

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno IX n. 2, 2003

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.I.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: J. M. Bardez, M. Baroni, R. Dalmonte, L. Holtmeier, S. Pasticci, E. Pozzi, G. Sanguinetti, G. F. Vinay.

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 GATM, SidM, SIEM, SIE,	
	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-xxx-x

Teoria della forma e analisi dei repertori dal XVIII al XX secolo

a cura di
Susanna Pasticci

<i>Prefazione</i>	v
Mario Carrozzo <i>Epicità e liricità nella forma sonata schubertiana</i>	3
Pierangela Pingitore <i>La teoria della forma di Ebenezer Prout e l'Adagio della Patetica di Beethoven</i>	41
Fabio Cifariello Ciardi – Luisa Curinga <i>Segmentazione melodica e interpretazione: Syrinx, un esempio applicativo</i>	63
Laura Zattra <i>Musica-macchina, macchina-musica: un modello di analisi per la musica elettroacustica</i>	87

PREFAZIONE

Il volume raccoglie quattro contributi presentati al *Terzo Incontro di Studio di Analitica*, svoltosi ad Acri (Cosenza) dal 27 al 29 marzo 2003. Pur se dedicati all'analisi di repertori eterogenei e temporalmente distanti, i quattro saggi presentano alcune importanti linee di convergenza che si riflettono nella scelta di metodi, contenuti e prospettive di ricerca. Elemento centrale, all'interno del volume, è anzitutto la tendenza degli autori a concentrare l'attenzione sulla *forma* delle opere esaminate, e in particolar modo sulle problematiche legate all'interpretazione di questo concetto nella sua duplice accezione di "configurazione architettonica" e "processo formativo" della materia musicale. Un altro fattore di continuità si riscontra sul piano degli atteggiamenti metodologici: che l'oggetto d'analisi sia un'opera di Beethoven, Schubert o Debussy, o una delle più recenti produzioni di musica elettroacustica, lo studio della forma viene affrontato in una prospettiva multidimensionale e complessa, capace di tener adeguatamente conto di una pluralità di chiavi di lettura e, soprattutto, di un preciso e ben delineato quadro di riferimento teorico.

Nella tradizione della *Formenlehre* sette-ottocentesca, la forma musicale veniva interpretata come concreta manifestazione dell'intenzione compositiva: «Forma è la maniera in cui si materializza il contenuto dell'opera, vale a dire il sentimento, l'immaginazione, il pensiero del compositore», scriveva Adolf Bernhard Marx nel suo *Die Lehre von der musikalischen Komposition*; «la forma dell'opera può essere definita con più precisione e accuratezza come esplicitazione, configurazione esterna del suo contenuto» [Leipzig 1837-47, vol. II, 5]. Considerando che per molti secoli la produzione teorica ha trovato il suo luogo d'elezione nell'ambito della didattica della composizione, e che dunque la teoria della forma si riduceva sostanzialmente alla formulazione di un compendio di regole di carattere prescrittivo rivolte agli aspiranti compositori, è del tutto naturale che la riflessione su questo concetto sia rimasta per lungo tempo fortemente ancorata al punto di vista della produzione musicale.

L'idea che l'analisi della forma possa rappresentare un ambito di ricerca privilegiato non solo per lo studio della partitura e delle tecniche compositive, ma anche per un'indagine sulle modalità di interpretazione del "senso" musicale attivate dall'ascoltatore, trova un significativo riscontro nella definizione proposta da Arnold Schönberg in *Foundamentals of musical composition*:

Il termine “forma” significa che il pezzo è “organizzato” [...] Senza organizzazione la musica sarebbe una massa amorfa, inintelligibile al pari di uno scritto privo di punteggiatura, ovvero sconnessa come una conversazione che salti insensatamente da un argomento all’altro.

[...] è possibile afferrare solo ciò che si può ritenere a mente, e le limitazioni della mente umana impediscono all’uomo di afferrare qualcosa che sia troppo esteso. Per questo un’articolazione appropriata facilita la comprensione e determina la forma [London 1967, 3].

Anche la definizione di Schönberg è ripresa da un manuale di composizione: l’elemento di novità, rispetto alla trattatistica precedente, è rappresentato dal fatto che l’autore, oltre a ricordare ai giovani musicisti che la disciplina della creazione è innanzitutto un atto di organizzazione formale, li esorta al contempo a tenere ben presenti le capacità percettive dell’ascoltatore legate ai processi di memorizzazione. In altre parole, quell’«articolazione appropriata» che il compositore deve saper conferire alla materia musicale diventa “forma” solo nella misura in cui essa può essere concretamente “afferrata” nel corso dell’esperienza uditiva: se non può essere compresa all’ascolto, la forma è una non-forma, e la materia rimane allo stato di «massa amorfa inintelligibile». In definitiva, Schönberg conferisce al concetto di forma un’importante valenza *comunicativa*: da semplice mezzo di materializzazione della volontà artistica, la forma si trasforma in un concreto strumento di trasmissione del senso musicale.

Muovendo da questi presupposti, è possibile comprendere come l’analisi della forma possa diventare luogo di intersezione di molteplici prospettive di indagine: lo studio dell’intenzione formale dell’autore, e cioè dei criteri attivati dal compositore per configurare l’opera musicale nella sua veste compiuta; la comprensione formale dell’analista, che tende a selezionare certi tratti pertinenti in base alla scelta di determinate prospettive d’indagine; la percezione formale dell’ascoltatore, condizionata dalle sue personali attitudini, abitudini e competenze uditive. Tutte queste linee di ricerca si intrecciano e si potenziano vicendevolmente nei saggi raccolti in questo volume, all’interno dei quali l’analisi della forma viene praticata come strumento di interrogazione delle opere finalizzato allo studio dei processi di comunicazione e trasmissione del senso musicale.

L’idea che l’interpretazione del senso non dipenda – o almeno non solo – da certi caratteri immanenti alle opere, ma che risulti piuttosto fortemente condizionata dalla visuale prospettica dell’osservatore, dalla scelta di una particolare metodologia e dal suo ambito di riferimento teorico, viene approfondita nel saggio di Mario Carrozzo, dedicato all’analisi della forma sonata schubertiana. L’indagine prende le mosse da una ricognizione degli attributi e dei tratti stilistici della musica strumentale di Schubert evidenziati dalla ricezione critica ottocentesca e dalla musicologia novecentesca: ipertrofia formale, forma “epico-lirica”, “informale” e non-processuale. In termini di giudizio estetico, tali attributi hanno assunto nel

tempo una connotazione negativa, che ha contribuito a marginalizzare la produzione schubertiana dal *mainstream* del genere sonatistico. Nel documentare con dovizia di citazioni e riferimenti bibliografici la storia della ricezione di queste opere, Carrozzo dimostra come essa sia stata pesantemente condizionata dall'uso di strumenti concettuali e metodologici calibrati sulla produzione beethoveniana, che i principali teorici ottocenteschi della forma sonata avevano elevato al rango di modello esemplare.

