto e dunque la loro manifestazione verbale (strettamente intesa) appartiene alla lingua, ma non alla musica. Si può dunque ipotizzare che, se tali metafore vengono usate nella cultura di quei secoli, esse corrispondano a interpretazioni che gli ascoltatori mettevano in campo, ma è altrettanto legittimo ipotizzare che si tratti di interpretazioni in cui gli schemi esperienziali inconsci non vengono concettualizzati durante l'ascolto, ma restano in uno stato di semi-consapevolezza o quasi-coscienza. Come del resto accade sempre a chi ascolta: tutto ciò che un ascoltatore "capisce" o interpreta, non viene di solito reso cosciente, a meno che l'ascoltatore non si proponga di tradurre in parole la sua esperienza, cioè di fare dell'ermeneutica, o di usare appunto delle metafore, come fanno per professione i critici musicali.

Di questi aspetti problematici dell'utilizzazione in musica della teoria della metafora, Spitzer non discute in modo esplicito, anzi non discute affatto. Può essere utile però metterli in rilievo per cercare di ottenere qualche risultato in più da una lettura, anche critica, del testo del musicologo inglese. Analogamente si può procedere nel commentare la colonna di sinistra dello schema più sopra riportato. Essa riassume quelli che Spitzer chiama processi "intramusicali", cioè tutte le operazioni cognitive che si riferiscono al riconoscimento delle strutture della musica, sia durante l'ascolto, sia quando si analizza un testo, oppure lo si compone. Quando si ascolta si tende a mettere in atto quello che gli psicologi chiamano ascolto "categorico" cioè capace di riconoscere le strutture musicali (categorizzandole anche se non necessariamente concettualizzandole e nominandole): è ciò che nel suo libro, alle pagine iniziali del primo capitolo, Spitzer chiama "ascoltare come" (*hearing as*). Non si ascolta il suono, ma si ascolta la categoria che lo definisce dal punto di vista teorico-musicale: ad esempio un'altezza, un intervallo ecc. Fra queste strutture Spitzer cita in particolare quelle legate a parametri ritmici, armonici e melodici (non dice perché solo quei parametri: forse perché sono discreti e numerabili e meglio codificabili in forma grafica: sono i paragrafi cosiddetti "primari" rispetto alla dinamica o al timbro considerati tradizionalmente "secondari"). Secondo la sua idea, esistono tre livelli di organizzazione di tutti i materiali (e qui bisogna precisare: non solo dei materiali strutturali della colonna di sinistra, ma anche di quelli della colonna di destra) indicati nella tabella: quello (più profondo) degli schemi sub consci, quello intermedio (livello-base) dei prototipi, e quello superiore delle metafore (sia analitiche sia culturali). Nel caso della colonna di sinistra gli elementi

base prototipici sono i materiali sonori, notazionali e concettuali della grammatica musicale di una determinata cultura. Nel momento in cui questi materiali – modi d’ascolto o di analisi – non sono più semplicemente prototipici, ma identificano strutture sintattiche più complesse (egli dà esempi di analisi di Meyer e di Schenker) l’“ascoltare come” si fa più organizzato: a questo livello le relazioni fra elementi prototipici assumono forme metaforiche, cioè derivanti da schemi d’immagine come quelli descritti da Lakoff e Johnson.

A questo punto le indicazioni di Spitzer sulla sua tabella e sulle teorie che la reggono, si fanno abbastanza imprecise, ma non è implausibile pensare che la definizione di “metafore analitiche” abbia una giustificazione che possa essere così ricostruita: alcuni schemi d’immagine esperienziali (soprattutto relativi a relazioni spaziali fra corpi) si incarnano in forme musicali. Esempi ne possono essere la forma del salto riempito o del raggiungimento di un obiettivo tonale nelle teorie di Meyer; oppure l’idea dei percorsi di espansione e riduzione in Schenker: tutte metafore derivanti da schemi esperienziali primari. Quanto alle relazioni che si creano all’interno della colonna di sinistra, Spitzer non chiarisce bene perché debbano venire definite “metonimie”: si può immaginare che i rapporti parte/tutto che si stabiliscono fra i materiali prototipici e le organizzazioni superiori di ordine analitico possano aver suggerito questa idea di metonimia, ma non è possibile per ora offrire spiegazioni più precisi su questa denominazione.

La questione più importante tuttavia è un’altra: è quella delle relazioni che si possono stabilire fra le metafore “culturali” che stanno nella colonna di destra e le metafore “analitiche” (ma forse si direbbero meglio “strutturali”) che stanno nella colonna di sinistra. Su questo punto cruciale del potere comunicativo (“semantico”?) della musica, Spitzer si limita a dare qualche indicazione dettata da intuizioni sporadiche e poco sviluppate: «le metafore fra campi diversi (*cross-domain*) sono isomorfe alle metafore intramusicali», dice a p. 66, e subito dopo aggiunge che nella teoria della metafora uno dei punti più delicati e oggetto di dibattiti accesi è che solo alcune delle proprietà di un campo vengono poiettate in quelle di un altro campo, ma non è sempre chiaro quali. Quando si paragonano gli argomenti di un discorso a degli edifici (metafora: “*arguments are buildings*”) non tutti gli edifici sono adatti (per esempio non devono essere edifici con ciminieri). In conclusione: la proiezione o mappatura delle metafore musicali «è motivata e selezionata dalle proprietà del materiale musicale» (66).

Le relazioni fra i processi grammaticali di costruzione delle strutture e i processi ermeneutici di interpretazione restano in ogni caso da indagare ben più accuratamente: anzitutto bisognerebbe precisare che il percorso della “mappatura” (perlomeno in musiche con funzione estetica) avviene a partire dal testo (alla Ricoeur): è il testo musicale che “proiettandosi” sul dominio delle esperienze vitali e culturali tende a cercare e a selezionare alcuni dei loro tratti. Non si vede come possa darsi il percorso inverso. In secondo luogo bisognerebbe chiarire meglio la natura

di quelle che Spitzer chiama “metafore culturali”: se dobbiamo identificarle con quello che in genere si chiama “senso musicale” (e tutto il volume lascia credere che così debba essere) allora bisognerebbe essere meno generici e fare uno sforzo d’indagine più approfondito per precisare il concetto di senso e per definire con precisione i rapporti fra la tradizione semiotica e la teoria della metafora. Infine c’è da ritenere discutibile che il testo musicale da considerarsi “isomorfo” alle “metafore culturali” sia costituito dalle forme organizzate dell’analisi musicale. Solo in qualche caso ciò può verificarsi: ad esempio Meyer nelle sue analisi fa appello a rapporti attesa/esaudimento che possono essere considerati anche parte del “lato destro” della figura. Ma in linea generale c’è da credere che i procedimenti ermeneutici selezionino i propri materiali musicali non in base ad analisi, ma piuttosto in base a “mappe” d’interpretazione che con l’analisi delle strutture hanno poco a che fare. In altri termini, il rapporto fra analisi e interpretazione, che Spitzer non approfondisce, è forse il punto più importante di tutto il suo edificio teorico, ma ne è, ahimé, anche il punto più debole. È verosimile pensare, infatti, che i procedimenti di costruzione e di analisi del linguaggio musicale siano sostanzialmente diversi dai procedimenti di interpretazione. Ma di questo Spitzer non parla.

I temi preferiti da Zbikowski

Il volume di Zbikowski offre a questa discussione nuovi materiali interessanti, particolarmente in quelle pagine in cui egli sviluppa la teoria che chiama delle “mescolanze concettuali” (*conceptual blending*), ma anche in diversi altri passi: alcune precisazioni importanti, ad esempio, vengono introdotte sul processo di categorizzazione (58-62), quando l’autore si chiede che rapporto ci sia fra la nozione di “categoria” e quella di “concetto”. La sua risposta si ispira a ciò che dice Gerald Edelman (1989). Se un animale identifica una cosa e determina il suo successivo comportamento a partire dalla cosa identificata, non compie solo un atto di categorizzazione (quella “cosa” appartiene a una categoria di cose che guida il suo comportamento anche in altre occasioni al di là di quel momento), ma mette in atto anche un giudizio di tipo “relazionale”: connette la cosa categorizzata a un altro evento (p. es. al suo comportamento nei suoi confronti), anche in assenza di quell’evento. Questo è ciò che Zbikowski chiama concettualizzazione: in questo caso il processo coinvolge la categorizzazione, ma anche la relazione fra categorie, e questi “concetti” non sono necessariamente legati al linguaggio, tant’è vero che appartengono anche al comportamento animale. A p. 61 traspone tutto ciò in termini musicali: un concetto musicale ha tre caratteristiche: anzitutto è prodotto di categorizzazione, in secondo luogo è parte di un processo attraverso il quale noi connettiamo eventi presenti ad altri eventi dislocati nel tempo, in terzo luogo può essere connesso anche ad altri concetti non musicali (stati fisici o emozionali, per-

cezioni non musicali, costrutti linguistici). Un concetto musicale non è necessariamente espresso in termini verbali: alcuni autori da cui Zbikowski dissente (Jackendoff 1987, o DeBellis 1995) negano l'esistenza in musica di una vera e propria attività "concettuale" perché la loro definizione di concetto è legata necessariamente (ma a suo giudizio, troppo limitativamente) al linguaggio.

Nel tentativo di spiegare perché certe mappature metaforiche siano più efficaci di altre Zbikowski discute di quello che il linguista Mark Turner chiama "principio di invarianza" (*invariance principle*). Ad esempio la metafora che congiunge note e verticalità funziona bene, ma non funzionerebbe altrettanto bene il rapporto fra note e frutti («suona la prima nota come una mela e la seconda come una banana»). Fra i due campi che interferiscono (uno di partenza e uno di arrivo) deve esistere una corrispondenza, un principio di analogia (di "invarianza") secondo il quale alcuni aspetti di ogni campo devono trovare corrispondenze definite con alcuni aspetti dell'altro: «Nella mappatura metaforica, per quanto riguarda le componenti dei campi coinvolti, occorre preservare la struttura degli schemi d'immagine di quello di arrivo e importare tanta parte della struttura di quello di partenza, quanta è necessaria per preservare le strutture d'arrivo» (70).

Si passa poi ad illustrare la citata teoria della mescolanza concettuale.

Si tratta di una teoria proposta da Mark Turner e Gilles Fauconnier e basata su un processo che essi chiamano "rete di integrazione concettuale" (*conceptual integration network*: CIN). Questo processo prevede la compresenza di almeno quattro "spazi mentali" fra loro interagenti. Per chiarire il problema Zbikowski fa l'esempio di un frammento tratto dai racconti infantili di Milney (l'inventore delle storie di Winnie the Pooh) in cui il vecchio scimmione Eeyore è immerso in sconsolanti riflessioni filosofiche sul senso della vita: l'analisi di questo frammento narrativo mette in rilievo l'esistenza di uno "spazio di ingresso" (*input space*) che è spazio umano (una persona che parla e che manifesta il suo stato di sconsolo) e un altro spazio di ingresso che è spazio di scimmia (una vecchia scimmia che si muove lentamente sulle sue quattro zampe). Poi esistono altri due spazi: uno spazio di coordinamento (*generic space*) fra i due spazi d'ingresso (in cui si presiede alle operazioni necessarie per la mescolanza), e infine uno "spazio mescolato" (*blended space*) che è il personaggio di Eeyore, risultato di tutte le operazioni (77-95).

Lo "spazio mentale" di Turner e Fauconnier sembrerebbe dunque un *domain* come quello di cui parla la teoria di Lakoff e Johnson. A dire il vero Zbikowski non si sofferma sul problema del paragone fra i due concetti, ma il fatto che lo passi sotto silenzio sembrerebbe far intuire che per lui non ci siano sostanziali differenze. C'è invece una differenza abbastanza evidente fra il "mapping" nella sua versione classica e il "blending" presentato da Turner e Fauconnier. Là si parla di "proiezione" di un dominio sull'altro con selezione dei tratti fra i due domini (principio di invarianza). Qui si parla di qualche cosa di più: qui non si tratta solo di selezione, ma di mescolanza di tratti: in effetti lo scimmione non ha la parola, e

l'uomo pessimista non ha quattro gambe, ma Eeyore ha tutt'e due le caratteristiche: è un personaggio nuovo rispetto ai due che l'hanno generato. La logica stabilita dal "generic space" prevede tre operazioni. *Composizione*: vuol dire analizzare e mettere insieme elementi dei due spazi di input che siano utili per la creazione dello spazio "mescolato" (le caratteristiche dell'uomo e della scimmia al fine di inventare Eeyore); *completamento*: vuol dire trovare altri elementi al di là della mappatura iniziale, al fine di rendere diverso e nuovo il risultato della mescolanza, come quando lo scimmione pessimista parla, sempre in modo buffo, di disastri imminenti; *elaborazione*: è più estensiva del completamento. Lo spazio mescolato tende ad autonomizzarsi rispetto ai due spazi di input: si possono scrivere storie in cui il nuovo personaggio si trova in situazioni precedentemente impensabili rispetto alle condizioni iniziali, dove ad esempio la scimmia, anziché stare nella foresta e mangiare bacche, va in aeroplano.

L'applicazione musicale del principio della mescolanza viene individuata nella musica con contenuti "extramusicali" (a programma, o con un titolo) oppure nella musica vocale che intona espressivamente un testo verbale. In questi casi lo "spazio mentale" delle parole si mescola con lo "spazio mentale" della musica e crea un "tertium" nuovo e indipendente da entrambi: una musica "verbalizzata" o una parola "musicata". Un esempio è quello che si trova alle pp. 266-272 in cui Zbikowski propone un'analisi di un Lied di Schumann in cui la componente verbale, più semanticamente determinata, tende a prevaricare su quella musicale, più astratta e meno univoca, come osserva Finocchiaro nell'articolo precedente. Lo "spazio musicale" si basa su un apparato descrittivo come il seguente: la parte A, in Mi minore «inizia forte, e la voce (accompagnata dalla mano sinistra del pianoforte in ottave) ascende di grado da Mi₄ a Sol₄ e poi discende di grado da Do₅ a Mi₄, Poi, mentre la voce ripete quasi esattamente il suo materiale melodico (...) il pianoforte continua la discesa precedentemente iniziata fino a raggiungere il Sol₁ nelle battute 11-13», e così via. In altri termini Zbikowski immagina ingenuamente che una descrizione delle strutture secondo i principi di una elementare grammatica melodico-armonico-formale possa assumere un compiuto ruolo ermeneutico.

A mio parere, ciò che impedisce al modello "di mescolanza" di funzionare in maniera persuasiva, non è tanto il modello stesso, che probabilmente potrebbe avere risorse per produrre risultati interessanti, ma è l'immaturità dell'ermeneutica musicale messa in atto dall'autore che ne rende improbabile l'applicazione. Ricordo a questo proposito la frase di Turner poco sopra riportata: occorre preservare la struttura degli schemi d'immagine del campo di arrivo e cercare in quello di partenza le necessarie corrispondenze. Nel caso della mescolanza poesia-musica entrambi i campi sono arrivo e partenza per l'altro. Dunque la procedura corretta dovrebbe consistere nel cercare il "senso" della poesia e nel verificare quali corri-

spondenze esistano in musica, e viceversa cercare il “senso” della musica e nel verificare quali corrispondenze esistano in poesia.