Se le peculiarità della forma sonata schubertiana risultano spiazzanti per la teoria tradizionale, occorre mettere a punto strumenti di indagine capaci di interpretare questo repertorio in una nuova prospettiva: l'analisi di Carrozzo si concentra sulle digressioni, considerate dalla critica come il principale fattore di incoerenza dell'architettura formale, e dunque come attestazione dell'incapacità del compositore di gestire organicamente una forma complessa. Attivando una lettura analitica pluridimensionale, capace di integrare lo studio dell'articolazione tematica e armonica con quello della fraseologia e del ritmo, l'autore dimostra come Schubert, in certe situazioni di apparente digressività del decorso armonico e fraseologico, sappia attribuire il ruolo di agente formalmente attivo a una componente normalmente destinata a un ruolo subordinato: il ritmo di superficie, che conferisce una chiara direzionalità funzionale a tutta l'articolazione formale. L'analisi combinata dei diversi parametri, e un'adeguata valorizzazione degli eventi ritmici (che la teoria tradizionale tende a relegare in secondo piano rispetto agli aspetti armonici e tematici), consente di rovesciare l'interpretazione funzionale delle digressioni, e di considerarle non più come semplici divagazioni o spazi vuoti e dilatati, ma come chiavi di volta della struttura formale. Una struttura sicuramente "atipica", ma non per questo incoerente, non funzionale o non rispondente alle principali istanze estetiche del genere sonatistico.

I risultati dello studio di Carrozzo ci invitano a riflettere sul fatto che formulare una domanda analitica è un'operazione tutt'altro che "neutrale": non solo la scelta di una particolare metodologia, ma anche la selezione di un repertorio rappresenta in sé una scelta di campo molto netta, che riflette l'esistenza di una precisa scala di valori che induce l'analista a strutturare la sua ricerca intorno a un centro primario di interessi. Dal momento che non esiste un'unica, immutabile e legittima immagine della forma di un'opera musicale, e che il risultato di un'analisi ci restituisce solo una delle possibili letture delle sue strutture immanenti realizzata in base alla selezione di alcuni tratti specifici, è evidente che ogni analisi rappresenta una singola opzione interpretativa dell'opera, condizionata da uno specifico retroterra di riferimento teorico.

Il saggio di Pierangela Pingitore introduce un ulteriore elemento di riflessione nell'ambito dei rapporti tra analisi e teoria: l'idea che le scelte interpretative di un analista siano guidate non solo dal suo *background* teorico, ma anche dalla presenza di una sorta di lettore "modello", che rappresenta il destinatario implicito della sua

indagine. L'analisi non è solo un'attività di ricerca, ma anche e soprattutto un'attività di trasmissione e comunicazione di un determinato sapere: di conseguenza, nella scala di valori e interessi che inducono l'analista a orientare il suo lavoro in una certa direzione non rientrano solo la scelta del repertorio e del metodo, ma anche quella degli interlocutori con cui si intendono condividere i risultati della propria indagine. In linea di principio, si potrebbe pensare che il livello di competenza dei destinatari di un qualsiasi discorso sulla musica non dovrebbe influenzare la lettura interpretativa di un'opera analizzata: nel presentare i risultati della sua ricerca, sarà compito dello studioso trovare di volta in volta i mezzi e le parole più adeguate a spiegare la forma di un pezzo a un pubblico di addetti ai lavori o a semplici appassionati che abbiano poca dimestichezza con gli aspetti tecnici della partitura. In realtà il problema è ben più complesso, poiché la questione del livello di competenza del destinatario non riguarda solo la sua capacità di lettura e decodificazione di un'interpretazione analitica formulata in termini tecnici, ma anche e soprattutto la diversa attitudine percettiva di ascoltatori musicalmente esperti o non esperti.

Il saggio della Pingitore entra nel merito della questione presentando un confronto tra due analisi della forma dell'Adagio della "Patetica" di Beethoven proposte da due teorici inglesi attivi tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo: Ebenezer Prout e Donald Francis Tovey. L'analisi di Prout, autore di numerosi trattati teorici, è ripresa da un manuale destinato agli studenti di composizione, *Musical form*, in cui le principali tecniche di costruzione e articolazione della forma vengono spiegate attraverso la presentazione di vari esempi d'autore. L'analisi di Tovey, contenuta in un volume dedicato all'esame di tutte le sonate per pianoforte di Beethoven, è invece concepita come una sorta di "guida all'ascolto" rivolta ad ascoltatori inesperti, privi di competenze tecnico-musicali. L'impostazione delle due analisi presenta numerose analogie: gli autori operano una segmentazione del testo musicale molto simile, basata principalmente sull'articolazione fraseologica, a partire dalla quale vengono rilevate affinità tematiche, articolazione tonale e procedimenti costruttivi. Nonostante ciò, le loro interpretazioni della struttura complessiva risultano significativamente diverse: un rondò secondo Tovey, una forma ternaria secondo Prout. Più che interrogarsi sulla maggior correttezza dell'una o dell'altra ipotesi, l'autrice del saggio suggerisce di interpretare la discrepanza tra le due analisi in relazione ai diversi destinatari a cui esse sono rivolte. L'ascoltatore inesperto, secondo Tovey, tende a non apprezzare uditivamente i rapporti di elaborazione tematica su ampia scala: poiché la sua esperienza del tempo musicale è strettamente sequenziale e legata agli eventi di superficie, egli sarebbe portato a percepire la variazione di un tema presentato in una sezione non contigua più come un elemento di contrasto che non come il risultato di un processo di derivazione organica. Lo studente di composizione a cui si rivolge Prout, invece, è perfettamente in grado di rilevare affinità strutturali tra elementi apparente-

mente diversi, e dunque di apprezzare i rapporti di derivazione tematica più riposti e complessi. Di conseguenza, la discrepanza tra le diverse letture analitiche è dovuta principalmente al fatto che ciascun autore non fa altro che restituirci quell'immagine formale dell'opera che egli considera più vicina alle attitudini percettive del suo ascoltatore "modello".

Se le considerazioni di Tovey in merito alle capacità di apprezzamento uditivo degli ascoltatori inesperti hanno un fondamento puramente empirico (se non addirittura un carattere pretestuoso, poiché gli consentono di giustificare una lettura analitica che si limita sostanzialmente alla descrizione degli eventi di superficie), l'idea che uno studio delle strategie cognitive attivate dagli ascoltatori possa contribuire in modo determinante alla comprensione dei processi di comunicazione musicale ha inaugurato nel corso degli ultimi anni nuove e importanti direzioni di ricerca. In un volume precedente, la nostra rivista aveva ospitato un intervento di Fabio Cifariello Ciardi dedicato alla presentazione di un "Modello generale di segmentazione melodica": attraverso l'utilizzo degli strumenti d'indagine, delle competenze e dei risultati della psicologia sperimentale, tale modello si propone di formalizzare i processi cognitivi attivati dall'ascoltatore per raggruppare le porzioni di un flusso musicale. La segmentazione rappresenta uno dei nodi cruciali del processo di analisi e interpretazione della forma: non a caso, in gran parte dei trattati teorici lo studio della forma viene affrontato in modo induttivo, partendo dalle unità più piccole per poi passare progressivamente alle unità di dimensioni superiori. Il modello proposto da Cifariello Ciardi presuppone che l'organizzazione cognitiva del flusso sonoro sia determinata dall'interazione di continuità e discontinuità prodotte da regolarità o mutamenti dei diversi parametri nel tempo (intensità, articolazione melodica, timbro ecc.). La rilevazione di continuità e discontinuità, realizzata attraverso l'analisi della partitura, consente di produrre delle ipotesi di segmentazione considerate come le più probabili tra quelle che possono emergere durante l'ascolto di una linea melodica.

Nel saggio di Cifariello Ciardi e Luisa Curinga presentato in questo volume, il modello di segmentazione viene applicato all'analisi di *Syrinx* di Debussy. Si tratta di un pezzo ben noto ai lettori della nostra rivista, che in un numero precedente aveva ospitato un articolo di Curinga dedicato a un'ampia rassegna critica delle indicazioni esecutive suggerite sia dalle fonti documentarie dell'epoca, sia dai risultati delle principali interpretazioni analitiche del pezzo proposte nel corso degli ultimi decenni. L'obiettivo di questo nuovo contributo va al di là dell'intenzione di testare l'efficacia del modello di segmentazione attraverso l'analisi di un pezzo completo: ciò che i due autori intendono sperimentare, integrando i rispettivi patrimoni di competenze e ambiti di interesse, è la concreta possibilità di avviare un percorso di lettura dell'opera musicale caratterizzato dall'interazione di una pluralità di punti di vista differenti. Gli elementi in gioco sono molteplici: non solo l'analisi della partitura, realizzata attraverso il modello di segmentazione, ma anche

l'analisi di sei diverse esecuzioni dell'opera, condotta attraverso l'esame delle rappresentazioni informatiche dei segnali audio (descrizione della forma d'onda del segnale nel tempo e sonogramma). Se le segmentazioni individuate dal modello dovrebbero restituirci un'immagine dell'articolazione formale del pezzo percepita dall'ascoltatore, l'analisi delle esecuzioni evidenzia in alcuni casi la scelta di determinati interpreti di suggerire una differente partizione del flusso musicale: come si relazionano queste diverse ipotesi di segmentazione? In che misura l'esecutore può esercitare la sua libertà interpretativa senza sconfinare nell'arbitrio, e in che modo l'analisi può suggerire o convalidare determinate scelte esecutive? Si tratta, evidentemente, di questioni assai complesse, gravate da una serie di implicazioni problematiche che i due autori affrontano con determinazione e spirito critico, evidenziando l'assoluta non neutralità del ruolo dell'esecutore nell'ambito dei processi di trasmissione del senso musicale e, di conseguenza, la necessità di attivare procedimenti di analisi capaci di tener adeguatamente conto del suo apporto.

Nell'ultimo saggio Laura Zattra ci introduce in un altro universo d'indagine, quello della musica elettroacustica, in cui il rapporto tra i vari agenti del processo di comunicazione (il compositore, la partitura, l'interprete e l'ascoltatore) si pone in termini sostanzialmente diversi. Nel caso di un'opera su nastro generata in tempo differito, ad esempio, la figura dell'esecutore è destinata a scomparire del tutto: il compositore realizza il pezzo direttamente su un nastro a cui l'ascoltatore può accedere senza alcuna intermediazione, mentre la partitura informatica è destinata alla macchina, che provvede a convertire i dati numerici scritti dal compositore in risultato sonoro. Poiché la partitura informatica ha una funzione e uno *status* completamente diversi rispetto a quella tradizionale, l'analisi della musica elettroacustica tende normalmente a privilegiare un approccio di tipo percettivo: attraverso ripetute esperienze d'ascolto, l'analista realizza una partitura grafica che ci restituisce un'immagine dello sviluppo degli oggetti sonori nel tempo. Il procedimento d'indagine messo a punto da Zattra, e applicato all'analisi di un pezzo di Fausto Razzi, *Progetto secondo*, rivendica invece l'importanza di mediare l'interpretazione dell'immagine formale del pezzo che emerge dall'esperienza d'ascolto con uno studio approfondito dei procedimenti informatici che hanno condotto alla sua realizzazione. Lo studio della partitura informatica consente infatti all'analista di ripercorrere il percorso genetico dell'opera, e dunque di acquisire un'accurata conoscenza di materiali e processi compositivi: integrare queste conoscenze con i risultati dell'analisi all'ascolto, e con ogni altra documentazione utile a ricostruire il contesto creativo del pezzo, rappresenta un importante passo verso l'attivazione di un processo di interrogazione delle opere capace di valorizzare adeguatamente i diversi agenti che concorrono alla produzione e alla trasmissione del senso musicale.

Susanna Pasticci

TEORIA DELLA FORMA E ANALISI DEI REPERTORI
DAL XVIII AL XX SECOLO

EPICITÀ E LIRICITÀ NELLA FORMA SONATA SCHUBERTIANA

Chi possiede un po' di sentimento e di cultura riconoscerà e distinguerà Beethoven e Schubert già dalle prime pagine. Schubert ha un carattere di fanciulla, rispetto a Beethoven è assai più loquace, più tenero e più ampio: è come un bambino che gioca spensierato fra i giganti. In questo rapporto si pongono questi movimenti sinfonici rispetto a quelli di Beethoven, e nel loro intimismo non possono essere che di Schubert [Schumann 1991, vol. I, 549].

Fu Robert Schumann che con più lungimiranza, autorità e convinzione attirò l'attenzione dei contemporanei sulla produzione di Schubert, tanto da poter essere considerato il capostipite della critica schubertiana, e non solo in termini cronologici.¹ La musica strumentale del compositore viennese, in particolare, sembra essere stata recepita sin dall'inizio in base a presupposti che traggono origine dalle recensioni schumanniane; il testo citato, relativo alla Sonata *Gran Duo* per pianoforte a quattro mani op. 140,² evidenzia alcuni importanti criteri ed elementi di giudizio destinati a ricorrere con una certa insistenza nella riflessione critica successiva. Il primo criterio, che emerge con assoluta chiarezza, è la tendenza a valutare la musica di Schubert in relazione a un preciso termine di paragone, rappresentato dalla produzione beethoveniana; da tale confronto discendono poi una serie di rilievi critici che tendono a organizzarsi secondo una significativa polarità.

Schumann usa gli aggettivi «loquace» e «ampio» – altrove, com'è noto, decanterà certe «sublimi lunghezze»³ – per sottolineare che la scrittura di Schubert, rispetto a quella beethoveniana, appare meno concisa, più dilatata nel tempo. Nella ricezione ottocentesca, l'ipertrofia formale delle opere strumentali schubertiane tenderà ad assumere i tratti di un vero e proprio *topos* stilistico: una tendenza destinata peraltro a perdurare anche nella letteratura critica del secolo successivo, che non mancherà di soffermarsi sulla propensione del compositore a interpolare vaste zone digressive

¹ Per un esame approfondito dell'atteggiamento critico di Schumann nei confronti della musica schubertiana si rinvia a Maintz 1995.

² Schumann parla di «movimenti sinfonici» perché – come spiega nel saggio da cui è tratto il passo citato – prima di poter consultare il manoscritto originale della composizione, in cui Schubert aveva scritto di suo pugno «Sonata a quattro mani», aveva sempre pensato che il *Gran Duo* fosse la trascrizione di una sinfonia [Schumann 1991, vol. I, 549].

³ L'espressione compare nella recensione della Sinfonia in *do* magg. *Die Große* [Schumann 1991, vol. II, 727], pubblicata anche in Di Benedetto [1991, 217–221].

all'interno della costruzione formale. Gli altri aggettivi utilizzati da Schumann, «tenero» e «intimo», sembrano invece alludere a un tratto stilistico diverso, a quella diffusa e pervasiva "cantabilità" indicata dalla critica ottocentesca come un altro elemento qualificante delle composizioni strumentali del maestro viennese.