Zbikowski, Spitzer e la tradizione semiotica europea

È probabile che la tradizione semiotica coltivata in Europa e anche in Italia (discorso che in questa sede non è possibile sviluppare) possieda risorse più mature di quelle che traspaiono dai due libri qui recensiti; è però altrettanto probabile che le teorie della metafora alla quali entrambi si ispirano possano fornire strumenti d'indagine significativi che valga la pena di approfondire. Nonostante la loro diversità di impostazione, entrambi i volumi hanno un singolare e criticabile punto in comune: sia Spitzer nella sua ipotesi di rapporto fra la “colonna” di sinistra e quella di destra, sia Zbikowski, nelle applicazioni della teoria delle mescolanze, tendono a credere, un po' ingenuamente, che le strutture musicali, nel momento in cui vengono confrontate con la ricerca del senso, debbano essere quelle che l'analisi ci consegna. In realtà la selezione di tratti da considerare pertinenti per il lavoro ermeneutico, non è basata sull'analisi, ma sulla proiezione del senso: i parametri da far giocare nel lavoro ermeneutico sono molto più vari, imprevedibili e meno formalizzati di quelli che l'analisi strutturale ci mette a disposizione. La distinzione fra l'analisi finalizzata alla ricerca della logica musicale e l'analisi finalizzata alla ricerca del senso non sono in corrispondenza fra loro. Uno dei problemi ancora aperti è appunto quello dei loro possibili rapporti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAMBERGER J. (1991), *The Mind behind the Musical Ear: How Children Develop Musical Intelligence*, Harvard University Press, Cambridge.
- BARTHES R. (1985), *L'ovvio e l'ottuso* (1964), Einaudi, Torino.
- BLUMENBERG H. (1960), *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, «Archiv für Begriffsgeschichte», 6, Bouvier, Bonn.
- BONDS M. E. (1991), *Wordless rhetoric: Musical form and the metaphor of the oration*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRISTIGER M. (1991), *Le unità elementari del significato nel campo delle relazioni fra testo e musica*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV (1991), 3-17.
- BROWER C. (2000), *Toward a cognitive theory of musical meaning*, «Journal of Music Theory», 44/2, 323-379.
- BURNHAM S. (1995), *Beethoven hero*, Princeton University Press, Princeton.
- CURTIUS E. R. (1953), *Eusoperan literature and the latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton.
- DALMONTE R. (1980), *Il 'Nachtlied' di Goethe-Schumann. Proposta e verifica di un metodo di analisi*, «Ricerche Musicali», 4, 81-111.
- DEBELLIS M. (1995), *Music and conceptualization*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DELALANDE F. (1993), *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, CLUEB, Bologna.
- DERRIDA J. (1982), *White mythology: Metaphor in the text of philosophy*, in Id., *Margins of philosophy*, Harvester Wheatsheaf, New York, 207-271.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- FELD S. (1982), *Sound and sentiment*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, trad. it., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1968.
- GOEHR L. (1992), *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*, Clarendon Press, Oxford.
- GOODMAN N. (1976), *Languages of art*, Hackett, Indianapolis, trad. it., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976.
- GOPNIK A. – MELTZOFF A. N. (1997), *Thoughts, and Theories*, MIT Press, Cambridge.
- GUCK M. (1991), *Two types of metaphoric transfer*, in J. C. Kassler (a cura di), *Metaphor: A musical dimension*, Currency Press, Davis.
- GUCK M. (1994), *Analytical fictions*, «Music Theory Spectrum», 16/2, 217-230.
- HATTEN R. (1994), *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation and interpretation*, Indiana University Press, Bloomington.
- HATTEN R. (1999), *Lectures on musical gesture*, «Semiotic Review of Books», Cyber Semiotic Institute, www.univie.ac.at/Wissenschaftstheorie/srb/cyber.html.
- HOFFMANN E. T. A. (1945), *La musica strumentale di Beethoven*, in M. Donà (a cura di), *Dialoghi di un musicista*, Rizzoli, Milano, 211-224.

- HOFSTÄDTER D. R. (1995), *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanismus of Thought*, Basic Books, New York.
- JAUSS H. R. (1982), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, trad. it., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.
- JOHNSON M. (1987), *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, University of Chicago Press, Chicago.
- KOCH H. C. (1787), *Versuch einer Einleitung zur Komposition*, A. F. Böhme, Leipzig.
- KUHN T. (1962), *The structure of scientific revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, trad. it., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1969.
- LAKOFF G. (1987), *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*, University of Chicago Press, Chicago.
- LAKOFF G. – JOHNSON M. (1980), *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago, trad. it., *Metafora e vita quotidiana*, Espresso Strumenti, Milano 1982.
- LAKOFF G. – JOHNSON M. (1999), *Philosophy in the flesh. The embodies mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, New York.
- LIDOV D. (1987), *Mind and body in music*, «Semiotica», 66, 1/3, 69-97.
- MARX A. B (1997), *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*, S. G. Burnham (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge.
- MARX A. B. (1847), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- MATTHESON J. (1737), *Kern melodischer Wissenschaft*, Herold, Hamburg.
- MATTHESON J. (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Herold, Hamburg.
- MONELLE R. (1999), *The sense of music: Semiotic essays*, Princeton University Press, Princeton.
- NATTIEZ J.-J. (2001), *Fugue litteraire et recit musical: Du bon usage des metaphores*, in J.-L. Backes – C. Coste – D. Pistone (a cura di), *Litteraire et musique dans la France contemporaine*, Universite de Strasbourg, Strasbourg, 41-52.
- NATTIEZ J.-J. (2004), *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Einaudi, Torino.
- PIERCE A. (1994), *Developing Schenkerian hearing and performing*, «Intégral», 8, 50-123.
- RICOEUR P. (1975), *La métaphore vive*, Seuil, Paris, trad. it. *La metafora viva*, Jaca Books, Milano 1981.
- RIEPEL J. (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, J. L. Montag, Regensburg.
- ROSCH E. (1976), *Basic Objects in Natural Categories*, «Cognitive Psychology», 8, 382-439.
- ROSCH E. (1983), *Prototype classification and logical classification: The two systems*, in E. Scholnick (a cura di), *News trends in cognitive representation: challenger to Piaget's theory*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 73-86.
- SASLAW J. (1996), *Forces, containers, and paths: The role of body-derived image schemas in the conceptualization of music*, «Journal of Music Theory», 40/2, 217-243.
- SCHENKER H. (1956), *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz* (1935), Universal, Wien.
- SCHENKER H. (1978), *Neue musikalische Theorien und Phantasien I: Harmonielehre*, Universal, Wien.
- SCHÖNBERG A. (1960), *Brahms il Progressivo* (1947), in Id., *Stile e Idea*, a cura di L. Pestalozza, Feltrinelli, Milano, 56-104.
- SCHÖNBERG A. (1974a), *Partito preso o convinzione?* (1926), in Id., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojetèch, Einaudi, Torino, 54-61.
- SCHÖNBERG A. (1974b), *Analisi dei Quattro Lieder op. 22* (1932), in Id., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojetèch, Einaudi, Torino, 147-168.
- SCHÖNBERG A. (1993), *Warum neue Melodien schwer verständlich sind* (1913); trad. ingl. in «Theory and Practice», 18, 4-7.
- SCHUMANN R. (1950), *La musica romantica*, Einaudi, Torino.

- SCRUTON R. (1999), *The aesthetics of music*, Oxford University Press, Oxford.
- SPITZER M. (2002), Recensione a L. M. Zbikowski, *Conceptualizing music*, in «*Musicae Scientiae*», VIII/2, 283-296.
- SULZER J. G. (1798), *Allgemeine Theorie der schönen Künsten*, Frankfurt – Leipzig.
- SWEETSER E. (1990), *From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*, Cambridge University Press, Cambridge.
- UNGER H. H. (2003), *Musica e retorica fra 16. e 18. secolo* (1969), Alinea, Firenze.
- WALSER R. (1991), *The body in the music: Epistemology and musical semiotics*, «*College Music Symposium*», 31, 116-126.
- WALTON K. (1994), *Listening with imagination*, «*Journal of Aesthetics and Art Criticism*», 52, 1, 47-61.
- WITTGENSTEIN L. (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.
- ZWBIKOWSKI L. (1997), *Conceptual models and cross-domain mapping: New perspectives on theories of music and hierarchy*, «*Journal of Music Theory*», 41/2, 193-225.

Stéphane Roy

*L'ANALYSE DES MUSIQUES ELECTROACOUSTIQUES:
MODELES ET PROPOSITIONS*

(prefazione di Jean-Jacques Nattiez)

L'Harmattan, collection *Univers musical*, Paris 2003, pp. 589

Laura Zattra, <i>La ME in ipertesto</i>	p. 159
<i>L'Analisi Estesica: approccio etico o emico?</i>	p. 178
Riferimenti bibliografici	p. 182
Discografia	p. 184

Laura Zattra

LA ME IN IPERTESTO

Introduzione

Il formato (215 mm × 135 mm × 37 mm) è quello di un libro “normale” e ricorda una delle ultime puntate della saga di *Harry Potter*, se non fosse per la sobrietà della copertina color lilla in cartoncino leggero, con autore e titolo in viola scuro che si stagliano su un pentagramma sfumato e una chiave di violino (la copertina di tutti i volumi di questa collana). Ma questo volume di Stéphane Roy non è un libro da leggere sull'autobus per più di un motivo. Innanzitutto, con le sue 590 pagine si presenta subito come un'opera da studiare, digerire e consultare a più riprese. Le immagini sono veramente poche, sperdute in pagine fitte di caratteri a dimensione 10. Ogni capitolo termina con una serie di note che vanno dalle 50 al centinaio abbondante, e non solo di riferimenti bibliografici. Una ventina di pagine suddivise in un indice di parole chiave, un indice dei nomi, una bibliografia e una discografia, chiudono un volume che aspira ad essere, anche agli occhi di un lettore frettoloso, un'opera riepilogativa dello stato della ricerca musicologica nell'ambito dell'analisi della musica elettroacustica (da qui in poi ME). La prefazione (indicata anche in copertina) è di Jean-Jacques Nattiez, e la sua presenza è sintomatica di un preciso approccio dell'opera.

L'autore è Stéphane Roy (nato a Saint-Jean-sur-Richelieu, Québec, nel 1959), compositore e musicologo con alle spalle un dottorato in composizione elettroacustica e un PhD in musicologia all'Université de Montréal, dove ha anche insegnato per qualche tempo la composizione elettronica e le teorie della percezione. Vice-presidente della CEC (Communauté électroacoustique canadienne), Roy attualmente insegna al Conservatorio di Musica di Montréal ed è conosciuto, oltre che per i suoi lavori musicali, per alcuni articoli e saggi pubblicati su riviste come «Organised sound» e il «Journal of New Music Research», o in volumi dedicati all'analisi. In tali scritti egli propone una metodologia di analisi della ME definita “fonctionnelle” (Roy 1993, 1998). Il suo approccio si ispira alla teoria implicativa/realizzativa di Leonard B. Meyer e definisce ogni evento musicale con un *tipo funzionale*. In questo modo giunge a tracciare una gerarchia strutturale della musica il

cui “significato” è attribuito alle relazioni strutturali e alle tipologie del gesto (Roy 1998).

Il volume *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions* corona un lavoro durato alcuni anni, tra cui quelli spesi nel dottorato di ricerca; fatica ricompensata, il primo marzo 2005, dal Prix Opus (VIII Prix Opus du Conseil Québécois) dedicato alle opere scritte, con il titolo di *Livre de l'année 2003-04*.

Guide des Modèles et Propositions

Il volume è denso e stratificato. Allo stesso tempo è concepito come un lavoro riassuntivo ed enciclopedico, e come uno studio che scandaglia, critica approcci e propone soluzioni utili all'analisi. Superata la curiosità iniziale, un lettore sprovveduto può venire sommerso dal numero di informazioni proposto e può essere tentato di abbandonare l'impresa della lettura integrale. È per questo motivo che abbiamo pensato ad una recensione di *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions* strutturata come un ipertesto (ahimé su carta) fruibile a più livelli, a seconda dell'interesse personale per la materia, quasi una mappa del volume di Roy. Abbiamo concepito una pianta a sei livelli, presentata nella tabella seguente.

Il lettore, seguendo i rimandi relativi al testo seguente, potrà fermarsi al primo livello per conoscere l'impostazione del volume e i suoi contenuti più generali, oppure potrà addentrarsi nell'opera scendendo di livello o creandosi dei percorsi personali.

PRIMO LIVELLO	P = PASSATO PRIMA PARTE ESAME CRITICO DEI DIVERSI METODI DI ANALISI				F = FUTURO SECONDA PARTE CINQUE DIVERSE PROPOSTE PER L'ANALISI DELLA MUSICA ELETTROACUSTICA			
SECONDO LIVELLO	Varie correnti di analisi							
	P1.II P.Schaeffer		P2.II Analisi delle condotte di PRODUZIONE		P3.II Analisi delle condotte di ASCOLTO		P4.II Analisi FONOLOGICA	
							P5.II Analisi delle STRUTTURE	
							F1.II ANN → TRASCRIZIONE	
							F2.II Analisi Paradigmatica	
							F3.II Analyse Fonctionnelle	
TERZO LIVELLO	Approccio dei singoli autori							
	P1.III (Schaeffer)		P2.III (Nattiez)		P3.IIIa (Ten Hoopen) P3.IIIb (Delalande) P3.IIIc (GRM)		P4.IIIa (Chiarucci) P4.IIIb (Cognin) P4.IIIc (Slawson) P4.IIIId (Giorni-Ligabue)	
							P5.IIIa (Dack) P5.IIIb (Smalley) P5.IIIc (Lewis)	
							F1.III (ANN)	
							F2.III (Ruwet)	
							F3.III (Roy)	
QUARTO LIVELLO	Commenti dei vari autori agli approcci dei colleghi							
	P1.IV		P2.IV		P3.IV		P4.IVb	
							F1.IV	
							F2.IV	
QUINTO LIVELLO	Critica di Roy ai vari approcci							
	P1.V		P2.V		P3.Va P3.Vb P3.Vc		P4.Va P4.Vb P4.Vc P4.Vd	
							P5.Va P5.Vb P5.Vc	
							F1.V	
							F2.V	
							F3.V	
SESTO LIVELLO	Analisi delle opere							
	P2.VI - DeNatura							
	P3.VIa - Aqualisme P3.VIb - Sonmil							
	P4.VIa - Caré P4.VIb - Ensembles for synthesizer P4.VId - Incontri di fase sonore							
	P5.VIa - Kontakte P5.VIc - Novars							
F1.VI - Pdf (F.Dhomont)								
F2.VI - Pdf (F.Dhomont)								
F3.VI - Pdf (F.Dhomont)								
F4.VI - Pdf (F.Dhomont)								
F5.VI - Pdf (F.Dhomont)								

Prefazione di Jean-Jacques Nattiez

Primo livello. Corrisponde alla macro-suddivisione dell'opera. Il volume è diviso in due parti: la prima (152 pagine), che abbiamo intitolato "passato", affronta criticamente i vari metodi di analisi della ME presenti in letteratura; la seconda (355 pagine), che abbiamo simbolicamente chiamata "futuro", si propone di indicare cinque indirizzi che agli occhi di Roy risultano essere validi per risolvere alcuni problemi dell'analisi della ME. I volumi di Meyer 1973, Lerdahl-Jackendoff 1983, Ruwet 1972 hanno nella parte F un ruolo primario. Significativo risulta il fatto che, ad eccezione del metodo di Roy, gli approcci proposti non siano nati per la ME bensì per la musica tonale o modale.

Secondo livello. Utile per comprendere quali sono le varie correnti di analisi. Esse vengono considerate a seconda della loro vicinanza ad una delle dimensioni del fatto musicale: l'oggetto sonoro, la produzione, l'interpretazione, l'analisi delle strutture, la trascrizione. La terminologia riprende quella coniata dai singoli autori o, in alcuni casi, viene inventata *ex novo*.

Terzo livello. Viene schematizzato l'approccio dei singoli autori. Accanto alle metodologie ormai note, Roy presenta approcci di autori che hanno dedicato solamente una parte del loro lavoro alle problematiche dell'analisi della ME.

Quarto livello. Utile per comprendere come i diversi autori recepiscono, criticano e riutilizzano gli approcci dei loro colleghi citati in altri capitoli del volume. Si crea così una rete intricata di prestiti, rifiuti e collaborazioni.

Quinto livello. Roy non risparmia i commenti ai vari approcci. Le sue posizioni vengono chiarite alla luce della lettura del capitolo dedicato al proprio approccio, il capitolo VIII della seconda parte (339-389) (F3).

Sesto livello. Un filo rosso percorre tutta l'opera, quello della metodologia analitica in atto, applicata a vari brani nella prima parte, a un brano in particolare nella seconda: *Points de fuite* di Francis Dhomont (da qui in poi *Pdf*).

A questo punto, evitiamo intenzionalmente di parlare della prefazione di Jean-Jacques Nattiez, che preferiamo tenere alla fine della nostra discussione. Con i suoi commenti, essa individuerà le virtù del volume di Roy.

Nell'introduzione all'opera, Roy spiega che il progetto di questo volume è chiaramente inscritto nel dominio dell'approccio formale, con una distinzione. Più che a un approccio puramente formalista, egli pensa piuttosto a un criterio formalista-espressionista, come si legge a p. 22: «non neghiamo che le componenti musicali (aspetto formalista) sono in grado di generare reazioni emotive nell'uditorio (aspetto espressionista)». E pone a tutela della sua posizione l'autore che più lo ha influenzato, il L.B. Meyer di *Emotion and Meaning in Music* (Meyer 1956, 4). L'altro grande nume tutelare della trattazione è naturalmente Jean-Jacques Nattiez, sulla cui terminologia e approccio teorico si basa tutta la disquisizione.