Il giudizio estetico associato a tali caratteri stilistici non era tuttavia assolutamente univoco: fin dall'Ottocento, infatti, si determinò una contrapposizione abbastanza netta tra sostenitori e detrattori della via schubertiana alla scrittura cameristica. Per gli uni l'originalità delle soluzioni formali di Schubert non comprometteva la solidità dell'impianto complessivo. Per gli altri invece la forma, pur presentando gran copia di momenti in sé suggestivi, era minacciata da una grave incoerenza interna: un giudizio, quest'ultimo, che si concretizzava nella ricorrente accusa di *Formlosigkeit*, amorfia.⁴

Le censure estetiche avanzate nei confronti della musica schubertiana devono essere messe in relazione (non si saprebbe dire se di causa o di effetto) con fattori appartenenti a due diversi ordini di idee. Sotto il profilo della psicologia dell'autore, nell'Ottocento si riteneva che Schubert, nel comporre musica strumentale, avesse forzato la sua autentica vocazione di liederista; era inoltre assai diffusa l'opinione che egli avesse composto le sue opere strumentali di getto, senza ripensamenti o revisioni, conservando i pregi e le manchevolezze della prima stesura.⁵ Va

⁴ Il recensore berlinese di un concerto del 1871, in cui il quartetto di Joseph Joachim aveva eseguito il Quartetto D 887, scrisse sull'«Allgemeine musikalische Zeitung»: «la composizione è assai lunga e presenta alcuni momenti di particolare bellezza. Ma non può ambire a un reale valore artistico; il suo decorso tonale complessivo è grezzo, disordinato, amorfo, e spesso anche assai povero di vere idee musicali» [cit. in Ahrens 1985, 16]. La contrapposizione tra sostenitori e detrattori emerge da tutti gli studi che di recente hanno avviato indagini approfondite sulla ricezione ottocentesca della produzione strumentale schubertiana [Mahling 1981; Ahrens 1985; Tiemann 2002]. Per un orientamento generale sulla *Rezeptionsgeschichte* schubertiana si può consultare Newman [1969, 192–199], Brown [1969, 305–345], nonché voci quali *Erfolg*, *Kritik*, *Rezeption* in Hilmar-Jestremski 1997.

⁵ Joseph von Spaun, amico del compositore sin dall'epoca in cui frequentava lo Stadtkonvikt di Vienna, scriveva nel 1858: «È un pregiudizio l'idea che Schubert sia nato soltanto per il *Lied*. [...] È vero che Schubert non rivedeva le sue composizioni [strumentali], non limava ciò che poteva dar luogo a prolissità o manchevolezze; ma proprio perciò esse conservano quel qualcosa di primitivo e fresco che molto spesso viene distrutto da ritocchi eccessivi» [cit. in Deutsch 1983, 163]. In un articolo apparso sul «Niederreinerischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler» di Colonia nel 1857 Anthon Schindler, amico e biografo di Beethoven, sosteneva che Schubert fosse solito rispondere in modo assai alterato – con espressioni del tipo «Adesso si parlerà di nuovo male di me!» o «Mi si offende solo a casaccio!» – a quanti nella sua cerchia di amici tentavano di persuaderlo a comporre facendo uso di abbozzi e revisioni, alla maniera di Beethoven. E aggiungeva: «Sento domandare: si deve dunque accettare l'ipotesi che queste peculiarità caratteriali [l'ostinazione di Schubert] siano all'origine della fisionomia generale e particolare delle sue composizioni? E può l'eccessiva dilatazione formale di molte opere, determinata dalla ricorrente iterazione dei temi principali, di singoli periodi ed episodi, essere spiegata in base a tali peculiarità caratteriali? Si devono dunque ritenere fondate quelle critiche nei confronti di 'tratti noiosi', 'frequenti ruminazioni', 'strepito', avanzate dagli esperti soprattutto in relazione alla musica strumentale schubertiana?» [cit. in Deutsch 1983, 359–61]. Le testimonianze sulla presunta superficialità con cui Schubert avrebbe composto le sue opere strumentali, già di per sé poco plausibili [Brown 1969, 325], sembrano essere state definitivamente confutate da recenti studi condotti sugli autografi, che hanno dimostrato come Schubert fosse solito sottoporre i suoi lavori a ripetute revisioni [Winter 1982].

inoltre considerato che, salvo poche eccezioni,⁶ le composizioni cameristiche schubertiane approdarono alla pubblicazione con notevole ritardo, quasi tutte dopo il 1850, mentre la sua produzione liederistica aveva potuto beneficiare di un'ampia e immediata diffusione a stampa. Questo stato di cose, oltre a impedire uno studio approfondito delle sue opere strumentali, contribuì a rafforzare nei contemporanei la convinzione che Schubert fosse soprattutto un compositore di *Lieder* [Ahrens 1985, 15].

Nell'orizzonte d'attesa degli ascoltatori ottocenteschi, la ricezione del repertorio strumentale schubertiano era dunque fortemente condizionata dal *cliché* del "geniale naïf", in cui il temperamento viennese e la simpatia per il canto popolare prevalevano sulla "scienza" necessaria ad affrontare con successo le forme rigorose della tradizione strumentale germanica.⁷ Un certo strabismo critico nei confronti della produzione schubertiana (apprezzamento per i *Lieder*, perplessità rispetto alla musica strumentale) era destinato a perdurare per tutto l'Ottocento: anche quando, dopo la metà del secolo, l'editoria musicale iniziò a tributare maggior attenzione al suo repertorio cameristico,⁸ e i musicografi vicini alle posizioni estetiche della scuola neo-tedesca cominciarono a rileggerlo alla luce della loro estetica "progressista".⁹

Con una certa gradualità, nel corso del Novecento il partito dei detrattori della musica assoluta schubertiana ha iniziato a deporre le armi: parallelamente, la letteratura musicologica ha cominciato a utilizzare, in riferimento alle forme sonata realizzate dal maestro viennese, un paio di attributi presi a prestito dalla teoria letteraria dei generi. Il loro campo semantico corrisponde a quello dei tratti stilistici già individuati da Schumann e dalla critica ottocentesca: si riassume quanto attiene

⁶ Il Trio in *mi♭* D 929, il *Forellenquintett* e il Quartetto in *re* min. *Der Tod und das Mädchen* furono pubblicati rispettivamente nel 1828, 1829 e 1831.

⁷ Un corrispondente da Gorlitz dell' «Allgemeine musikalische Zeitung» scriveva nel 1863: «Nel Quartetto [in *la* min.] di Schubert, una piccola opera piacevole e concepita poeticamente, il compositore si sforza con il primo movimento di offrire un tributo alla forma rigorosa del vero stile quartettistico; nei movimenti successivi, invece, affiora la voce propriamente tenera, elegiaca, l'elemento puramente lirico di Franz Schubert, che radica la matrice del canto popolare in una temperie chiaramente nazionale, così che nel clima complessivo dell'opera il compositore si rivela come un vero figlio del sud dai caldi colori» [cit. Ahrens 1985, 13; cfr. anche Tiemann 2002, 171].

⁸ Un'edizione sistematica di tutte le opere, la cosiddetta *Alte Gesamtausgabe*, fu avviata da Breitkopf & Härtel soltanto nel 1884, e ultimata per il centenario della nascita del compositore nel 1897. I volumi di questa edizione, fra i cui curatori figura anche Johannes Brahms, rimasero peraltro difficilmente reperibili finché l'editore Dover di New York non li ristampò tra il 1965 e il 1969. Intanto, a partire dal 1968, Bärenreiter aveva inaugurato la *Neue Schubert Ausgabe*.