Dopo aver affermato (22) quasi come una verità imprescindibile che *l'analyse du niveau neutre* (l'analisi del livello neutro, da qui in poi ANN) beneficia di uno sta-

tuto particolare, Roy dichiara che l'impulso della propria ricerca viene dalla constatazione che in ogni opera musicale esistono degli indizi che permettono d'inferire alcune ipotesi sulle *strategie di ricezione*. Egli, dunque, vuole procedere secondo l'angolo della *Ricezione* e non della *Percezione*.

Poco oltre Roy sottolinea l'aspetto-problematico che a suo parere caratterizza la ME e ne influenza l'analisi. Il passo è significativo in quanto l'impostazione delle 590 pagine deriva da questa convinzione.

«In generale la musica elettroacustica ed in particolare quella acusmatica è fissata su un supporto capace di fissare una memoria : la banda magnetica, il disco rigido del computer, il CD, ecc. L'opera esiste materialmente, ma solo il suo supporto può essere percepito dall'occhio : essa resta visivamente inafferrabile. Poiché il livello neutro si trova là dove l'opera conserva il suo carattere inalterabile e si manifesta nella sua integralità, nessuna trascrizione potrebbe sostituirla. Il livello neutro della musica elettroacustica è dunque di natura sonora e non visiva ed è costituito dal supporto della registrazione» (29).

Affermando che il livello neutro è di natura sonora (29), Roy si esime dal considerare quella ME che presenta una partitura operativa "su carta", sia essa costituita da dati per l'esecuzione (com'era nel caso di alcuni brani analogici degli anni '50, in testa gli *Studien* di Stockhausen) o da dati di un programma di sintesi. Se il livello neutro è solo di natura sonora, Roy deduce che «il substrato visibile di queste musiche – se esiste – non è l'opera ma un artefatto, una sua rappresentazione simbolica sotto forma di trascrizione derivata da una ANN. Queste trascrizioni si realizzano a partire da una segmentazione *a nihilo* del continuum musicale». (29) Esse non *sono* il livello neutro, ma risiedono in una *zona di neutralità* (devono fornire un inventario il più largo possibile delle unità morfologiche di un'opera), garantita dalla percezione specializzata dell'analista che è totalmente differente da quella dell'ascoltatore normale (Roy cita l'*écoute praticienne* di Schaeffer (Schaeffer 1966, 121).

Roy propone una visione che va «verso un'estetica induttiva della musica elettroacustica»: questo diventa il punto di partenza e di sviluppo della sua ricerca (31 e F6.II). La ME si basa su dimensioni marginalizzate della musica (spettro, rumore, suoni extramusicali, spazio) e fa dell'esperienza sensibile (la ricezione) un valore fondamentale. La ricezione diventa perciò una tappa fondamentale per capire le divergenze tra i poli della realizzazione e della ricezione della ME.

Infine Roy presenta il brano *Points de fuite* (1982, durata 12:19) del compositore canadese Francis Dhomont (1926), opera acusmatica che vuole favorire nell'uditoro differenti strategie di ricezione (32), su cui si fondano le analisi della seconda parte del volume. Se nella prima parte del volume Roy si propone di valutare diversi approcci specificamente concepiti per la ME alla luce della tripartizione se-

miologica, nella seconda mira a mettere in pratica l'approccio semiologico partendo da un'analisi del livello neutro per passare poi all'analisi estetica di *Pdf*.

PRIMA PARTE: Primo livello

P = Passato. Esame critico delle metodologie di analisi

Prima di iniziare la presentazione delle varie metodologie di analisi, Roy discute le problematiche dell'analisi, legate alla natura stessa della ME. Il problema più grave è che, a differenza di altre musiche occidentali, in cui regole e codici sono sedimentate e largamente acquisite, la ME non è caratterizzata da *un* linguaggio che possa spiegare, tramite regole, la sua manifestazione musicale immanente, ma da una *molteplicità di stili* (il linguaggio è un sistema di segni regolato da un corpus limitato di regole; lo stile risulta dalla presenza di tratti ricorrenti in un'opera o insieme di opere) (43-44). Le principali opere dedicate all'analisi musicologica evitano l'argomento (Bent 1987, Bent 2001, Dunsby-Whitall 1988, Cook 1987), oppure si nascondono dietro al truismo divulgato da Pierre Schaeffer: «La musica è fatta per essere ascoltata», o ancora rifiutano qualsiasi approccio formalista o enfatizzano le problematiche di tipo tecnologico (43). Vero è che la ME non ha accostato, a differenza di altri approcci di scrittura nel corso del XX secolo, un corpus di regole teoriche alla pratica musicale. Da un lato la ME chiede, per sua natura, ai compositori di fare riferimento ad ambiti scientifici e tecnici più che musicali, dall'altro la sua analisi si basa soprattutto sulla ricezione, e questo approccio ha visto lo svilupparsi di rari tentativi ancora poco conosciuti e poco insegnati (è significativo che Roy, sebbene di sfuggita, faccia accenno al problema della didattica dell'analisi della ME). I lavori dedicati all'analisi della ME possono essere considerati di due tipi: quelli che privilegiano lo studio dei principi di organizzazione e quelli che al contrario privilegiano la descrizione delle unità musicali. Tutta la riflessione fa riferimento al lavoro pionieristico di Pierre Schaeffer, che per primo ha riflettuto sui problemi legati all'utilizzo dei nuovi oggetti sonori (Schaeffer 1966).

P. Secondo livello – *Varie correnti di analisi*

P1.II Nella riflessione sulla musica sviluppata nel corso del XX secolo, la tipomorfologia di Schaeffer introduce una nuova visione: all'approccio scienziista che pretende di descrivere l'oggetto sonoro in sé, Schaeffer oppone l'attitudine fenomenologica che sospende ogni considerazione sull'immanenza dell'oggetto per interessarsi invece al rapporto soggetto/oggetto (49). Nella riedizione del 1977 Schaeffer scrive che il *Traité des objets musicaux* «è prima di tutto un trattato sull'ascolto» (Schaeffer ediz. 1977, 674) (51).

- P2.II** Il capitolo riassume il lavoro di Jean-Jacques Nattiez a proposito del brano *De natura sonorum* di Bernard Parmegiani (Mion-Nattiez-Thomas 1982). Il capitolo si intitola “analisi delle condotte di produzione” in quanto viene proposta un’analisi poetica del brano basata sulle intenzioni del compositore, non sui processi dell’opera. Questa ANN delle intenzioni del compositore è divisa in: *substance de l’oeuvre, composition, psychologie de la création* (vissuto del compositore); il discorso viene suddiviso in opposizioni binarie.
- P3.II** Roy presenta gli approcci che analizzano le strategie di ascolto: il lavoro di Christiane Ten Hoopen relativo ad un articolo del 1992 (Ten Hoopen 1992), gli studi di François Delalande sulle condotte di ricezione (ad esempio Delalande 1987), e i lavori di Thomas, Vande Gorne, Mion e altri (Bayle 2000), che oscillano tra poetica e estetica esterna.
- P4.II** Nell’ambito dell’analisi fonologica Roy iscrive quegli studi che valorizzano lo studio dei frammenti seguendo principi linguistici o la rappresentazione del fenomeno acustico.
- P5.II** Questi studi sono orientati verso l’analisi delle strutture musicali piuttosto che verso i processi, le funzioni e le operazioni che influiscono sulle strutture.

Terzo livello – *Approccio dei singoli autori*

- P1.III** Schaeffer va contro le correnti musicali dell’epoca che prendono il concetto di serie a fondamento della creazione musicale. L’astrazione di queste tecniche allontanano la musica dalla sua finalità principale: quella di essere ascoltata. Per questo motivo la sua scelta artistica va verso la “musica concreta” (48). Il suo concetto fondamentale, quello di oggetto sonoro, tende a sfuggire ad una definizione definitiva in quanto dipende dal rapporto soggetto/oggetto che è fluttuante; l’oggetto appare diverso ad ogni ascolto (50).
- La tipologia e la morfologia sono operazioni descrittive basate sull’*ascolto ridotto* (52). La prima consiste nell’identificare gli oggetti, segmentarli e classificarli, la morfologia concerne la dimensione del timbro.
- P2.III** Nattiez traccia tre principali condotte ipotetiche di produzione (ricerca della totalità, ricerca dell’opposizione dei contrari, operazioni di cambiamento); esse sono ipotetiche perché la loro traccia concreta nell’opera non è dimostrata, dato che l’analisi si basa sulle verbalizzazioni del compositore e capita molto spesso che la terza condotta porti a modificazioni anche pesanti delle intenzioni.

- P3.III** Tra gli approcci che partono dall'analisi delle strategie di ascolto figura l'analisi delle *stratégies d'écoute polarisées* di Christiane Ten Hoopen (Ten Hoopen 1992). Secondo questo approccio l'uditore ha una propensione istintiva a rappresentarsi la fonte di produzione di suono: da una parte viene stabilito un ascolto *referenziale* (l'uditore cerca l'origine extra-musicale dei suoni), dall'altra un ascolto *morfologico* (centrato sulle configurazioni sonore, sulle proprietà intime del suono, il profilo di energia, ecc.). Le opere musicali favoriscono ora l'uno ora l'altro di questi due poli e la composizione musicale è un'interazione delle due.
- P3.IIIb** Questo capitolo (79-96, il più lungo tra quelli dedicati all'analisi estetica) indaga il problema delle *condotte di ricezione* studiato, ormai da molti anni, da François Delalande. Il capitolo si sofferma a lungo sulla critica di Delalande ad altre posizioni analitiche considerate parziali. Questo lo porta a dedurre che è più utile indagare numerosi soggetti al fine di individuare un certo numero di elementi comuni di natura estetica e poetica per l'analisi dell'opera (analisi delle condotte di ricezione e produzione) (82). La musica non è un insieme di oggetti, ma una rete di condotte concernenti la sua realizzazione o la sua fruizione (80). Essa esiste come rapporto tra oggetto e soggetto e l'analisi deve indagare questo rapporto, e non l'oggetto o lo stato del soggetto preso isolatamente.
- P3.IIIc** Roy descrive un'originale iniziativa promossa dal GRM: si tratta del CD-rom interattivo *La musique électroacoustique* (Bayle 2000) che presenta l'analisi di 6 opere da parte dei compositori stessi e 11 esempi di ascolti di uditori "qualificati" (97) (Bayle 2000).
- P4.IIIa** L'approccio di Henri Chiarucci è di tipo strutturalista (115) (Chiarucci 1973). Nelle sue analisi di opere musicali (*Carré* di K. Stockhausen e *Fluorescences* di K. Penderecki) egli rileva dei principi relazionali di opposizione (la base è la linguistica di Jakobson) piuttosto che cercare una spiegazione dei processi musicali. La sua terminologia si rifà a Schaeffer e le sue tecniche di analisi a Delalande (non a caso Chiarucci ha lavorato al GRM): si basa su ascolti a tappe, fatti a quattro ascoltatori che devono segmentare il continuum sonoro in frammenti corrispondenti alla segmentazione (*bobine ridotte*).
- P4.IIIb** Robert Cogan analizza le opere partendo dalla rappresentazione del loro contenuto spettrale (Cogan 1984). Egli parte dall'analisi della ripartizione spettrale (segmentazione data dai silenzi o da bruschi cambiamenti) e passa, successivamente, a individuare i livelli di attività energetica basati su una tabella di 13 coppie di criteri morfologici.
- P4.IIIc** La tecnica dei Colori Sonori di Wayne Slawson mette in relazione la percezione con l'organizzazione di timbri, morfologie e strutture sonore (Slawson 1985). Egli studia le invarianti a livello del timbro: il colore so-

noro è la dimensione che resiste ai cambiamenti di ampiezza, durata, altezza; il modello di produzione sonora è quello della fonte e di un filtro. Dalla formalizzazione di leggi che guidano i Colori Sonori trae la giustificazione dello sviluppo di strutture musicali che egli cerca e ritrova in vari brani di musica elettroacustica. Slawson si ispira agli studi sulla fonazione di Jakobson, Fant e Halle.

P4.IIIId L'approccio di Francesco Giomi e Marco Ligabue è chiamato *estesico*-cognitivo, ma Roy preferisce *estetico*-cognitivo (149, nota 100, 160) (Giomi-Ligabue 1992); esso si prefigge di studiare le strategie di composizione cosciente e incosciente tramite la segmentazione (monemi, fonemi, con descrizione tipo-morfologica) a differenti livelli gerarchici (149).

P5.IIIa John Dack parte dall'analisi di *Kontakte* per fare un discorso sugli oggetti sonori in relazione al contatto creato tra l'elettronica e lo strumento (Dack 1998). Il discorso è basato sul "pensiero analogico" che accomuna Schaeffer e Stockhausen e si situa a metà tra le strategie di ricezione e produzione. La analisi di Dack comprendono una trascrizione (che instilla nell'analista un'attitudine acusmatica) e alcune tavole di classificazione degli oggetti sonori.

P5.IIIb La spettromorfologia di Denis Smalley è uno dei concetti più conosciuti per chi si interessa di analisi della ME; essa si situa tra la descrizione morfologica (influenza di Schaeffer) e l'analisi (ad es. Smalley 1986). Lo scopo è studiare il processo di interpretazione del fenomeno sonoro da parte dell'uditore. Smalley individua 3 principali tipi di oggetti: nota, nodo e rumore (166).

P5.IIIc Andrew Lewis propone un'analisi (analisi statistica delle morfologie e dei profili) che combina la descrizione morfologica di estrazione schaefferiana e l'analisi statistica (178) (Lewis 1998). Parte da rappresentazioni grafiche basate sui parametri di altezza, dinamica, timbro, tutte classificate in tabelle e ordinate in grafici statistici.

P. Quarto livello – *Commenti dei vari autori agli approcci dei colleghi*

P1.IV Secondo François Delalande quella di Schaeffer non può essere definita analisi musicale in senso stretto (58). Tuttavia il suo principale apporto è l'identificazione di un certo numero di criteri morfologici e di tipi di suoni che prima erano confusi nella nozione imprecisa di timbro. La sua utilità maggiore sta nel fornire descrizioni e denominazioni efficaci di unità da utilizzare nell'ANN.

Secondo Jean-Jacques Nattiez quello di Schaeffer è un ascolto ridotto al servizio del poetico: «è essenzialmente l'ascolto del compositore che

ascolta attentamente i suoni prima di integrarli in un'opera», ma è utile anche all'analista perché il suo ascolto è comunque diverso dall'ascolto ordinario (58).

Wayne Slawson ritiene che il limite del *TOM* sia il fatto che è circoscritto alla categorizzazione degli oggetti, mentre sorvola completamente il discorso delle leggi di organizzazione (139) (Slawson 1985, 19).

P2.IV François Delalande critica l'analisi musicale semiologica. Delalande va oltre l'idea di opera musicale veicolo di *un* messaggio e fonda la sua investigazione su una posizione epistemologica nei confronti della significazione musicale (79-80). Egli critica il concetto di livello neutro (impossibile a raggiungersi) e di ANN delle partiture, perché questa diventa una semiologia della partitura e non della musica. Roy difende la posizione di Nattiez insistendo sul fatto che l'ANN non è un'analisi neutra come sembra credere Delalande: «è sbagliato parlare di *livello neutro d'analisi*, poiché esistono soltanto *analisi del livello neutro* (81).

P4.IVb Secondo Wayne Slawson, Cogan in realtà fa un'investigazione delle strategie di produzione (136).

P. Quinto livello – Critica di Roy ai vari approcci

Nell'introduzione alla prima parte (45) Roy sottolinea come alcuni degli approcci presentati (Chiarucci, Delalande, Nattiez, Thomas, Slawson, Smalley) siano stati maggiormente approfonditi rispetto ad altri (Ten Hoopen, Giomi/Ligabue, Dack, Mion, Vande Gorne, Lewis) perché hanno avuto un impatto più significativo sulla riflessione analitica. I secondi sono studi recenti, perciò meno approfonditi (per questi ultimi Roy non presenta esempi di applicazione della metodologia ad un brano).

P1.V Il *TOM*, nelle intenzioni di Schaeffer, aspirerebbe a studiare l'organizzazione della musica (59) È evidente che tale scopo non è raggiunto alla fine del corposo volume, in quanto tutto è concentrato sullo studio dei singoli oggetti e sulle strategie di produzione piuttosto che sul lato esteso. Inoltre (60) la regola articolazione/appoggio (fase di attacco energetico – mantenimento) su cui si basa la descrizione-segmentazione dell'oggetto sonoro non è sufficiente a coprire tutta la tipologia di oggetti della ME, ed è pensata solamente per la musica concreta. Tuttavia, «per quanto ne so l'approccio schaefferiano presenta la terminologia più esaustiva per la descrizione dei suoni» (191).

P2.V La critica di Roy si mescola al discorso nattieziano e questo è dovuto alla vicinanza delle impostazioni teoriche dei due autori. Il principale punto da sottolineare è che bisogna distinguere tra il discorso sulla poietica che

- porta alla realizzazione dell'opera e la poetica retrospettiva, cioè la percezione che il compositore ha della propria opera (73-74).
- P3.Va** L'analisi di Ten Hoopen, secondo Roy, fa parte delle analisi estetiche induttive. Egli parte da una ANN implicita per arrivare ad una tipologia dell'acqua identificabile dall'uditore. Manca, secondo Roy, una descrizione dei criteri che hanno guidato l'identificazione e la descrizione degli oggetti utilizzati nella trascrizione.
- P3.Vb** Roy condivide l'originalità dell'approccio di Delalande perché principalmente centrato sul soggetto senza tuttavia isolarlo dall'opera; ciononostante critica il suo rifiuto dell'ANN, dato che la precisione e l'eshaustività di alcune sue descrizioni non possono che appartenere a questo livello (93). Il limite della validità dell'analisi di *Sommeil* sta nel fatto che il gruppo di 8 ascoltatori è troppo limitato per poterne trarre delle conseguenze generali; inoltre essi provengono tutti dallo stesso ambiente (Groupe de Recherche Musicale de Paris, GRM).
- P3.Vc** Il CD-rom *La Musique électroacoustique* presenta approcci molteplici che oscillano tra l'estesico e il poetico spesso mescolandoli. Roy critica soprattutto l'utilizzo dell'Acoumographie: «non c'è il pericolo che l'analista, preso dalle configurazioni visive, finisca per sentire solo ciò che vede e lasci sfuggire sottigliezze uditive?» (107).
- P4.Va** Roy ritiene temerario l'approccio di Chiarucci perché indaga i principi strutturali a partire dall'analisi su principi fonologici di sequenze contrastanti e di opposizioni di tratti (124). L'approccio è problematico perché non è chiaro il confine tra la percezione dell'uditore e quella dell'analista e dunque tra l'analisi estetica e l'ANN.
- P4.Vb** L'approccio di Cogan, originale perché considera le unità come blocchi sonori, è simile per un verso a quello di Chiarucci (binarismo fonologico), dall'altro al percorso additivo di Schaeffer (dal basso verso l'alto). A differenza di Delalande considera l'"objet en soi", e si rifà alle strategie della *Gestalt*. Il suo lavoro non corrisponde ad una ANN (sebbene Cogan sottintenda che il sonogramma è un livello neutro dell'opera), quanto piuttosto al livello poetico (135-136).
- P4.Vc** I colori Sonori sono una tecnica di composizione piuttosto che di analisi (139). Tuttavia è un approccio verosimilmente coerente e funzionante.
- P4.Vd** Il lavoro di Giomi-Ligabue si iscrive nell'ambito delle analisi stilistiche, utilizzando sia l'ANN che l'analisi poetica induttiva (un'induzione per sintesi, tuttavia, e non per addizione). Manca purtroppo una visione più olistica che metta in relazione gli aspetti rilevati con le strategie di produzione (153-154).
- P5.Va** Roy apprezza il lavoro di Dack che sa distinguere, nel corso dell'analisi, i vari aspetti legati al livello neutro, estetico e poetico (164). Il suo approc-

cio parte dal basso e vi rimane, senza aspirare ad indagare le strutture, e in questo consiste il suo limite. Il suo studio può essere messo in relazione con quello di Ten Hoopen.

P5.Vb Secondo Roy, lo studio delle progressioni di Smalley, che funziona per relazioni implicative, può essere accostato al concetto di attesa psicologica dell'uditore e dunque alle teorie di Leonard B. Meyer (1968). Smalley procede sia dal basso che dall'alto in una visione olistica dove il dettaglio si riflette nel tutto e il tutto nel dettaglio. Dal lavoro di Smalley si desidererebbero maggiori proposte esemplificative, ma forse in questo sta l'importanza del lavoro e l'aspirazione ad essere una teoria con forti implicazioni, che funziona al di là degli stili particolari.

P5.Vc Importante, nell'approccio di Lewis, è l'ANN, con qualche incursione nel poetico e nell'estesico. Tale approccio ha una portata stilistica, come quelle di Cogan, perché permette di tracciare i tratti morfologici e le loro ricorrenze. È un approccio induttivo additivo, come per Cogan, Slawson, Chiarucci e Dack (1982).

Roy riassume i diversi approcci dal punto di vista della tripartizione semiologica in uno schema a p. 188, che spiega lo scopo di ogni singola metodologia (estesico oppure neutro poetico).

P. Sesto livello – *Analisi delle opere*

P2.VI – *De Natura* (B. Parmegiani)

Un volume del 1982 dedicato all'analisi dell'opera *De natura sonorum* di Bernard Parmegiani, presenta una trascrizione dell'opera realizzata dal compositore stesso e alcune analisi di Philippe Mion, Jean-Christophe Thomas François Delalande, Jean-Jacques Nattiez (Mion-Nattiez-Thomas 1982). Nattiez basa la sua analisi sulle interviste rilasciate dal compositore.

P3.VIa – *Aquatisme* (B. Parmegiani)

C. Ten Hoopen analizza il brano *Aquatisme* di B. Parmegiani seguendo tre livelli: le strutture inferiore, superiore e globale dell'opera. La descrizione degli oggetti segue una terminologia descrittiva extra-musicale (*water objects*).

P3.VIb – *Sommeil* (P. Henry)

L'analisi di *Sommeil* di Pierre Henry è inedita e si basa sulla raccolta di testimonianze di diversi uditori per rintracciare delle condotte-tipo di ascolto (87). L'ascolto procede dal punto di vista tassonomico (individuazione di unità morfologiche), enfatico (descrizioni metaforiche), figurativo (individuazione di forme nell'opera).

P4.VIa – Carré (K. Stockhausen)

Dopo aver elencato le varie opposizioni identificate dai vari ascoltatori, Chiarucci elenca in ordine di apparizione i principali casi (teso–disteso 14 volte, grave–acuto 13, ecc.). Segni “+” e “–” indicano l’ordine dei membri.

P4.VIb – Ensembles for synthesizer (M Babbitt)

L’analisi è applicata ad un brano elettroacustico di Milton Babbitt. Cogan procede con una segmentazione visiva basata su principi gestaltici.

P4.VId – Incontri di fasce sonore (F. Evangelisti)

L’analisi del brano di Evangelisti redatta da Giomi-Ligabue parte dalla descrizione tipo-morfologica passa alla macro-struttura del brano e giunge infine a tracciare delle ipotesi sul pensiero compositivo.

P5.VIa – Kontakte (K. Stockhausen)

Dack ordina in una tabella le descrizioni degli oggetti sonori elettronici e strumentali (163).

P5.VIc – Novars (F. Dhomont)

Lewis applica l’analisi statistica a questo brano di Dhomont. Una tabella con la frequenza dei cambiamenti dei tipi di suono gli permette di dire che il brano è basato sulla sezione aurea.

Primo livello**F = Futuro. Cinque proposte per l’analisi della musica elettroacustica**

La seconda e più corposa parte (355 pagine) si concentra sull’applicazione di quattro processi analitici al brano *Pdf* secondo l’approccio seguente: «intendiamo mettere in luce le strategie di ricezione appoggiandoci sul livello neutro di *Points de fuite*» (199). L’ANN si rende necessaria per stabilire un inventario di unità morfologiche (definite da un punto di vista gestaltico) del brano; essa ne permette la trascrizione, sulla quale si baseranno i differenti metodi analitici.

Il primo capitolo (F1.II) concerne l’ANN, mentre i capitoli seguenti presentano quattro diverse metodologie. Poiché nessun modello di analisi può rendere conto della totalità di un’opera, la presentazione di diverse metodologie si rende necessaria: alla fine un bilancio confronterà i pregi e i difetti di ognuna.

L’obiettivo è di giungere ad un’analisi del brano procedendo dall’alto (livello delle organizzazioni) e dal basso (unità morfologiche), tramite un’*Analisi Estesica Induttiva* (192–3). Per Estesica Induttiva (la definizione è di Jean-Jacques Nattiez) si intende la costruzione di ipotesi sulle strategie percettive attivate dall’ascolto di un’opera, elaborate a partire dall’osservazione delle sue caratteristiche di base e non a partire dalle testimonianze dell’uditore (18).

I termini Oggetto Sonoro e Oggetto Musicale vengono abbandonati per un più neutro *Unità Musicale*. Non vengono effettuati test ad ascoltatori perché le condotte di ascolto non hanno alcuna realtà materiale in quanto verbalizzazioni soggettive. L'inchiesta esterna è tenuta solo come processo finale per eventuali conferme (193).

F. Secondo livello – *Varie correnti di analisi*

Roy innanzitutto affronta l'ANN del brano di Dhomont. I 4 capitoli successivi seguono un'impostazione standard: presentazione teorica della metodologia e successiva applicazione secondo l'*analyse esthétique inductive*. Roy ritiene che i principi (cioè la causalità, la gerarchia, la ripetizione/trasformazione) degli approcci di Ruwet, Lerdahl-Jackendoff e Meyer possano essere estesi ad una musica diversa, qual è la ME, da quella per cui sono stati pensati: infatti essi trascendono gli stili: «in questo caso si tratta forse di principi cognitivi universali (in quanto) *sono principi che hanno il loro fondamento nel soggetto e non nell'oggetto*» (corsivo suo) (22).

F1.II L'ANN copre un capitolo lungo 54 pagine. La trascrizione costituisce contemporaneamente lo scopo finale del capitolo, l'oggetto risultante da una ANN e il supporto per le successive analisi estetiche. Le teorie percettive su cui si basa il processo di trascrizione sono la *Gestalt* e le Correnti Uditive per la segmentazione, la tipo-morfologia di P.Schaeffer per la descrizione (202). Le teorie della *Gestalt* (a cui Roy dedica le pagine 203-207) sono utilizzate negli approcci analitici di F2, F3, F5 e sottintese in F4. Per quanto riguarda le correnti uditive, Roy si riferisce agli studi di Albert Bregman e Stephen McAdams (ci sui parla a 207-210) (McAdams-Bregman 1985, McAdams 1986, Bregman 1990).

Scopo dell'ANN è di ottenere una «analisi tassonomica in cui la sostanza musicale dell'opera sia preventivamente discretizzata (le unità morfologiche) descritta (descrizione tipo-morfologica) e rappresentata (la trascrizione)» (251).

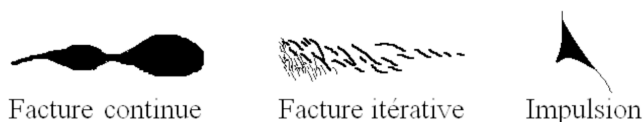
F2.II Roy ha come obiettivo quello di adattare la Metodologia Paradigmatica definita da Ruwet nel 1972 (applicata alla musica modale e tonale) alla ME (Ruwet 1972). Questo approccio considera essenzialmente il livello neutro.

F3.II La Metodologia Funzionale «è derivata dal nostro duplice punto di vista sulla musica elettroacustica, quello del compositore e quello del musicologo» (35). Impostata su una prospettiva estetica induttiva, fa appello alla tipo-morfologia di Schaeffer per quanto riguarda l'approccio dal basso e s'ispira anche alla teoria della retorica. Il contributo originale concerne l'approccio dall'alto (Roy 1993, 1994, 1998).

- F4.II** La Metodologia Generativa afferma di occuparsi delle strategie di ricezione affrontando le dimensioni gerarchiche, tuttavia l'uditore deve possedere una buona formazione musicale (soprattutto Lerdahl-Jackendoff 1983).
- F5.II** La Metodologia Implicativa di L.B.Meyer oscilla tra i livelli poietico ed estesico (Meyer 1973, 1967, 1987, 1989).
- F6.II** Il capitolo XI (535-54) confronta le varie analisi di *Pdf*: considera di volta in volta ogni sezione e compara l'ANN con i risultati delle altre analisi. Nelle conclusioni (556-61) Roy si augura di poter giungere, un giorno, all'integrazione dei quattro modelli di analisi, dato che essi si sono resi utili ciascuno per ragioni precise e dato che potrebbero risultare utili per una visione olistica della ME. Roy conclude affermando che se esiste un punto d'incontro tra poietico ed estesico, questo avviene nel titolo del brano, mediatore per eccellenza e dato immanente dell'opera (557) (Roy non pensa ai casi, numerosi, in cui i compositori "applicano" un titolo a brano terminato). La prosecuzione più appassionante del lavoro consisterebbe nel verificare le conclusioni con le strategie poietiche di FDhomont tramite l'analisi di note d'intenzioni, partiture di diffusione, commenti, conferenze, corrispondenza, versioni multipiste, bobine di lavoro. Solo a questo punto, nell'ultima pagina di testo del libro (560) in nota (!), Roy informa che il lavoro è stato composto su nastro magnetico a partire da processi analogici.

F. Terzo livello – *Approccio dei singoli autori*

- F1.III** Roy si pone come analista per quanto possibile 'neutro' di *Pdf*. Egli identifica alcune "unità" sonore che compongono il brano. Ogni unità è caratterizzata da una fattura e la sua rappresentazione è bidimensionale (altezza in ordinata e tempo in ascissa). Roy utilizza 2 grandi tipi di fattura più un terzo, sottotipo del secondo. Essi sono (210-211):



Ogni fattura presenta spesso variazioni complesse al suo interno (variazioni lente, istantanee). Al loro interno la morfologia di ogni suono può essere periodica, *cannelé* (presenza simultanea di suono e rumore), complessa (rumore). Come ultimo sottotipo, Roy indica i suoni che evocano il rotolare di una biglia e lo rappresenta come una linea curva discendente. Non

è chiaro se Roy intenda queste rappresentazioni valide solo per l'ANN di *Pdf* oppure dia loro una validità generale per tutti i brani di ME.

Roy illustra i principi che lo guidano nel processo di segmentazione del brano (212-214). Egli analizza il brano in *unità* gerarchiche: l'unità di grado superiore, 0, rappresenta il brano nella sua interezza. Le unità 1, 2, 3 ecc. corrispondono ad una segmentazione grossolana (grandi unità dell'opera). La suddivisione interna di queste (1.1, 1.2, 2.1, 2.2, ecc.) corrisponde al livello 2, poi si passa al livello 3 (1.1.1, 1.1.2, ecc.), e via dicendo. Per indicare unità simultanee, aggiunge lettere.

F2.III Dopo l'esposizione della metodologia, largamente conosciuta, Roy spiega che sta all'analista scegliere se considerare solamente le relazioni che interessano l'ascoltatore oppure quelle che possono spiegare il processo compositivo. Roy decide di estendere la dimensione euristica della metodologia verso un'estetica induttiva, e per fare questo spiega il fenomeno della ripetizione secondo le strategie della ricezione (1 - processi di ripetizione e raggruppamento secondo la teoria dei *réseaux d'écoute* di Irène Deliège, 2 - concetto di raggruppamento in Paul Fraisse, 3 - *conformant relationships* di L.B. Meyer) (268-273). Il timbro diventa il valore preponderante nella ricezione della ME, al posto delle dimensioni di durata e altezza privilegiate da Ruwet. Nella ME il concetto di ripetizione è sfumato piuttosto in rapporti di equivalenza (278).

F3.III Roy ha stabilito nel corso degli anni una Griglia Funzionale (340) in cui 45 funzioni sono catalogate in 4 grandi categorie (orientazione, stratificazione, processo, retorica): ciò serve per comprendere il ruolo delle unità musicali pertinenti provenienti dall'ANN. Le 45 funzioni sono rappresentate da simboli (descritte in dettaglio, 342-65) e possono essere poli-funzionali. Roy procede poi con l'analisi di *Pdf*.

F4.III Roy divide il capitolo in due parti: nella prima presenta l'opera di Lerdahl e Jackendoff *A Generative Theory of Tonal Music* del 1983, metodologia estetica induttiva che considera come base il livello neutro; nella seconda parte del capitolo adatta la *GTTM* all'analisi della ME. La *GTTM* è stata applicata anche ad opere seriali. Inoltre in un articolo del 1987, Lerdahl affronta a livello teorico il problema della gerarchizzazione del timbro e propone 5 regole di preferenza: ripartizione spettrale, *allure*, fattura, *allure* (battimenti), armonicità. Ogni suono può corrispondere o allontanarsi (secondo una scala da 0 a *n*) dalla situazione di stabilità di ogni dimensione (prototipo). Lerdahl applica questa teoria ai formanti di 3 vocali prodotte dal software *CHANT* sviluppato all'IRCAM.