⁹ Per Franz Brendel, ad esempio, Schubert rappresentava il contraltare di Beethoven: nelle sue composizioni per pianoforte, lunghezza e ripetitività erano spesso riscattate dalla bellezza della melodia. Invece Felix Draeske, che in gioventù era stato compositore e teorico tra i più radicali e in vista della *neudeutsche Schule*, negli ultimi anni di vita (1906) riconosceva a Schubert un posto di primo piano tra gli autori che avevano ampliato l'ambito della tonalità e adottato soluzioni formali innovative [Hinrichsen 2001, 28–29].

alla cantabilità con l'aggettivo "lirico",¹⁰ e tutto ciò che riguarda la dilatazione formale con l'aggettivo "epico" [Vriesländer 1929]. Nonostante il significato di questi attributi abbia talvolta subito alcune oscillazioni,¹¹ si è infine affermata la tendenza a utilizzare la formula derivante dall'unione di questi due termini, "epico-lirica", come quella capace di esprimere in modo più efficace le qualità della forma sonata schubertiana, in contrapposizione alla formula "drammatico-dialettica" utilizzata in riferimento alla forma sonata beethoveniana [Vriesländer 1929; Dahlhaus 1978, 125; Hinrichsen 1988; Hilmar-Jestremski 1997, *Form*].

Eccoci dunque giunti al cuore del problema. Più che sulla pertinenza dei termini "epico" e "lirico", la nostra indagine intende focalizzare l'attenzione sul *sensu* che essi hanno acquisito nel corso del tempo: soprattutto a partire dal momento in cui si è cercato di relazionare tali attributi alla sostanza musicale degli oggetti, motivandone l'uso *a posteriori* attraverso l'analisi. Nelle pagine che seguono avremo modo di verificare come tale senso dipenda largamente, più che da certi caratteri immanenti alle opere, dalla prospettiva analitica di riferimento. E come, paradossalmente, esso risenta spesso dell'idiosincrasia ottocentesca nei confronti della gestione schubertiana della forma sonata.



Per approfondire la questione si è pensato di sottoporre alcuni esempi di forma sonata schubertiana a una lettura analitica di tipo "tridimensionale" capace di integrare l'esame del decorso armonico con quello della fraseologia e del ritmo. Sin dagli anni Cinquanta del ventesimo secolo, Thrasibulos Georgiades e Arnold Feil hanno sottolineato il ruolo di primo piano esercitato da ritmica e fraseologia nell'ambito della definizione del profilo formale, sia nel repertorio classico e pre-classico sia in quello successivo [Feil 1966; Georgiades 1967]. Negli anni seguenti, l'articolazione fraseologica e il profilo ritmico delle composizioni strumentali schubertiane hanno attratto in misura crescente l'attenzione degli studiosi; l'esame di questi aspetti della partitura risulterà decisivo anche per gli sviluppi della nostra indagine.

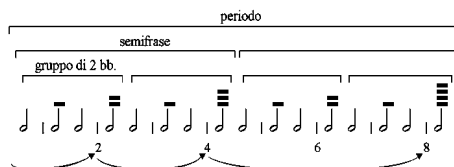
Volendo analizzare la forma sonata schubertiana in una prospettiva pluridimensionale, si è pensato di affrontare lo studio della struttura fraseologica utilizzando

¹⁰ Tale aggettivo affiora a più riprese già nella critica ottocentesca, in riferimento alla propensione di Schubert per il melodismo; il suo successo potrebbe essere stato definitivamente sancito da Hugo Riemann, che nella sua *Geschichte der Musik seit Beethoven* (*Storia della musica da Beethoven in poi*) definisce Schubert «il primo lirico tra i sinfonisti» [Hinrichsen 2001, 24].

¹¹ Valga per tutte la citazione del pensiero di Anton Rubinstein: «soltanto in una forma [Schubert] non raggiunge le vette più alte, cioè la sonata, ma (1) Beethoven aveva realmente detto l'ultima parola in questa forma, e (2) questa forma *epica* era innaturale per il carattere spiccatamente *lirico* della sua vena creativa» [Rubinstein 1982, 48; cit. in Burstein 1997, 51; corsivi aggiunti]. Evidentemente, l'attributo "epico" viene qui inteso in un'accezione diversa (forse più vicina a "eroico"), che risulta compatibile con lo stile beethoveniano ma non con quello schubertiano.

gli strumenti metodologici e la simbologia analitica codificati da Hugo Riemann. Tale simbologia consente di evidenziare in maniera sintetica la morfologia interna di ciascun periodo, intesa come risultato dell'interazione tra tensioni armoniche e alternanza gerarchizzata di tempi "leggeri" e "pesanti". Nell'impossibilità di render conto in questa sede dei principi generali della teoria riemanniana, ci si limiterà a ricordare che negli esempi musicali proposti nelle pagine successive le cifre sottoposte ai pentagrammi (2, 4, 6, 8) non indicano il numero di battute di cui effettivamente si compone ciascuna unità fraseologica (gruppo, semifrase, periodo), ma vengono utilizzati convenzionalmente per individuare le singole funzioni metriche, ossia il "peso" di ciascuna battuta.¹² In un decorso musicale di tipo standard, le funzioni metriche sono il risultato dell'interazione di due fattori: 1) il *continuum* – tendenzialmente indifferenziato – costituito dall'alternanza regolare tra tempi leggeri e tempi pesanti a vari livelli della fraseologia; 2) il contenuto musicale concreto (tensione armonica, successione ritmica, curva melodica) delle singole unità fraseologiche, che ha la facoltà di disturbare la regolarità del *continuum* dila-

¹² Poiché per Riemann ciascuna unità fraseologica, dalla battuta al periodo, si articola nelle fasi levare-battere, il momento conclusivo di ciascuna unità (baricentro, punto d'appoggio tetico) assume un valore arisco rispetto all'unità di livello superiore. L'interdipendenza tra le due unità di quattro battute (semifrase) che costituiscono il periodo di otto battute riportato schematicamente nell'esempio 1 dipende dall'interdipendenza tra le cadenze armonico-melodiche che concludono tali unità.



Es. 1. Schema del periodo di otto battute secondo la teoria di Hugo Riemann

La cadenza di metà periodo, che conclude alla quarta battuta la prima semifrase o protasi, è la più "pesante" di questa unità; a sua volta, però, essa risulta "leggera" rispetto alla cadenza finale che all'ottava battuta chiude l'apodosi e il periodo. La prima rinvia alla seconda, per cui quest'ultima, all'ottava battuta, è il baricentro dell'intero periodo, il suo principale polo di attrazione (per la nozione di baricentro come polo di attrazione magnetica cfr. Benary 1967). Lo stesso rapporto di dipendenza si determina tra i primi due gruppi di due battute: la cadenza della quarta battuta del periodo rappresenta infatti la tesi (la risposta) rispetto all'arsi (la domanda), costituita dalle prime due battute. Occorre sottolineare che in un periodo standard questo sistema di rinvii a livelli metrici successivi connette segmenti musicali di dimensioni sempre crescenti: come mostrano le frecce dell'esempio 1, le unità metriche in cui si articola il periodo tendono a organizzarsi secondo uno schema di $1+1+2+4$ battute. Il periodo si presenta dunque come un gioco gerarchizzato di attese e rinvii; nel complesso esso appare, come dicono gli anglosassoni, *goal oriented*, orientato direzionalmente verso un evento finale. Si ricordi che di norma si indicano al di sotto dei pentagrammi le sole cifre pari, relative ai baricentri dei gruppi di due battute (2, 4, 6, 8), sottintendendo quelle dispari, relative alle battute più leggere. Tali cifre sono poste in corrispondenza delle stanghette perché, secondo Riemann, la battuta si articola normalmente nelle fasi levare-battere, e dunque risulta situata a cavallo di stanghetta. L'incunabolo della teoria riemanniana del ritmo e del metro è Riemann 1903. Alcuni aspetti di questa teoria sono stati successivamente approfonditi in Apfel-Dahlhaus 1974 e in Waldbauer 1989. Per un esame sintetico della teoria riemanniana, corredato di una bibliografia essenziale, si rinvia a Carrozzo-D'Ambrosio 1996.