Roy si basa sulle funzioni definite nella sua Griglia Funzionale per adattare la *GTTM* alla ME e si propone di rintracciare la stabilità più o meno marcata sul piano sintattico delle varie unità che compongono un brano

(418). Alcuni adattamenti o interpretazioni delle regole generative sono necessari (422-32).

- F5.III** L'approccio di L.B.Meyer è di natura sia poietica che estetica ed è valido per la musica al di là dei singoli stili e linguaggi. Dopo aver presentato i concetti fondamentali che lo caratterizzano (491-99), Roy decide di piegarlo alle proprie necessità *estesiche induttive* che operano sul livello neutro dell'opera. François Bayle allarga la nozione di *archetipo* meyeriana (*pattern* la cui origine è legata a fattori psicologici e fisiologici innati) alla musica acusmatica, ciò che legittima l'idea di Roy di applicare tale metodologia alla ME. L'analisi di *Pdf* consiste nel rintracciare i processi implicativi, tramite grafici, all'interno dell'opera.

F. Quarto livello – *Commenti dei vari autori agli approcci dei colleghi*

- F1.IV** François Delalande critica l'approccio gestaltista dell'ANN, poiché le unità pertinenti dell'analisi percettiva non sono sempre le unità percettive (250). Tradotto da Roy: le unità pertinenti dell'analisi estetica non corrispondono alle unità morfologiche dell'ANN. Roy difende la sua posizione affermando che «l'analisi gestaltica non si pone l'obiettivo di fornire delle unità pertinenti (...) bensì un inventario di unità morfologiche» (250). Ciò non esclude che a volte vi possano essere delle coincidenze.
- F2.IV** Secondo Delalande l'approccio paradigmatico è parziale: riconoscere la ripetizione come dimensione pertinente significa automaticamente escludere altre dimensioni che potrebbero essere ugualmente pertinenti (81).

F. Quinto livello – *Critica di Roy ai vari approcci*

- F1.V** Roy ritiene di dover accostare la teoria delle correnti uditive di Bregman-McAdams alle teorie gestaltiche perché utili per superare il livello della segmentazione e giungere a stabilire come le unità si organizzano nel tempo all'interno di un brano musicale. Il raggruppamento delle unità 1 in unità superiori oltre allo 0 che corrisponde all'intero brano non è possibile, a meno che non si lasci da parte l'approccio gestaltista. In questo senso, l'approccio generativo (**F4.II**), con i suoi criteri di stabilità e instabilità, produce delle segmentazioni completamente diverse.
- F2.V** L'originalità dell'analisi paradigmatica sta nel fatto di promuovere esplicitamente la ripetizione e la trasformazione come principi di segmentazione musicale (257). Poiché la ripetizione è un caso raro nella ME, la trasformazione di principi morfologici diventa il principio che spiega i rapporti

tra le unità. Essa procede con continui “aller-retour” dal basso all’alto per aggiustare la segmentazione delle unità (328).

- F3.V** Una delle difficoltà dell’approccio Funzionale è la formulazione di definizioni precise e funzionali per le varie funzioni. È per questo che si rende necessario un alto numero di analisi a brani musicali per aggiustare la griglia; l’approccio non è stato creato su misura per l’analisi di *Pdf*, al contrario l’analisi deriva dallo studio pluriennale della Griglia. Roy si augura che questo approccio possa essere ampliato all’analisi della musica da film, strumentale, extra-occidentale.
- F4.V** Roy afferma che il suo lavoro «considera solo indirettamente la dimensione gerarchica dei brani, eccetto che nell’analisi delle tessiture stratificate» (391); quest’ultimo è un criterio di rilievo morfologico, dunque molto diverso dai criteri della *GTTM*. La teoria della gerarchizzazione dei timbri è vicina, per certi versi, al lavoro di Slawson (413).

F. Sesto livello – *Analisi delle opere*

F1.VI – *Pdf*

Roy si rammarica di non aver potuto pubblicare i fogli relativi all’analisi separatamente; essi andrebbero sempre disposti davanti a sé per seguire al meglio l’ANN. Consiglia perciò di fotocopiare le pagine relative ai simboli delle diverse fatture-unità e le analisi delle varie unità. Aggiungiamo a questo il nostro dispiacere di non trovare allegato un CD con il brano relativo all’ANN, anche se ne comprendiamo la ragione.

Seguendo il principio di non-similarità (più pertinente di quello di prossimità legato ai silenzi, che in *Pdf* sono molto numerosi ma di durata inferiore a un secondo) Roy individua 6 grandi unità. La segmentazione di queste individua ulteriori livelli e precisamente: 3 per l’unità 1, 4 per l’unità 2, 5 per l’unità 3 e 4, 3 per l’unità 5, 1 unica per l’unità 6. Il livello 2 è ottenuto seguendo le leggi di prossimità, similarità e buona continuazione), i sotto-livelli invece sono ottenuti seguendo la legge di non-prossimità (silenzi). La rappresentazione grafica di queste unità di livello 3 segue la simbologia indicata in **F1.III**. La prima parte della partitura grafica è pubblicata a 217 (unità 1-3), la seconda a 235 (unità 4-6).

F2.VI – *Pdf*

Roy sceglie il leitmotiv della “biglia” per applicare la metodologia di Ruwet a *Pdf*. Traccia delle reti di equivalenza confrontando i dati ottenuti con l’ANN; adotta l’analisi delle similarità di *signatures timbrales* come criterio per l’analisi in 5 livelli (da <a> a <e>) (287-295). L’analisi vera e propria copre 33 pagine (297-330). Roy traccia una tabella degli elementi

parametrici e non parametrici che caratterizzano ognuna delle 8 (unità 3 e 4 suddivise in 2 parti) sezioni individuate nell'ANN (298); prosegue poi con il confronto delle varie sezioni e dei rapporti tra gli elementi parametrici, grazie a una tabella paradigmatica che riporta tutti i livelli gerarchici (305-307).

F3.VI – Pdf

Roy procede con un confronto tra l'ANN e la sua Griglia Funzionale. Alcune unità funzionali, chiamate x , non coincidono con l'ANN. Le pagine. 355-83 sono dedicate alla descrizione minuziosa delle unità in cui è divisa l'opera.

F4.VI – Pdf

L'analisi di Pdf inizia dalle grandi unità. Alcune differenze in secondi con la segmentazione dell'ANN sono dovute al fatto che la GTTM non considera i silenzi (come la ANN, l'analisi paradigmatica e l'analisi funzionale) come indici di separazione; la segmentazione al contrario inizia da un'unità e finisce con l'inizio dell'unità successiva (433). La segmentazione, basata sull'ANN, ha rintracciato 5 livelli gerarchici (434-79).

F5.VI – Pdf

L'analisi dei processi implicativi, basata sulla trascrizione dell'ANN, è schematizzata in due partiture grafiche a 510 e 519 e descritta alle pagine. 508-23. Roy si sofferma sul titolo dell'opera (*Point de fuite*) che può orientare la percezione dell'uditore, e giustifica così il legame che può sussistere tra implicazione e finalità (del titolo e dell'opera); tentando di ricostruire le strategie messe in atto da EDhomont per realizzare queste finalità, Roy sconfina, per sua stessa ammissione, nel livello poetico (533, nota 70).

Prefazione di Jean-Jacques Nattiez

Nattiez elenca alcuni motivi che fanno di *L'analyse des musiques électroacoustiques* un'opera originale ed esemplare.

- 1) Innanzitutto il volume è «il primo libro a poter essere veramente inteso come un trattato della musica elettroacustica, libro la cui mancanza si faceva crudelmente sentire» (15). Il volume colma questa lacuna causata da una certa *sourdisse* della musicologia verso la ME.
- 2) La tesi di fondo del volume ruota attorno all'idea che se, a differenza delle musiche tonali o seriali, la ME non ha una sintassi a priori, ciononostante, il suo discorso è organizzato *sintatticamente*; ma questa organizzazione non riposa sulle altezze e sulle durate. Per dimostrare ciò «l'autore osa l'impensabile»: sconfigge i grandi teorici dei modelli analitici per le musiche tonali e modali: Ni-

cola Ruwet (1972), Lerdahl-Jackendoff (1983), Leonard B. Meyer (1973) e si chiede: perché non applicare i concetti di ripetizione, trasformazione, gerarchia, causalità, risoluzione, deviazione, prolungamento, alla ME? Il risultato fa avanzare lo stato degli studi musicologici perché permette «ai “*music theorists*”, innamorati di Schenker e di altri modelli di analisi divenuti classici, di trovare il nesso che loro mancava con lo studio delle musiche elettroacustiche» (16). Secondariamente, se queste metodologie sono ampliabili alla ME significa che la loro portata è universale. L'opera di Roy dà un contributo positivo alla questione degli universali della musica, e prova la loro esistenza (17). Inoltre è utile perché prende posizione personalmente: mostra infatti anche una metodologia personale basata su 44 funzioni rappresentate con un simbolo specifico che consentono la trascrizione scritta, necessaria ai fini dell'analisi, di una musica non scritta.

- 3) Il terzo pregio consiste nel fatto che il progetto si situa nel quadro della semiologia musicale, più specificamente nel modello tripartito originariamente proposto da Jean Molino (1975). Il proposito di Roy è «perfettamente scandaloso» (18): egli parte dall'affermazione di molti autori di analisi della ME secondo cui queste musiche «sono fatte per essere ascoltate (18) e dal concetto nattieziano di *Estesica Induttiva*. Lo fa partendo dalla necessità di appoggiarsi su rappresentazioni *scritte* della ME. Prende sul serio la proposizione semiologica dell'“analyse du niveau neutre” (appoggiandosi sulla Teoria della Getsalt), «non senza aver dimostrato, fra le righe, che coloro che negano la sua necessità o utilità vi ricorrono poi senza nemmeno rendersene conto» (18).
- 4) Infine, il grande pregio del volume sta nel tenere sempre un contatto con le opere musicali: molti sono gli esempi analitici nella prima parte; lodevole è l'impostazione, attorno allo stesso brano, di tutta la seconda parte dell'opera.

L'Analisi Estesica: approccio etico o emico?

Fin dalla sua nascita, la ME ha posto dei problemi all'analisi musicologica. Inizialmente erano i compositori stessi a proporsi come “illustratori” dei propri brani: le analisi consistevano in guide alla realizzazione tecnologica dell'opera piuttosto che in analisi vere e proprie (vedi ad esempio Stockhausen 1954, Evangelisti 1958). Solo negli ultimi decenni i musicologi hanno cominciato a scrivere, scontrandosi con la peculiarità della ME: una musica fortemente legata alla tecnologia analogica e/o digitale. La barriera posta da aspetti tecnici legati al funzionamento di apparecchiature analogiche o di dati informatici, ha fatto sì che la comunità degli studiosi abbia preferito nascondersi dietro al truismo divulgato da Pierre Schaeffer (come viene sottolineato da Roy) «la musica è fatta per essere ascoltata». Le molteplici metodologie di analisi derivanti da questa impostazione sono legate

all'ascolto, quello personale di ogni singolo autore o quello di uditori che partecipano a test di ascolto.

Il volume di Roy spicca, nella letteratura, come il primo e unico tentativo di mettere ordine a questa massa di approcci. Nel corso dell'ultimo decennio altri studiosi avevano sentito questa esigenza, limitandosi tuttavia a pubblicare qualche sporadico articolo (tra gli altri Camilleri 1993, Giomi 1999). Nessuno aveva osato aspirare alla completezza che caratterizza *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*. Il punto di forza del libro sta dunque in questo: come sottolineato da Nattiez nella prefazione, il volume è un vero e proprio *Traité* dell'analisi della ME. Un trattato che non perde mai il contatto con le opere: esso non presenta solo la teoria della metodologia, ma anche la tecnica applicata a brani musicali.

Il secondo, rilevante pregio, è di essere un trattato di analisi musicologica scritto da un compositore. In questo consiste, prendendo a prestito la terminologia etnomusicologica, l'approccio emico del volume. Infatti non si tratta solamente di una carrellata enciclopedica di metodologie, di un manuale didattico scritto da uno studioso per la consultazione. La posizione di Roy fa sì che la prospettiva etica del musicologo si sposti continuamente verso una visione emica che privilegia uno sguardo "dall'interno" della cultura della ME. Il rigore e la ricchezza di riflessione che emergono da tutto il capitolo dedicato all'ANN del brano *Point de fuite* (F1) e da F3, rivelano la competenza di un compositore direttamente implicato in tali problematiche.

A questo livello, tuttavia, si colloca la nostra critica a *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*. L'Analisi Estesica Induttiva si muove da una ANN su cui si basa tutto il discorso analitico. In questo consiste l'aspetto più delicato dell'impostazione del volume. L'ANN del capitolo F1 è infatti una ANN basata sull'ascolto specializzato (29), ma soggettivo di Roy. La *zona di neutralità* a cui aspira Roy continua a sfuggire in quanto soggetta alla visione, appunto, personale dell'autore. Si potrebbe obiettare che gli approcci F2, F3, F4, F5 giungono spesso a segmentazioni analoghe che andrebbero a dimostrare la validità e l'obiettività dell'ANN, se non che l'applicazione delle metodologie paradigmatica, generativa e implicativa derivano da segmentazioni e applicazioni dello stesso Roy.

Il problema nasce dall'impostazione teorica del volume. A pagina 28 dell'Introduzione Roy afferma che il Livello Neutro della ME è «di natura sonora e non visiva, ed è contenuto nel supporto della registrazione». Pur ammettendo che la ME non abbia sviluppato, nel corso della sua storia, una teoria della composizione e della scrittura pari alla musica strumentale, l'affermazione di Roy verrebbe smentita dall'analisi del contesto tecnico che ha reso possibile la realizzazione del brano, contesto che non viene preso in considerazione. Rimane forte la convinzione che la ME sia una musica non scritta (17), caratterizzata (come scrive Nattiez, opinione condivisa da Roy) da un certo «carattere cieco dei supporti numerici sui quali i

compositori registrano i loro materiali: di base, giustapposti, sovrapposti, mescolati, trasformati...» (18). In virtù di questa posizione, torniamo a ripetere, l'unico dato tecnico relativo alla realizzazione di *Pdf* viene relegato ad una nota a piè pagina nell'ultima pagina di testo del volume. Qui Roy informa che il lavoro è stato composto su nastro a partire da processi analogici (nota 6, 560).

Varie osservazioni potrebbero nascere a questo proposito. Innanzitutto, sebbene sia vero che le tecniche di composizione analogica non presentano partiture operative con dati simili a quelli della musica informatica (dati che, nonostante il loro "caractère aveugle", permettono una lettura dettagliata degli aspetti sonori e formali dei brani), è tuttavia certo che il compositore abbia lavorato con tecniche di produzione, composizione e montaggio che è possibile studiare. L'analisi di tali dati avrebbe potuto portare ad una ANN a nostro parere più oggettiva.

Anche la data di realizzazione del brano è interessante. Nel 1982, un brano realizzato con tecniche analogiche risulta anomalo, in un'epoca in cui la musica informatica è definitivamente passata da esperimento a tecnica di composizione largamente diffusa. Tuttavia Roy non presenta elementi che potrebbero permettere di collocare l'opera dal punto di vista tecnico e/o stilistico. La mancanza di cenni al reale processo realizzativo del brano appare ancora più straordinaria alla luce della competenza di compositore dell'autore, la quale avrebbe permesso un approccio totalmente da *insider*. Tale competenza avrebbe consentito di concludere e di rendere, a nostro parere, inattaccabile un volume che al contrario, risulta in qualche modo incompleto.

È vero altresì che questa carenza di informazioni deve essere considerata alla luce dell'impostazione teorica del libro. L'analisi di Roy proposta nella seconda parte del volume, è un'analisi estetica e tale è e rimane l'approccio anche a livello neutro. Si ha l'impressione così che l'oggetto di analisi, la ME, non sia il punto di partenza del volume bensì il punto di arrivo, nel senso che tale approccio analitico potrebbe venire applicato anche a musiche appartenenti ad altri generi. Risulta notevole, in questo senso, la classificazione delle unità musicali cui giunge Roy alle pagine 340-365 (la cosiddetta Griglia Funzionale). Sebbene slegata da dettagli di natura tecnologica, è chiaro che tale classificazione deriva da un'attenta riflessione dell'autore sugli oggetti e le loro ricorrenze nella ME.