tando, contraendo, iterando o elidendo alcune singole fasi leggere o pesanti.¹³ In questa prospettiva, individuare le varie funzioni metriche significa valutare la forza “magnetica” assunta concretamente dai singoli baricentri relativi ai diversi livelli metrici, ossia il grado di attrazione che il tempo pesante (della battuta, del gruppo, della semifrase, del periodo) esercita rispetto a quello leggero che lo precede nel medesimo ordine di grandezza.¹⁴

Il modo in cui le funzioni metriche si succedono all’interno di un periodo determina la sua particolare fisionomia o, per usare le parole di Riemann, la sua «qualità metrica». Oltre a Riemann, altri studiosi del primo Novecento come Gustav Becking hanno rilevato che nelle composizioni dell’epoca classica la «qualità metrica dei diversi gruppi [tematici] è diversa a seconda del loro significato in relazione al tutto» [Becking 1921, 59]; in altre parole, esiste una tipologia fraseologica *standard* per ciascuna sezione dell’architettura formale. I periodi delle sezioni di transizione, ad esempio, tendono ad assumere una morfologia interna diversa rispetto a quelli dei temi principali, secondari o di chiusa. Nelle pagine che seguono, queste tipologie fraseologiche codificate verranno messe a confronto con alcuni passaggi di composizioni cameristiche della tarda produzione schubertiana: l’ultima sonata per pianoforte e i due quartetti per archi che nell’Ottocento godettero di più ampia popolarità, il Quartetto in *re* min. D 810 *Der Tod und das Mädchen* e il Quartetto in *sol* magg. D 887. I risultati di tale indagine saranno infine valutati in relazione agli attributi di “epicità” e “liricità” discussi in precedenza.

1. L’epicità e la Sonata per pianoforte D 960

Cominciamo dall’attributo dell’“epicità” intesa, si diceva, come “qualità digressiva” dell’eloquio schubertiano. Nella sua analisi dei tempi iniziali delle ultime tre sonate, Arthur Godel osserva che «non sono la drammaticità e la teleologia a caratterizzare questi tempi di sonata, ma l’ampiezza epica» [1985, 118]. Allo stesso modo, Carl Dahlhaus sostiene che «come autore di musica strumentale Schubert, almeno nelle prime sonate, è quasi un musicista “epico”, convinto che ci si attenda

¹³ La funzione di una battuta pesante (ad esempio, la battuta 4 del periodo) può essere iterata in quelle successive: tale funzione si indica con sequenze di simboli del tipo 4, 4a, 4b, ecc. Un’unità metrica leggera (ad esempio, la battuta 1) può essere elisa: in questo caso la serie delle funzioni metriche inizia dal numero 2 posto sotto la prima stanghetta del periodo. Due segmenti possono essere innestati: ad esempio, se sono innestati i primi due gruppi di battute, le funzioni metriche 2 e 3 – tesi del primo gruppo di due battute, arsi del secondo – coincideranno nella medesima battuta; la semifrase comprenderà quindi tre battute anziché quattro, e la successione dei simboli metrici sarà: 1, 2=3, 4.

¹⁴ Quando, ad esempio, sul baricentro di un periodo (battuta 8) compare, al posto della consueta cadenza perfetta, una cadenza evitata, l’attrazione magnetica di quella battuta risulta istantaneamente indebolita, per cui la sua funzione metrica si alleggerisce. Tale trasformazione si indica con simboli come 8=6 e presuppone un ulteriore prolungamento del periodo, nel caso specifico di due battute.

da lui ricchezza e varietà di particolari. L'impazienza di giungere alla meta finale gli è affatto estranea. Lo si deve ascoltare quindi come un narratore in cui divagazioni, episodi, interruzioni non vengono a disturbare o rallentare l'azione principale, ma rappresentano piuttosto essi stessi l'azione principale» [1987, 80]. Definire in termini concreti quale sia l'"azione" contenuta nelle divagazioni e in che modo esse vengano integrate all'interno di una forma sonata risulta tuttavia meno agevole di quanto si possa pensare.

Il primo movimento della Sonata per pianoforte in *si♭* D 960 presenta due casi di digressione particolarmente chiari e significativi, contenuti nella sezione del tema secondario e nella chiusa (periodi VIII e IX, misure 81–116);¹⁵ uno schema completo della struttura fraseologica di questo movimento e delle altre due composizioni schubertiane che verranno esaminate nelle pagine seguenti, utile a contestualizzare le nostre osservazioni relative a singole sezioni nell'ambito dell'articolazione formale complessiva, è consultabile in Appendice.¹⁶ La struttura fraseologica dei periodi VIII e IX viene invece illustrata nell'esempio 2, che evidenzia alcuni significativi parallelismi nell'articolazione dei due periodi. I grafici analitici sono stati ottenuti riducendo su un unico pentagramma la sostanza melodica essenziale e semplificando opportunamente le figurazioni pianistiche; la distribuzione del testo musicale su più pentagrammi (in base al sistema di rappresentazione tipico dell'analisi paradigmatica) è intesa a evidenziare la ripresa degli stessi materiali (in forma identica o variata) in segmenti successivi del testo musicale; sopra il pentagramma viene inoltre indicato il numero della misura corrispondente all'inizio di ciascun segmento. Il pentagramma inferiore di ciascun sistema sintetizza la parte del basso, che si intende riferita a tutti i pentagrammi sovrastanti. Occorre precisare che i cambiamenti di metro che compaiono in questa tavola analitica non figurano in partitura, dove il metro annotato dall'autore rimane sempre costante (4/4). Tali cambiamenti stanno a indicare le variazioni di quello che, in base alla nostra interpretazione analitica, riteniamo essere il metro "effettivo" del passaggio. Nei

¹⁵ Nel corso del testo, il termine "battuta" verrà utilizzato solo in riferimento alla successione delle funzioni metriche interne al periodo: di conseguenza, le battute saranno sempre contrassegnate da un numero compreso tra 1 e 8. Per "misure" si intenderanno invece le porzioni di musica che nella notazione in partitura sono contenute tra due stanghette.

¹⁶ Il tema principale di questa Sonata segue uno schema ABA' la cui sezione centrale (misure 20–35, periodi III e IV) è impostata sul VI grado minore (*sol♭*). Dopo la ripresa variata del secondo periodo del tema principale (periodo V), un rapido passaggio (misure 45–48) trasforma enarmonicamente l'accordo sul I grado alterato di *si♭*, con cui si conclude il tema, in un accordo sul VII grado di *fa♯* minore (*si-re-fa* [= *mi♯*]–*la♭* [= *sol♯*]), che è la tonalità del "tema intermedio" (misure 48–79, periodo VI; la definizione "tema intermedio" è tratta da Godel 1985). Una transizione (periodo VII) conduce infine alla tonalità del tema secondario e della chiusa, *fa* magg. In definitiva, l'itinerario armonico di questa Esposizione si articola in tre tonalità principali (*si♭* magg., *fa♯* min., *fa* magg.), secondo un procedimento tipico della prassi schubertiana. Tale procedimento radicalizza la tendenza, che occasionalmente emerge anche in Beethoven (ad esempio nella Sonata in *do* magg. op. 2 n. 3 o nella Sinfonia in *fa* magg. n. 8 op. 93), a condensare il percorso modulante della transizione in un breve elemento melodicamente pregnante, impostato in una tonalità diversa sia da quella d'impianto sia da quella secondaria.

Periodo VIII
Mis. 81

Periodo IX
Mis. 99

Es. 2. F. Schubert, Sonata per pianoforte D 960, I mov.: struttura fraseologica dei periodi VIII e IX.

casi in cui abbiamo ritenuto opportuno evidenziare nei nostri grafici – in quello dell'esempio 2, ma anche in quelli proposti nelle pagine successive – la discrepanza tra il metro effettivo e l'indicazione metrica che figura in partitura, abbiamo aggiunto delle stanghette verticali tratteggiate che stanno a indicare il punto in cui figura il cambio di misura annotato dal compositore.¹⁷

La protasi del periodo VIII (misure 81–86) occupa il pentagramma superiore del primo sistema, al di sotto del quale sono state indicate le relative funzioni metriche: si tratta di una semifrase ternaria, ossia composta da tre gruppi di due battute (come si evince dalla reinterpretazione della battuta 4 come 2a). L'apodosi, riportata nel pentagramma sottostante (misure 87–99), sembra procedere inizialmente in modo parallelo rispetto alla protasi (reinterpretazione di 8 come 6a). Successivamente, però, l'attesa risoluzione sulla battuta 8a viene elisa; al posto di tale risoluzione si assiste alla ripresa, un tono sotto, dell'ultima coppia di battute del periodo (6b e 7b); seguono altre iterazioni della sola penultima battuta (7c, 7d, 7e, 7f, 7g). Una tale insistenza sulla penultima battuta (la 7^a) – o, in altri casi, sulla penultima battuta pesante del periodo (la 6^a) – è un criterio di amplificazione che Riemann definisce “indugio sulla penultima” [Riemann 1903, 259 e sgg.], e che risulta assai diffuso nella musica del classicismo. In questo caso, però, Schubert fa coincidere il progressivo accorciamento del motivo ripetuto, ridotto a due sole note, con uno sfilacciamento della scansione regolare del metro effettivo, che passa da 4/4 a 2/4 a 3/4. In corrispondenza dell' “indugio”, inoltre, compare una deviazione armonica (introdotta da un cromatismo discendente della melodia distribuito su diverse ottave) che sposta il centro tonale da *fa* magg. a *re*^b magg. (misure 92–96). Di conseguenza, man mano che ci si avvicina al termine della sezione, anziché rafforzare la scansione metrica regolare e l'area tonale secondaria il compositore tende a indebolirle: l'ascoltatore vede vacillare i suoi punti di riferimento proprio là dove si aspettava di trovarne la conferma, fino a quando la riconduzione alla tonalità “ortodossa” (*fa* magg.) sancisce anche il ritorno al 4/4 sulle ultime battute del periodo.

Si tratta, tuttavia, di un ritorno assolutamente effimero. Allo “scherzando” del periodo VIII segue infatti il “declamato” del periodo IX (misure 100–116), una sorta di arioso in cui la percezione dell'accentuazione metrica viene a essere ulteriormente compromessa: ci troviamo per l'appunto nella chiusa, a cui vale la pena dedicare un'attenzione particolare.

¹⁷ È stato osservato, infatti, che «Schubert sfrutta in modo estensivo la possibilità di variare le battute senza mutare l'indicazione metrica, come è previsto dal concetto di battuta proprio del classicismo viennese» [Krause 1992, 187]. Questa ipotesi ha trovato conferma negli studi di Brian Newbould [1997, 88; 362; 400–401] e di Roy Howat [1998], secondo il quale l'alternanza tra diversi metri impliciti risulta determinante per la definizione della curva drammatico-formale delle altre due Sonate composte nel 1828 (la D 958 e la D 959) che, assieme a quella in *si*^b, rappresentano la massima espressione schubertiana in questo genere musicale. Sulla mobilità del metro nella musica del classicismo cfr. anche Waldbauer 1989, 341–343; Dahlhaus 1988a, 4–5.

Secondo il modello della forma sonata classica, la sezione di chiusa ha la funzione di stabilizzare l'area tonale secondaria e di determinare la cesura che sancisce la fine dell'Esposizione. A questa funzione corrisponde una precisa qualità metrica: le figurazioni tematiche di coda sono infatti di solito costituite da brevi elementi fortemente cadenzanti (quelli che Riemann definiva *Anhänge*, "appendici"), che tendono a frammentarsi ulteriormente via via che la sezione si avvicina al termine, determinando delle "appendici delle appendici" [1903, 241–246]. Di norma, dunque, tali zone di chiusa tendono ad accumulare segmenti sempre più brevi: ad esempio di quattro battute, poi di due, poi di una, poi di mezza battuta. Spesso tali elementi cadenzanti si sommano l'uno all'altro in modo da comporre periodi regolari; ciò che conta, tuttavia, è che tali periodi non esercitano una funzione formale propulsiva, ma hanno piuttosto il compito di "segnare il passo", come in una sorta di *peroratio* retorica. Nelle sezioni di chiusa, dunque, la morfologia dei periodi risulta tendenzialmente opposta rispetto a quella delle sezioni tematiche, in cui prevale la tendenza ad aggregare segmenti fraseologici di dimensioni crescenti.

Nella chiusa della Sonata D 960 il primo segmento di tre battute (cfr. esempio 2, primo pentagramma relativo al periodo IX) si conclude con un movimento cadenzale molto chiaro; nonostante ciò, l'interpretazione delle sue funzioni metriche interne presenta alcune difficoltà. La lettura analitica proposta nell'esempio 2 ipotizza un innesto tra i primi due gruppi di due battute ($2=3$); anche la percezione della semplice successione delle misure risulta particolarmente ambigua, poiché il tempo forte tende a spostarsi di mezza misura.

Le battute seguenti sono una progressiva amplificazione di queste prime tre battute del periodo. La seconda semifrase, che ha inizio alla misura 102 (cfr. esempio 2, secondo pentagramma relativo al periodo IX), è infatti parallela alla prima, ma presenta una lunga interpolazione che determina uno spostamento del centro tonale che prende le mosse da un cromatismo ascendente della melodia distribuito su diverse ottave. Anche in questo caso, l'interpolazione coincide con una "sosta" sulla sesta battuta del periodo (6, 6a, 6b): ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte a un "indugio sulla penultima". Dopo l'ottava battuta (misura 110), inoltre, un'iterazione amplificata dell'ultimo gruppo di battute dilata ulteriormente la chiusa del periodo introducendo alcune battute di recitativo interpretabili come estensione della settima battuta. In definitiva, entrambi i periodi VIII e IX tendono a dissolvere il tessuto musicale mediante digressioni che intervengono nel momento "debole" della struttura periodale, e cioè sulla sesta battuta.