Il volume dunque non presenta informazioni legate al processo poetico. Dal suo punto di vista, esso risulta essere un materiale di studio utile alla ricerca in atto, da qualche anno, sulla classificazione e la segmentazione automatica della musica (Music Information Retrieval, Automatic Transcription of Music). Alcune di queste recenti ricerche studiano la ME e la catalogazione dei suoi oggetti si ispira spesso alla tipo-morfologia di Schaeffer (ad esempio Klapuri 2004, Ricard 2004). La Griglia Funzionale di Roy potrebbe risultare vantaggiosa a questo scopo.

Alle argomentazioni fin qui illustrate, ci rincresce ricordare, infine, la mancanza di accenni alla visione del compositore Francis Dhomont e l'assenza di verifiche

delle analisi alla luce di questa. Tuttavia a 558 (prima del capitolino di Epilogo) Roy lascia aperto uno spiraglio, affermando che “sarebbe appassionante” verificare le ipotesi estetiche con le strategie poetiche di Dhomont ottenute da uno studio delle fonti esterne (partitura d'intenzione, di diffusione, commenti, analisi fatta dallo stesso compositore, conferenze, corrispondenza, ascolto dei nastri di lavoro, versioni multipiste, ecc.). Potrebbe essere utile l'intervento del compositore chiamato a verbalizzare le sue condotte di produzione. Sarebbe utile anche confrontare i risultati dell'estetica induttiva con un'inchiesta esterna ad ascoltatori differenti. È un peccato che tali riflessioni rimangano a un livello di congettura. Auspichiamo vivamente che Roy si impegni in futuro su questo fronte, a completamento della sua ricerca.

Vogliamo sottolineare, ciò nonostante, che le nostre osservazioni non inficiano l'opinione che ci siamo fatta di *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*, un volume che stimiamo essere un'opera fondamentale per l'avanzamento della disciplina analitica della ME e per la didattica della materia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAYLE F. (2000), *La langue inconnue*. INA/GRM, *La musique électroacoustique*, édition hyptique.net, coll. Musiques Tangibles, Paris.
- BENT I. (1987), *Analysis*, Norton & Company, New York.
- BENT I. (2001), *Analysis*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. Stanley Sadie), Macmillan, London.
- BREGMAN A. (1990), *Auditory scene analysis*. MIT Press, Cambridge.
- CAMILLERI L. (1993), *Metodologie e concetti analitici nello studio di musiche elettroacustiche*, «Rivista Italiana di Musicologia», 28/1, 131-174.
- CHIARUCCI H. (1973), *Essai d'analyse structurale d'oeuvres musicales*, «Musique en jeu», 8, 19-28.
- COGAN R. (1984), *New images of Musical Sound*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- COOK N. (1987), *A guide to musical analysis*, George Braziller, New York.
- DACK J. (1998), *Strategies in the analysis of Karlheinz Stockhausen's Kontakte für Elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug*, «Journal of New Music Research», XXVII/ 1-2, L. Camilleri – D. Smalley (a cura di), *Analysis of electroacoustic music*, 84-119.
- DELALANDE F. (1987), *L'analyse des conduits musicaux: une étape du programme sémiologiques?*, «Etudes littéraires», XXI/ 3, hiver 1988-1989, 141-155.
- DUNSBY J. – WHITALL A. (1988), *Music analysis in theory and practice*, Yale University Press, New Haven.
- EVANGELISTI F. (1958), *Studio elettronico. Incontri di fasce sonore*, Wien, Universal Edition, 1-7.
- GIOMI F. (1999), *Studiare l'analisi. Indicazioni e riflessioni sui testi per lo studio della musica elettronica*, «I quaderni della Civica Scuola di Musica», IV/ 26, Gennaio, 44-49.
- GIOMI F. – LIGABUE M. (1992), *Un approccio esteso-cognitivo alla descrizione dell'objet sonore*, in *Analizzare la musica elettroacustica: verso una definizione degli oggetti sonori*, R. Dalmonte – M. Baroni (a cura di), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento, 471-481.
- KLAPURI A. (2004), *Signal Processing Methods for the Automatic Transcription of Music*. PhD Thesis. Tampere University of Technology.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge.
- LEWIS A. (1998), *Francis Dhomont's Novars*. «Journal of New Music Research», XVII/ 1-2, in L. Camilleri – D. Smalley (a cura di), *Analysis of electroacoustic music*, 67-83.
- MCADAMS S. – BREGMAN A. (1985), *Hearing musical streams*, in C. Roads – J. Strawn (a cura di) *Foundations of Computer Music*, MIT Press, Cambridge, 658-698.
- MCADAMS S. (1986), *Fusion spectrale e la création d'images auditives*, «Rapports de recherche», 40, IRCAM, Paris.
- MEYER L. B. (1956), *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago.
- MEYER L. B. (1967), *Music, the arts, and ideas*, University of Chicago Press, Chicago.
- MEYER L. B. (1973), *Explaining music*, University of California Press, Los Angeles.
- MEYER L. B. (1987), *Exploiting limits: Creation, archetypes and style change*, in R. Katz – C. Dahlhaus (a cura di), *Contemplating music. Source readings in the aesthetics of music*, II, 677-718.

- MEYER L. B. (1989), *Style and music*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MION P. – NATTIEZ J. J. – THOMAS J. C. (1982), *L'envers d'une œuvre*, INA-GRM/Buchet Chastel, Paris.
- RICARD J. (2004), *Towards computational morphological description of sound* (Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Diploma of Advanced Studies – Doctorate in Computer Science and Digital Communication Department of Technology), Tutor: Dr. Xavier Serra, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Septiembre 2004.
- ROY S. (1993), *Analyse des œuvres acousmatiques: quelques fondements et proposition d'une méthode*, «Circuit», IV/ 1-2, in F. Dhomont (a cura di), *Electroacoustique-Québec: l'essor*, 76-92.
- ROY S. (1994), *Analyse fonctionnelle et implicative d'Ombres Blanches*, in Chion (a cura di), *François Bayle, parcours d'un compositeur*, Lien, 134-139.
- ROY S. (1998), *Functional and Implicative Analysis of Ombres Blanches*, «Journal of New Music Research», XXVII/ 1-2. Special issue: L. Camilleri – D. Smalley (a cura di), *Analysis of electroacoustic music*, 165-184.
- RUWET N. (1972), *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris.
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, édition augmentée 1977.
- SLAWSON W. (1985), *Sound color*, University of California Press, Los Angeles.
- SMALLEY D. (1986), *Spectro-morphology and structuring processes*, in S. Emmerson (a cura di), *The language of electroacoustic music*, MacMillan Press, New York, 61-93.
- STOCKHAUSEN K. (1954), *Nr.3 Elektronische Studie II*, UE 12466, p. i-x, Universal Edition, Wien.
- TEN HOOPEN C. (1992), *Polarised listening strategies for electroacoustic music*, in R. Dalmonte – M. Baroni (a cura di), *Analizzare la musica elettroacustica, verso una definizione degli oggetti sonori*, *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento, 463-470.

DISCOGRAFIA

DHOMONT F. (1991), *Points de fuite*, “Mouvances-métaphores”, Diffusion i MÉDIA, coll. Empreinte Digitales, (IMED-9107), Montréal.

Christine Wassermann Beirão

MUSIKALISCHE IDYLLE.
STUDIEN ZU EINEM VERBORGENEN TOPOS

Berliner Musik Studien 20
Studio Verlag, Sinzig 1999, pp. 203

Carlo Benzi, <i>Alla ricerca di un topos musicale: l'idillio</i>	p. 187
Guido Salvetti, <i>Un topos tutto tedesco</i>	p. 197
Riferimenti bibliografici	p. 201

Carlo Benzi

ALLA RICERCA DI UN TOPOS MUSICALE: L'IDILLIO

Dall'idillio letterario a quello musicale

Nel volume *Musikalische Idylle. Studien zu einem verborgenen Topos* (1999) Christine Wassermann Beirão muove dall'analisi dell'idillio letterario per ricercarne l'equivalente in campo musicale. L'autrice si fonda sulle teorie di Ignace Feuerlicht (1950) e di Hans Ulrich Seeber e Paul Gerhard Klusmann (1986) che hanno sostenuto l'esistenza di un principio idillico esteso a tutte le arti in grado di unificarle. Al momento della stesura del libro, la più ampia riflessione in ambito specificamente musicale era stata effettuata da Günther Massenkeil (1980), che evidenziava le relazioni fra l'idillio e l'ideale arcadico della felice vita pastorale nelle composizioni vocali della metà del secolo diciottesimo. La Beirão dichiara di volerne superare la prospettiva, poiché Massenkeil si concentra sulla rappresentazione musicale di idilli letterari e non ricerca, a differenza dell'autrice, una definizione dell'idillio musicale valida anche per brani strumentali. In assenza di un concetto condiviso dalla comunità musicologica, la Beirão prova a definirlo adattando le caratteristiche rilevate in campo letterario alle strutture del linguaggio musicale.

L'autrice prende le mosse dalla definizione elaborata da Gero von Wilpert, secondo la quale l'idillio è una «forma poetica epica semidrammatica (dialogica) che rappresenta l'esistenza modesta, pacifica e serena di uomini dall'innocente sensibilità e la vita quotidiana naturale, popolare e campestre in un linguaggio semplice e consueto, in versi o in prosa, spesso con inserti lirici in scene chiuse ... particolarmente come forma della poesia pastorale» (von Wilpert 1979, 362; cit. qui a p. 9). Fin dall'origine, attribuita al poeta bucolico greco Teocrito (3° secolo a.C.), l'idillio celebra la vita dei contadini e dei pastori e la propone come alternativa a quella cittadina, caotica e malvagia. Dopo la sua quasi totale assenza nella letteratura medievale, nel Rinascimento esso viene considerato un componimento affine alla pastorale, all'egloga e alla bucolica. Nel diciassettesimo secolo Nicolas Boileau (1674) ne sottolinea la semplicità spontanea (*naïve*) che Christian Martin Wieland (1753) considera segno di purezza d'animo. All'avvicinarsi del diciottesimo secolo, l'idillio acquisisce con Bovier des Fontenelles (1688) una connotazione critica, quella di sottolineare il contrasto fra le situazioni ideali rappresentate e l'effettiva realtà, fi-

nalizzato al miglioramento morale di quest'ultima. Se Johann Gottsched (1730) lo considera una rappresentazione dell'età dell'oro e di uno stato di assenza di colpa, lo svizzero Salomon Geßner (1758), padre dell'idillio moderno, fonde nelle sue opere narrazioni delle storie dei patriarchi biblici con pungenti osservazioni sull'ingiustizia sociale del suo tempo. La dimensione critica assunta da questo genere letterario durante il diciottesimo secolo viene sottolineata da Immanuel Kant (1784), che pure mette in guardia dal pericolo di una rappresentazione idealizzata della vita campestre, e da Friedrich Schiller (1795) il quale afferma che l'idillio è insieme alla satira e all'elegia una delle tre possibili forme della poesia sentimentale, ovvero di quella che oppone vita reale ed ideale in funzione critica nei confronti della società. All'inizio del diciannovesimo secolo, Jean Paul considera l'idillio una forma analoga al romanzo, in quanto «rappresentazione epica della felicità perfetta nella limitazione» (Jean Paul 1812, 258; cit. qui a p. 13): l'autore dispone della massima libertà nella scelta dei personaggi, ora non più circoscritti all'ambiente pastorale, ma la storia narrata deve risultare separata (se non addirittura opposta) rispetto al mondo circostante; a tali criteri rispondono i ritratti, contenuti nei suoi romanzi, dei personaggi piccolo-borghesi contro i quali Jean Paul punta la propria ironia. Dopo un periodo di quasi totale assenza di riflessione sull'idillio, al termine del secolo diciannovesimo esso ricopre nuovamente un ruolo significativo nella produzione dei "poeti di Friedrichshagen", gruppo di letterati che decidono di ritirarsi nell'omonimo villaggio poco distante da Berlino per sottrarsi alla vita caotica della capitale industriale. Fortemente attratti da concezioni monistiche di ascendenza bruno-spinoziana, essi celebrano nelle loro poesie una natura nella quale poter trovare rifugio. La loro proposta culturale viene maggiormente apprezzata dagli intellettuali che dagli operai, i quali accettano le ristrettezze della vita cittadina nella speranza di un miglioramento delle condizioni materiali della loro esistenza. Durante il periodo fra le due guerre mondiali, l'idillio fu apprezzato come genere letterario di evasione dai responsabili della politica culturale nazista; per tale motivo si resero necessari più di vent'anni dalla fine del secondo conflitto perché esso fosse nuovamente accettato. Nel 1968 Ernst Bloch affermò che il mondo arcadico rappresentato dagli idilli (in particolare da quelli del periodo barocco) poteva contribuire a correggere la volontà di programmazione totale di molte utopie sociali che spostavano la felicità in un futuro indefinito; oggi, afferma l'autrice, dopo la caduta del muro di Berlino questo genere può dissuaderci da una venerazione acritica delle odierne ideologie del mercato.

Al termine di questa disamina, la Beirão sottolinea come la difficoltà di un'univoca definizione dell'idillio letterario provenga dalla molteplicità delle forme sotto le quali esso si presenta, siano esse la prosa o i versi, il racconto od anche il dramma breve. Ciò nonostante, l'autrice ne individua alcuni tratti comunemente riconosciuti: la brevità, l'espressione fondata su alcuni *topoi* poetici (il *locus amoenus*, l'aurora, la felicità diffusa dei personaggi), la lingua semplice, la contrapposizione fra

mondo ideale rappresentato e realtà quotidiana, la staticità della situazione ritratta dal componimento (18 ss). Questi caratteri, però, spesso non compaiono contemporaneamente. Più dell'argomento trattato (che può spaziare dalla poesia pastorale alla storia biblica) sembra significativo l'atteggiamento interiore dello scrittore, soprattutto quando esso è indirizzato ad esprimere sogni, auguri di pace, giustizia ed amore; molte opere intitolate espressamente "idilli", inoltre non ne rispecchiano se non parzialmente le caratteristiche, mentre componimenti di altri poeti (fra i quali Georg Trakl e Peter Altenberg), pur non lasciando emergere dal titolo il carattere "idillico" che li contraddistingue, rispondono appieno ai requisiti sopra individuati (20 ss).

L'idillio musicale dal XVII al XIX secolo

Sulla base delle osservazioni raccolte in ambito letterario, la Beirão si domanda quali possano essere i caratteri di un idillio musicale ed inizia prendendo in esame alcune opere di Jean-Baptiste Lully (*Idylle sur la paix avec l'éclogue de Versailles* su testo di Racine, 1685) e di Marc-Antoine Charpentier (*Idylle sur le retour de la santé du Roy*, 1687) che per prime portano questo nome. Gli idilli musicali barocchi presentano notevoli affinità con le pastorali e si differenziano da queste ultime per la presenza di testi riferiti al presente e non alla vita campestre di un lontano passato. Le pastorali si fondano invece su componimenti letterari dei quali la musica sottolinea alcuni elementi strutturali mediante formule ritmico-intervallari, fra cui il metro di sei ottavi, la costruzione simmetrica delle frasi, la melodia condotta in terze e seste parallele, la presenza di note-bordone con funzione di pedale e l'organico comprendente oboe, musetta e viella od altri strumenti in grado di imitarne il timbro e l'articolazione. A partire dalla fine del secolo diciottesimo, alcune pastorali non rappresentano più il contenuto di un testo, ma sensazioni violente di fronte alla forza della natura cui vengono contrapposte situazioni emotive più tranquille e pacate. A tale modello corrisponde la *Sinfonia Pastorale* di Ludwig van Beethoven (1808) che, nell'opposizione delle situazioni psicologiche (nelle parole dell'autore, relativamente ai tre ultimi movimenti, "Lustiges Zusammensein der Landleute – Gewitter, Sturm – Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" [allegro ritrovo di contadini – temporale, tempesta – canto dei pastori. Sentimenti di felicità e di gratitudine dopo la tempesta]), rappresenta efficacemente il contrasto e la tensione prodotti dall'improvvisa irruzione della violenza naturale in un contesto sereno e tranquillo. In questa pastorale l'elemento idillico, afferma la Beirão, è costituito dal superamento della paura provocata dalla tempesta e dal recupero della serenità iniziale. L'autrice approfondisce successivamente la propria indagine e cerca di individuare i caratteri propri dell'idillio musicale svincolato da ogni programma descrittivo, sia esso legato ad un testo o a determinate situazioni psico-

logiche. A tal fine ella procede all'analisi formale di alcune composizioni dei secoli diciannovesimo e ventesimo, proponendone successivamente un'interpretazione mirata ad estrapolarne possibili significati. Gli elementi e le relazioni strutturali assumono il ruolo di forze in accordo o in contrasto fra loro e la dialettica che le unisce nella composizione si pone come rappresentazione simbolica di una particolare concezione del mondo, attribuita al compositore. Tale pratica ermeneutica, che per esplicito riferimento dell'autrice si ricollega alle opere di Adorno (in particolare al saggio su Mahler del 1960) e di Eggebrecht (1982), mira ad individuare le prospettive dei compositori sul mondo e sulla storia a partire dalle scelte formali che ne caratterizzano le opere. La Beirão (39 ss), trasponendo sul piano musicale le osservazioni elaborate a proposito di quello letterario, considera idilli i movimenti delle composizioni che si distaccano per contrasto da quelli immediatamente seguenti o precedenti; le differenze possono riguardare le articolazioni (legato e staccato), gli intervalli e la direzione ascendente o discendente della melodia, la dinamica (piano o forte) e i valori ritmici (rapidi o lenti) che connotano le diverse situazioni sonore. Attraverso il contrasto si ottiene la «definitezza formale entro determinati limiti» (*Abgegrenztheit*), caratteristica dell'idillio che ne garantisce la separazione dal contesto degli altri movimenti della composizione. L'autrice insiste inoltre sulla lontananza spaziale e temporale, ottenuta musicalmente mediante una dinamica pianissimo ed un metro non chiaramente percepibile, almeno all'inizio del brano. L'idillio deve suggerire l'idea di una vita campestre felice; per questo motivo sono particolarmente favoriti i movimenti di danza popolare che simboleggiano la serenità di un mondo che il compositore desidera opporre a quello reale. Il linguaggio musicale, in particolare quello armonico, è semplice, caratterizzato da poche modulazioni e da un impiego mirato delle tonalità. A questo proposito l'autrice fa frequente ed esplicito riferimento alla riflessione sul significato delle tonalità elaborata da Christian Friedrich Daniel Schubart (1757) e successivamente da Hector Berlioz (1843), pur ammettendo di non poterne provare la conoscenza da parte degli autori dei brani analizzati nel volume.

La Beirão prende in primo luogo in esame due composizioni strumentali di Franz Schubert, libere, nelle intenzioni dell'autore, da ogni esplicito intento descrittivo o rappresentativo, definibili pertanto come "musica assoluta": il *Quartetto* per archi op. 161 e la *Sonata* per pianoforte op. 78.

Il Trio del *Quartetto*, afferma l'autrice (39 ss), sembra collocarsi in un tempo e in uno spazio lontani: con la dinamica pianissimo ed i motivi caratterizzati da note tenute, esso si pone in netto contrasto con lo Scherzo immediatamente precedente, ritmicamente assai inquieto per gli accenti e le sincopi che ne increspano la superficie sonora. Inoltre il Trio presenta una limitata estensione temporale che si contrappone alla grande durata dell'intera composizione; la dinamica pianissimo sembra porlo in una lontananza spaziale indefinita e la danza campestre (*Ländler*) che lo caratterizza suona come una musica di altri tempi che finisce nel nulla, in-

ghiottita dal ritorno dello Scherzo, nervoso ed irregolare. Il linguaggio armonico alterna semplici armonie di tonica e di dominante e la tonalità del Trio, *sol* maggiore, compare fra quelle che la tradizione compositiva fra i secoli diciottesimo e diciannovesimo (almeno come emerge dalle riflessioni di Schubart e di Berlioz) considerano adatte alla rappresentazione dell'idillio. Per questi motivi, l'autrice considera il Trio del *Quartetto* op. 161 come rispondente sotto tutti gli aspetti al profilo dell'idillio musicale.

Anche nell'analisi della *Sonata* op. 78 viene riservata particolare attenzione al Trio che contrasta con il Minuetto, di cui costituisce la parte centrale, per la minima estensione dei motivi, lunghi appena una o due battute. Lo spazio diastematico è caratterizzato dalla presenza di due note-pedale che costituiscono i limiti superiore ed inferiore entro i quali si muovono le melodie. L'effetto di lontananza spaziale è ottenuto, come nel *Quartetto*, mediante una dinamica pianissimo; un movimento di *Ländler* connota inoltre questo Trio dal linguaggio armonico assai semplice e statico che, per i caratteri descritti, può essere considerato un idillio pur essendo composto nella tonalità di *si* maggiore, meno adatta del *sol* maggiore, secondo Schubart e Berlioz, per questo genere musicale. Il disagio verso il mondo che lo circonda, dichiarato da Franz Schubert in alcune lettere al fratello Ferdinand, e l'auspicio del raggiungimento di un'esistenza più serena, simboleggiato secondo l'autrice dalle composizioni descritte, caratterizza il compositore in termini schilleriani come "musicista sentimentale".

La stessa difficoltà ad accettare le regole di un mondo circostante sentito spesso come ostile è presente anche in Anton Bruckner, le cui sinfonie offrono nei Trii possibili esempi di idilli strumentali. La Beirão si concentra sui Trii della *Prima* e della *Quarta Sinfonia*, confrontando in entrambi i casi i mutamenti subiti dai brani nella prima e nella seconda versione della composizione, ultimate in momenti assai diversi dell'esistenza dell'autore. Sotto il profilo formale, Bruckner mantiene sostanzialmente lo schema sonatistico dello Scherzo beethoveniano; egli rinuncia però alle tecniche dello sviluppo tematico per adottare la ripetizione ritmica di brevi motivi che, continuamente variati negli intervalli e nella strumentazione, formano una struttura ostinata in grado di produrre l'effetto di una "sospensione temporale". I Trii proiettano l'ascoltatore in un mondo sonoro decisamente diverso, spesso caratterizzato dal *Ländler*, danza che, pur sostituita dal Walzer nella seconda metà del diciannovesimo secolo, veniva ancora praticata in campagna; nella sinfonia essa diviene il simbolo di un mondo tranquillo ed incontaminato contrapposto a quello caotico della città. I Trii presentano alcune importanti caratteristiche dell'idillio musicale e sembrano annunciare con il loro andamento disteso una possibile prospettiva di serenità; tuttavia, poiché Bruckner aveva vissuto lungamente in campagna e conosceva le preoccupazioni della vita rurale, la Beirão sostiene che questi brani non simboleggiano quel mondo, ma l'esistenza ultraterrena considerata dall'autore, profondamente credente, quale unica possibile vita miglio-

re (51). L'autrice afferma che il Trio della *Prima Sinfonia* (nella sua prima versione, 1865-66) contrasta fortemente con lo Scherzo immediatamente precedente caratterizzato da un ritmo incalzante, da una dinamica irregolare e da una notevole frammentarietà motivica. Esso dischiude un mondo sonoro nuovo, assai limitato nell'estensione di sole trentanove battute, dominato da una dinamica pianissimo che determina un effetto di lontananza spaziale. Anche se dal punto di vista tematico sono presenti affinità fra lo Scherzo e il Trio, quest'ultimo si pone come alternativo rispetto al primo, soprattutto sotto il profilo ritmico e dinamico. Il linguaggio armonico non è particolarmente semplice, poiché presenta una forte tendenza al cromatismo. La struttura asimmetrica (ventitré, nove e sette battute) rivela la ricerca del compositore mirata ad ampliare le potenzialità formali del Trio che, dopo uno Scherzo in minore, si presenta nella tonalità di *sol* maggiore, da Schubart e Berlioz riconosciuta come la più adatta a rappresentare situazioni musicali idilliche. Il brano sembra rispondere ai caratteri individuati dalla Beirão, salvo per il linguaggio armonico piuttosto complesso; l'autrice invita però a considerare la strumentazione utilizzata, ridotta rispetto allo Scherzo, e l'effetto complessivo del Trio che Ernst Kurth (1925, 765; cit. qui a p. 62) paragona a quello di un "*ruhig träumendes Intermezzo*" [calmo intermezzo sognante] e che Walter Abendroth (1940) definisce idillico per la presenza di una gioiosa danza campestre (il *Ländler*) in opposizione alla violenza dello Scherzo. Le irregolarità formali della prima versione (che la rendono particolarmente interessante) vengono eliminate da Bruckner nella seconda (1890-91), completata in un momento assai più disteso della sua vita. Prendendo le mosse dalla prospettiva ermeneutica elaborata da Ilmari Krohn (1955), la Beirão (64 ss) ricerca possibili corrispondenze fra scelte compositive e vicende biografiche del compositore, basandosi sulle testimonianze fornite dalle lettere inviate ad amici o a persone per lui particolarmente importanti. Successivamente la Beirão si occupa del Trio della *Quarta Sinfonia* che, a suo giudizio, risponde appieno ai caratteri attribuiti all'idillio da Schiller, ossia «che ogni opposizione della realtà con l'ideale che aveva fornito materia per la poesia satirica ed elegiaca sia completamente superata e con essa abbia fine anche ogni conflitto dei sentimenti» (Schiller 1795, 73 ss.; cit. qui a p. 76). L'auspicio per un rinnovato ed armonico rapporto fra l'uomo e la natura viene simboleggiato dal Trio della seconda versione della sinfonia (1878-80), il quale, più che quello della prima stesura (1874), nelle parole dell'autore «rappresenta un tipo di danza che viene suonata per i cacciatori durante il pasto» (Bruckner 1924, 146; cit. qui a p. 77). Lo Scherzo è caratterizzato da un tema di caccia affidato ai corni, nella prima stesura molto più frammentario rispetto alla seconda; il Trio crea immediatamente un contrasto con la parte precedente (della quale conserva soltanto un'affinità nella struttura intervallare del tema principale) tanto per la dinamica pianissimo quanto per l'agogica calma e per il carattere sereno di *Ländler*. La sua durata è inoltre assai più limitata rispetto allo Scherzo e la dinamica contenuta crea un particolare effetto di lonta-

nanza spaziale. Le tonalità dello Scherzo e del Trio (nella seconda versione *sib* maggiore e *solb* maggiore, secondo Schubart rispettivamente adatte ad esprimere la speranza per un mondo migliore nonché il trionfo nella difficoltà ottenuto in seguito ad un'aspra lotta) non lasciano intravedere l'aspetto di una statica felicità, ma quello del faticoso raggiungimento dell'equilibrio al termine del quale, come afferma Schiller, viene superata l'opposizione fra reale ed ideale. Per questi motivi e per l'effetto di apertura di un nuovo mondo sonoro rispetto allo Scherzo, l'autrice considera idillio anche il Trio della *Quarta Sinfonia* che, a differenza di quello della *Prima*, soddisfa il requisito della semplicità del linguaggio armonico.

L'idillio nella musica del primo Novecento

Il rapporto dell'uomo con la natura emerge chiaramente anche nelle *Sinfonie* di Gustav Mahler, compositore assai sensibile al contrasto fra la vita reale ed ideale connotate l'una da millanteria e menzogna, l'altra dall'arte, dall'amore e dalla religione. All'inizio della propria carriera artistica, Mahler crede sia possibile recuperare, mediante la musica, il rapporto autentico con la natura ormai andato perduto. Per questo motivo egli parla, a proposito dell'inizio della *Prima Sinfonia*, di un «Erwachen der Natur am frühesten Morgen» [risveglio della natura al primo mattino]; anche se queste affermazioni posseggono il valore di un "programma interiore" e non descrivono direttamente oggetti e situazioni, è interessante analizzare gli elementi compositivi che, nelle loro relazioni formali, possono simboleggiare determinati aspetti del mondo. La nota *la* ottavata sei volte è accompagnata in partitura dall'indicazione «wie ein Naturlaut» [come un suono della natura]; sotto quest'ottica va anche interpretato l'intervallo di quarta discendente che si distacca dal pedale iniziale ed assume la forma di un richiamo del cucù. La melodia che caratterizza il primo tema del movimento è quella del Lied *Ging heut'morgen übers Feld*, tratto dalla raccolta *Lieder eines fahrenden Gesellen*, il cui testo narra di una passeggiata campestre. Con questa melodia, Mahler sembra intendere che protagonista non è la natura ma l'uomo, considerato in rapporto ad essa. L'introduzione della *Prima Sinfonia*, afferma la Beirão (101), potrebbe caratterizzarsi come idillio, poiché risponde ai requisiti del contrasto (con il silenzio iniziale), della limitazione dello spazio diatonico attraverso la nota-pedale disposta su sei ottave, dell'effetto di lontananza spaziale dato dalla dinamica pianissimo e del chiaro linguaggio armonico. La melodia del Lied rimanda inoltre ad una vita campestre felice, opposta alla frenesia di quella attuale; le tonalità in cui il brano prevalentemente si muove (in particolare *re* e *sol* maggiore) permetterebbero di considerare come idillio l'inizio di questa *Sinfonia*, ma la presenza di una fanfara, pur con dinamica piano e con effetto «in der Ferne» [in lontananza], interrompe bruscamente mediante un segnale militare questa rappresentazione della natura. Mahler utilizza così alcuni ca-

ratteri dell'idillio musicale in un brano in cui la critica alla società non traspare in filigrana come nelle opere di Schubert e Bruckner, ma irrompe violentemente attraverso la tecnica dello straniamento ottenuta utilizzando elementi "deformati" (ad esempio il segnale militare che giunge da lontano) come simboli dell'ingiustizia. Al centro del mondo mahleriano si trova l'uomo che fa esperienze della natura e del dolore e le traduce in termini simbolico-musicali. Poiché un elemento tratto dalla realtà, sia pure con intento critico ed ironico, compare all'interno del brano che dovrebbe simboleggiare il possibile riavvicinamento alla natura, esso secondo l'autrice non può essere considerato un idillio poiché non risponde al requisito della separazione fra mondo reale ed ideale. Una situazione simile si verifica nella *Settima sinfonia*, nei cui tempi centrali l'autore utilizza un linguaggio musicale volutamente romantico che, dopo il tormentato «Allegro risoluto ma non troppo» iniziale, non suona più credibile. In particolare la seconda *Nachtmusik* (corrispondente al quarto movimento), nonostante Richard Specht (1913), Paul Bekker (1921), Otto Klemperer (1966) e Bruno Walter (1957) siano di avviso opposto, non costituisce secondo la Beirão (136 ss) un idillio pur presentandone i tratti, poiché il compositore ha a suo avviso scelto quel linguaggio musicale per sottolineare ironicamente la mancanza di attualità: la regolarità del ritmo e l'alternanza degli strumenti a fiato creano una situazione quasi "finta", secondo l'autrice non più accettabile in un periodo di grandi e rapidi mutamenti sociali quale il primo decennio del secolo ventesimo. Risponde a tutti i criteri stabiliti dall'autrice e può pertanto essere considerato idillio mahleriano l'episodio centrale del terzo tempo della *Prima Sinfonia* (106 ss): la parte iniziale è una marcia funebre costruita sulla nota melodia di *Fra Martino*, punteggiata da melodie da banda che suonano assai ironiche in un simile contesto. La sezione centrale prende origine dalla trasposizione nella tonalità di *sol* maggiore (secondo Schubart la più adatta a rappresentare l'idillio) della melodia dell'ultimo dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* che entra in contrasto con la restante parte del movimento per la dinamica pianissimo, la strumentazione limitata ad archi e fiati ed il carattere cantabile esplicitamente raccomandato in partitura («sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise» [molto semplice e schietto come una canzone popolare]). Allo stesso modo può essere considerato un idillio, secondo la Beirão (109 ss), l'episodio del corno da postiglione che compare al centro del terzo movimento della *Terza Sinfonia*; la melodia deriva dal Lied per voce e pianoforte *Ablösung in Sommer* e l'episodio appare separato dal resto della sinfonia mediante una mutazione del metro, della tonalità, della strumentazione e della melodia che produce un effetto di tranquillità e staticità grazie anche ad un movimento armonico limitato alle sole funzioni di tonica e dominante. L'episodio non invita soltanto ad un possibile miglior rapporto dell'uomo con la natura, ma sembra anche simboleggiare (data la scelta del corno di postiglione) l'augurio per una società riappacificata nella comunicazione reciproca.

La considerazione della natura come luogo di riconciliazione dell'uomo con il mondo accomuna la posizione di Anton Webern a quella dei poeti di Friedrichshagen, dei quali egli musicò diversi testi durante il primo periodo della sua attività. La Beirão analizza il Lied *Sommerabend* (1903) su testo di Wilhelm Wiegand in cui il poeta descrive le impressioni in lui suscitate dalla natura al calare di un giorno d'estate. Webern sottolinea la struttura del componimento letterario mediante pause nel canto che evidenziano le parole *Ruhe* [tranquillità], *lieblich* [piacevole], *Traum* [sogno], *Schweigen* [tacere] ed attraverso un'ininterrotta linea melodica che lascia emergere la successione di *enjambements* dell'ultima parte del testo. Mediante la scelta del metro e delle figure ritmiche, il compositore sottolinea l'accentuazione naturale delle parole della poesia; le diverse zone semantiche sono differenziate attraverso l'impiego di specifiche tonalità (di cui quelle con i diesis compaiono in corrispondenza di *Licht* [luce], *Frieden* [pace] e *Gefühl* [sentimento], quelle con i bemolli su *Kein Laut* [nessun suono] e *Dunkel* [buio], mentre un sereno *do* maggiore sembra rischiarare la parola *Nacht* [notte]). Se la prima strofa della poesia descrive un idillio, nella seconda il poeta dichiara che esso è irrealizzabile ed afferma che la sua anima può trovare sollievo soltanto nella nostalgia della notte. Nel componimento vi è una descrizione del mondo auspicato dal poeta, ma mancano del tutto riferimenti alla realtà in cui egli stesso vive. Il brano di Webern, come accennato, rispecchia fedelmente la struttura del testo letterario e, data l'assenza di un riconoscibile contrasto fra il mondo reale esterno e quello descritto ed auspicato dal poeta, non può secondo la Beirão essere definito idillico.

L'affinità di Webern con i poeti di Friedrichshagen emerge anche nell'interesse personale per il monismo di Bruno Wille e per la *Urpflanze* goethiana, dichiarato modello strutturale per le sue composizioni, caratterizzate dalla massima coerenza degli elementi derivati tutti da un unico sostrato sotteso al brano. Nel caso di *Im Sommerwind* (1904), esso è costituito da una successione di intervalli distribuiti sulle dodici note che origina tutti i motivi della composizione. Il brano porta il sottotitolo di «Idylle für großes Orchester» e si riferisce alla poesia omonima contenuta nelle *Offenbarungen des Wacholderbaums* di Bruno Wille (1901); essa non viene direttamente musicata, ma la sua struttura formale influenza in modo evidente quella della composizione weberniana. Il brano può, secondo la Beirão (184), sostanzialmente essere considerato un idillio, poiché, nella sua sezione centrale, presenta un forte contrasto con la situazione musicale precedente ottenuto con un mutamento del metro e dell'articolazione, caratterizzata da statici tremoli degli archi. Separate dalla parte iniziale del brano, le battute centrali suggeriscono all'ascoltatore un'impressione di lontananza spaziale: la partitura indica di suonare pianissimo e «so zart als möglich» [il più teneramente possibile]. Il linguaggio armonico è semplice e la sezione analizzata si conclude con un accordo tenuto di *sol* maggiore che continua a risuonare «bis zu gänzlicher Unhörbarkeit» [fino alla più completa inudibilità]. Al brano manca il carattere di danza campestre, ma l'impres-

sione di grande tranquillità che comunica all'ascoltatore, in opposizione ad altre situazioni sonore del brano, permette secondo la Beirão di considerarlo un idillio musicale.

L'autrice (197-198) si chiede infine se sia ancora possibile oggi comporre idilli musicali, all'inizio del ventunesimo secolo e risponde affermativamente: i quattro *Idyllen* per grande orchestra di Hans-Jürgen von Böse (1982) rispondono pienamente ai caratteri specifici identificati nel corso del volume, pur essendo scritti in un linguaggio musicale del tutto contemporaneo. Allo stesso modo ella ribadisce, concordando con Bloch (1968), come l'idillio (tanto nella sua formulazione letteraria, quanto in quella musicale) possieda ancor oggi una valenza critica nei confronti della società: in questo contesto, le composizioni selezionate, analizzate secondo criteri ermeneutici, divengono possibili strumenti per annunciare ed augurare la possibilità di un mondo migliore, tanto sotto il profilo sociale, quanto sotto quello di un rinnovato rapporto dell'uomo con la natura.

Guido Salvetti

UN TOPOS TUTTO TEDESCO

Uno sguardo alla letteratura

La prima parte di questo lavoro è interamente dedicata all'”idillio” in quanto concetto, definito attraverso progressive esclusioni e correlate identificazioni. Il complesso dei riferimenti è imponente, per il fatto che coinvolge una congerie di esperienze letterarie da Teocrito e Virgilio fino a Schiller e a Jean Paul, alla ricerca della costellazione ideologica e stilistica in cui tale “categoria” è venuta articolandosi. Il quadro che si viene in tal modo componendo abbraccia le varie mitizzazioni della vita pastorale, che hanno a loro volta incarnato desideri di ingenuità, di naturalezza, di vita armoniosa, con il duplice significato di evasivo rimpianto oppure di tensione utopica, di rigenerazione dalle negatività della situazione presente.

La casistica, che è quasi esclusivamente letteraria, è di per sé ricca anche se un poco ripetitiva, ma presenta clamorose esclusioni, tutte da ricondurre a una quasi totale disattenzione nei confronti di esperienze culturali che non siano tedesche. Non vi si trova traccia, non dico di Ronsard o del Chiabrera, ma neppure dell'imponente movimento dell'*Arcadia* italiana, o, per l'Ottocento, del *Parnasse* francese.

Il quadro concettuale perde quindi la possibilità di utilizzare quelle esperienze musicali che affondano le proprie radici nello stesso terreno di quegli ignorati ambiti letterari: dalle favole pastorali a cui appartenne il primo melodramma, alle cantate secentesche e settecentesche di ispirazione arcadica; dalla vasta produzione cameristica di liriche sui testi delle *Fêtes galantes* di Verlaine fino al *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, riferito all'”egloga” di Mallarmé. La cautela messa in campo dall'autrice, secondo cui l'oggetto dello studio non tien conto né dell'idillio come tema letterario, né di una situazione che si possa dire idillica, bensì soltanto della categoria operante in un ambito musicale “puro”, lungi dal dissolvere le perplessità le inserisce in una catena di aporie del tutto ingovernabile: che si intenderà mai per “purezza” musicale? Ammesso e non concesso che tale “purezza” esista, quali strumenti teorici potranno mai essere utilizzati per individuare il *topos* arcadico nelle musiche pure? Con ogni evidenza, poi, l'apparire in musica di qualità quali «il collocare l'ascoltatore in un mondo sonoro completamente diverso» (*versetzen den Hörer in eine völlig andere Klangwelt*), o «l'improvvisa interruzione nel

movimento della musica» (*plötzliches Einhalten in der Bewegung der Musik*), o l'«esaltazione degli armonici» (*Hervorhebung der Harmonischen*), o la «sospensione del tempo» (*Aufhebung der Zeit*) possono essere considerate – se proprio si vuole – condizioni necessarie per la qualità “idillica” di una musica “pura”, ma non certo qualità sufficienti, nel senso che chissà quante altre musiche possono esibire queste qualità senza che per questo possano minimamente appartenere all’ambito dell’“idillio”.

Non si capisce allora su quali basi la scelta della Wassermann Beirão punti all’enucleazione di alcuni specifici casi musicali, ai quali applica, come strumento pratico di analisi, la categoria così poco solidamente fondata in ambito teorico.

A questo punto, quando il lettore sta cedendo alla tentazione di abbandonare la lettura del libro, avviene una sorta di miracolo. Un discorso – a mio parere – mal impostato può comunque essere intelligente, quando c’è una particolare tensione verso gli autori e le opere che si prendono in esame.

Alcune analisi di musica “pura”

Le venti pagine dedicate a Schubert prendono in esame il *Quartetto in sol maggiore* op. 161 e la *Sonata per pianoforte in sol maggiore* op. 78. Le pagine biografiche introduttive sono di partecipata adesione all’infelice esistenza del musicista; e sono pagine tanto ricche di umana e storica comprensione da strapparci un perdono quando svelano il loro intento di dimostrare che tutte le infelicità pubbliche e private «favorirono anche una rinascita dell’interesse per il genere-idillio» (*geünstigten auch ein Wiedererwachen des Interesse an der Gattung Idylle*). Le parole più ispirate riguardano soprattutto il Trio dello Scherzo del Quartetto, dalla «meravigliosa tranquillità» (*wunderbare Ruhe*): musica evocativa di lontananze e di ampi silenzi, in cui la citazione trasfigurata di un *Ländler* assume il sapore di una sconsolata rievocazione di tempi felici.

Altrettanto coinvolgente è la descrizione del quarto tempo della Sonata, dove l’idillio è suggerito anche dalle quinte vuote, nel basso, di una lontana zampogna. Preziosa è la sensibilità con cui l’autrice affida l’incanto (“idillico”) dei tempi esterni al mantenimento di una dinamica delicatissima e trasognata: ottimo richiamo ad esecutori pur sempre troppo preoccupati di esibirsi attraverso concretezze in questo caso troppo vistose.

Centro dell’attenzione diventano, nel capitolo su Bruckner, i tempi lenti delle sue Sinfonie: «L’Andante esprime tristezza e dolore, così come, presso la natura, gaiezza e gioia». Ma sono soprattutto gli Scherzi e, in essi, i Trii ad essere indicati – con un’ampia e articolata trattazione attenta ai piani tonali, allo spazio e ai pesi sonori – come il luogo privilegiato per una musica che viene da «un altro mondo sonoro» (*andere Klangwelt*). In questo contesto la presenza del *Ländler* è indicata

non come «costruzione» (*Gestaltung*) di una scena campestre, ma come la «rappresentazione di un desiderio» (*eine Wunschvorstellung*).

Nel capitolo seguente, molto ampia è pure l'identificazione, all'interno del *corpus* sinfonico di Gustav Mahler, di molte situazioni qualificabili come "idillio", sia per la presenza di quadri o elementi "di natura", sia per la prospettiva rievocativa e lontana ("sentimentalisch", secondo Schiller) nella quale essi vengono collocati. Ne risultano importanti contributi di osservazione e di comprensione relativi, nell'ordine, al primo e al terzo movimento della *Prima Sinfonia*; al terzo movimento della *Terza Sinfonia*, al primo movimento della Sesta e della Settima e, naturalmente, alle *Nachtmusiken*.

Poeti idilliaci

Non sono riuscito a comprendere, in nessun modo, come, dopo questi capitoli calati interamente all'interno dell'assunto iniziale (identificazione del *tòpos*-Idillio come sostanza di musiche "pure"), l'autrice abbia inserito un capitolo (10 pagine) interamente dedicato alla situazione culturale di Berlino al tempo di Guglielmo II e, all'interno di quella, al gruppo di poeti berlinesi che assumono la denominazione di *Friedrichshagener Dichter* dal sobborgo orientale in cui furono particolarmente attivi. Sia il quadro storico, sia le considerazioni critiche su tali poeti – accomunati dal desiderio di evasione dal quotidiano verso situazioni "idilliche" e da una comune propensione alla *Weltkunstanschauung*, a una visione artistica del mondo – sono certamente avvincenti, e utili a quella generale storia della cultura occidentale ai cui valori ci stiamo tutti scoprendo, forse perché al momento del tramonto, particolarmente sensibili. Il legame con l'idillio "puramente" musicale si affida soltanto alla considerazione conclusiva, in cui si elencano i nomi dei poeti di questo gruppo (Dehmel, Liliecron, Henckell, Mackay, Hart, Strindberg) che sono stati musicati da Richard Strass, Webern, Schönberg e Pfitzner. Webern, in particolare, si ispirò alla raccolta poetica di Bruno Wille *Offenbarung des Wacholderbaums* nell'"Idillio per grande orchestra" *Im Sommerwind* e appose come motto al Quartetto del 1905 citazioni dallo stesso autore, tratte da *Sätze des Mystikers und Theosophen Jacob Böhme*.

Musica e poesia, quasi una conclusione

Riprendendo dunque il reperimento dell'"idillio", ma questa volta anche in musiche dotate di testo, quindi non "pure", l'autrice mostra abilità e sensibilità nell'identificare i modi – idillici – dell'intonazione poetica di *Sommerabend*, Lied giovanile di Webern, e quelli altrettanto trasfigurati di *Im Sommerwind*.

L'ultimo capitolo si presenta come un postludio, che riprende le considerazioni teoriche già ampiamente sviluppate nel capitolo introduttivo, potenziando però la loro dimensione storico-evolutiva secondo quanto dichiarato dal titolo: *Die Idylle als Vehikel für Zeitkritik*, l'idillio come veicolo di critica del proprio tempo. Altri particolari vengono aggiunti alla casistica proposta nell'introduzione, e c'è spazio, questa volta, perché si dichiari (anche se in sole 5 righe) che nel Rinascimento italiano il modello delle Egloghe di Virgilio ispirò Boccaccio (*Ninfale d'Ameto*, *Il Decamerone*) e Sannazzaro (*Arcadia*), nonché le favole pastorali di Tasso e Guarini. La rassegna letteraria e artistica coinvolge in più punti quelle musiche che hanno operato un incontro con il vario manifestarsi dell'Idillio in altri ambiti. Si giunge così ai giorni nostri, in cui il *tòpos* rivive negli *Idyllen* per orchestra di Hans-Jürgen von Bose del 1982.

Ma credo di non dover ripetere, a proposito di questo postludio, quello che osservavo a proposito della debolezza teorica e dell'occasionalità delle scelte storiche che si erano rivelate nel primo capitolo. Ne deriva un richiamo alla cautela nel maneggiare metodologie così sofisticate. Nonostante questo, rimane comunque, a mio parere, il risultato conoscitivo e critico che viene raggiunto a proposito delle opere di Schubert, di Bruckner, di Mahler e di Webern che vengono indagate e convincentemente interpretate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABENDROTH W. (1940), *Die Symphonien Anton Bruckners*, Akademie Vg., Berlin.
- ADORNO TH. W. (1960), *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. XIII, Suhrkamp, Frankfurt a/M., trad. it., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino 2005.
- BEKKER P. (1921), *Gustav Mahlers Sinfonien*, Hans Schneider, Tutzing 1969.
- BERLIOZ H. (1843), *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, H. Lemoine, Paris.
- BLOCH E. (1968), *Arkadien und Utopien*, in Heinz Maus (a cura di) *Gesellschaft, Recht und Politik. Wolfgang Abendroth zum 60. Geburtstag*, (=Soziologische Texte Bd. 35), Luchterhand, Neuwied/Berlin, 39-44.
- BOILEAU-DESPRÉAUX N. (1674), *L'art poétique*, Paris.
- BOVIER DES FONTENELLES B. (1688), *Digression sur les anciens et les modernes*, Paris.
- BRUCKNER A. (1924), *Gesammelte Briefe. Neue Folge*, hgg. Max Auer, F. Pustet, Regensburg.
- EGGEBRECHT H. H. (1982), *Die Musik Gustav Mahlers*, München, trad. it, La Nuova Italia Scandicci 1994.
- FEUERLICHT I. (1950), *Die deutsche Idylle seit Geßner*, «Modern Language Quarterly», 11, 58-72.
- GEßNER S. (1758), *Idyllen*, hgg. Theodor Voss, Reclam, Stuttgart 1988³.
- GOTTSCHED J. CH. (1730), *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig.
- JEAN PAUL (1812), *Vorschule der Ästhetik*, hgg. Norbert Miller, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977.
- KANT I. (1784), *Idee zur einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Königliche Akademie der Wissenschaften, Berlin 1912⁸.
- KLEMPERER O. (1966), *Erinnerungen*, in R. Wunderlich (a cura di) *Gustav Mahler*, Niemeyer, Tübingen, 61-70.
- KROHN I. (1955), *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt*, Vol. I, Loth, Helsinki.
- KURTH E. (1925), *Bruckner*, Akademie Vg., Berlin.
- MASSENKEIL G. (1980), *Die Idylle in der Musik*, «Jahres- und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft 1979», 34-44.
- SCHILLER FR. (1795), *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Böhlau Nach., Weimar 1993.
- SCHUBART CH. FR. D. (1757), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hgg. Jürgen Meinka, Hanser, Leipzig 1977.
- SEEBER H. U. – KLUSSMANN P. G. (1986), (a cura di) *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 372)*, Bouvier, Bonn.
- SPECHT R. (1913), *Gustav Mahler*, Akademie Vg., Berlin.
- WALTER B. (1957), *Gustav Mahler*, Ullstein, Berlin/Frankfurt.
- WIELAND CH.-M. (1753), *Abhandlung vom Naiven*, in *Gesammelte Schriften*, Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften, Vol. I/4, Berlin 1916.
- WILLE B. (1901), *Offenbarungen des Wacholderbaums*, Jenzig Vg., Jena 1920⁵.
- WILPERT G. VON (1979), "Idylle", in *Sachswörterbuch der Literatur*, Kroener, Stuttgart, 362-363.