Secondo Hugo Riemann e Gustav Becking, l'"indugio sulla penultima" è una tecnica di articolazione utilizzata prevalentemente nelle sezioni tematiche, in particolar modo nelle zone dei temi secondari delle forme sonata e nei temi dei minuetti e degli scherzi [Riemann 1903, 259 e sgg.; Becking 1921, 86 e

sgg].¹⁸ Il punto chiave è proprio questo: Schubert si serve estesamente e, si direbbe, quasi in modo ostentato di questo costruito, in corrispondenza di una sezione formale, quella della chiusa, nella quale esso sembrerebbe risultare assolutamente fuori luogo. In altre parole, egli usa una tecnica di amplificazione in una sezione la cui funzione formale esigerebbe invece una progressiva frammentazione dei segmenti, un serrarsi progressivo man mano che ci si avvicina alla conclusione dell'Esposizione. Ci troviamo di fronte, dunque, a una precisa contraddizione tra la qualità metrica dell'unità fraseologica e la funzione formale che le è richiesta. Nella chiusa si apre una "bolla" fraseologica, che è tanto più visibile in quanto dà luogo a un disfacimento della continuità discorsiva: perdita della pulsazione metrica regolare, compromissione della direzionalità armonica, riverberazione della linea melodica su ottave diverse.

Tutto ciò solleva alcuni problemi interpretativi. In un genere come quello sonatistico, infatti, la pertinenza funzionale delle sezioni rappresenta una garanzia della riuscita dell'opera, che viene conseguita attraverso la calibrata successione di fasi diverse integrate in un arco dinamico unitario. In questa sonata, invece, la presenza di un periodo di chiusa la cui morfologia interna contraddice la sua funzione rispetto al tutto sembra compromettere l'integrità della forma e quindi meritare una censura estetica: una censura che trova peraltro ampio riscontro nei rilievi negativi avanzati dai critici otto-novecenteschi nei confronti del sonatismo schubertiano. Questa prospettiva di lettura potrebbe mutare se solo si riuscisse a rovesciare l'interpretazione funzionale delle digressioni presenti nella chiusa, considerandole non più come pure e semplici divagazioni, bensì come chiavi di volta della struttura formale dell'Esposizione. Ossia, prendendo alla lettera l'affermazione di Dahlhaus secondo cui le divagazioni «costituiscono esse stesse l'azione principale».

La rilevanza che i teorici del Novecento hanno attribuito alla dimensione diastematica non deve farci dimenticare che secondo Heinrich Christoph Koch, teorico di riferimento dell'epoca che va dal 1780 al 1830, la componente decisiva per determinare eventuali contrapposizioni e affinità tra i segmenti tematici era rappresentata dall'elemento ritmico [Feil 1982, 327; Koch 1782-93, vol. III, 5 e sgg]. Per di più, sappiamo che l'unica teoria estetica direttamente riferibile al classicismo viennese, quella di Christian Gottfried Körner, considerava essenziale per l'espressione del "carattere" (*ethos*) di una composizione – ossia di quella qualità che rimane immutata per la sua intera durata, in contrapposizione all'"affetto"

¹⁸ Nelle sezioni dei temi secondari, infatti, l'"indugio sulla penultima" ha il compito di differire l'attesa cadenza sulla tonica nella tonalità conclusiva dell'Esposizione; i periodi di chiusa, là dove esistono, hanno invece il compito di confermare questa tonica *dopo* che essa è stata raggiunta. In effetti, stando alle analisi fraseologiche delle sonate di Beethoven pubblicate da Riemann [1918-19], l'indugio sulla penultima compare in tutte le sezioni formali (in primo luogo nei temi secondari, e talvolta anche in quelli principali, nelle transizioni, negli Sviluppo), ma non figura mai nei periodi di chiusa (nei casi in cui tali periodi siano presenti e l'Esposizione non si chiuda direttamente con il tema secondario).

(«*pathos*») che invece è soggetto a variare – la presenza pervasiva di piccole strutture ritmiche di sottofondo, di una o due battute. Tali microstrutture possono assimilarsi completamente agli eventi ritmici di superficie o anche agire a livello subtematico, rimanendo pur sempre riconoscibili [Körner 1795, cit. in Seifert 1960, 157 e sgg.].¹⁹

In effetti tali “piedi ritmici” – astratti dalla struttura diastematica – sembrano svolgere un ruolo di primo piano all’interno della sonata schubertiana di cui ci stiamo occupando. L’esempio 3 riporta in successione i piedi ritmici degli elementi tematici dell’Esposizione, allineati in modo tale da evidenziarne la derivazione reciproca.

Nel tema principale (misure 1–48) la figurazione ritmica di base ha una durata di due battute (A^I). Il tema intermedio (misure 49–58), affidato a un registro tenorile, è “derivato per contrasto” da quello principale [Schmitz 1927]. Nella zona di transizione (misure 59–80), i piedi ritmici dei due temi vengono gradualmente variati, dando luogo rispettivamente ad altre tre versioni della figurazione A e ad altre cinque versioni della figurazione B. Nella sezione del tema secondario compare invece un piede diverso, a schema anapestico, indicato nell’esempio 3 con la lettera C.

In questa prima parte dell’Esposizione, le cellule ritmiche delle dimensioni di una o due battute si aggregano in modo tale da determinare sequenze di semifrasi chiaramente articolate. Tutto cambia con la chiusa (periodo IX, cfr. Appendice), dove i “tappeti ritmici” indifferenziati presenti nell’accompagnamento si interrompono, la scansione metrica diventa irregolare, e anche il ritmo di superficie diviene incostante e frastagliato. Nella chiusa, infatti, tutti i piedi delle sezioni precedenti e le loro varianti vengono ricapitolati, fusi insieme e modificati in vario modo. Per limitarci alle relazioni più evidenti, si osservi nell’esempio 3 che l’antecedente del periodo, alla misura 100, viene costruito agganciando al piede del tema principale (A) quello del tema intermedio (B) con funzione sia di anacrusi che di desinenza. Qualche misura dopo (misura 106, corrispondente alla battuta 4 del periodo), al piede B viene aggiunta un’ulteriore piccola desinenza, costituita dal piede anapestico C. Confrontando l’esempio 3 con l’esempio 2 è possibile verificare come l’operazione di “aggancio” del piede ritmico C al piede B avvenga proprio in corrispondenza dell’“indugio sulla penultima” [6a, 6b, 6c] che si verifica tra le misure 104 e 106. Se poi si osserva la presenza, nelle misure successive del periodo IX, delle versioni aggravate delle varianti B^{II} e B^{III}, nonché delle figurazioni puntate provenienti dalle varianti A^{II} e B^{VI}, si ha la conferma che la

¹⁹ Per la presenza e la rilevanza formale di analoghe strutture ritmiche nelle composizioni beethoveniane cfr. Dahlhaus 1990a, 139–145. La funzione delle strutture ritmiche nello stile schubertiano è stata approfondita da Arnold Feil [1966; 1982], che sostiene che «nella musica di Franz Schubert il ritmo ha [...] una funzione specifica, diversa e più importante rispetto alla musica dei suoi contemporanei» [1982, 327].

tema principale



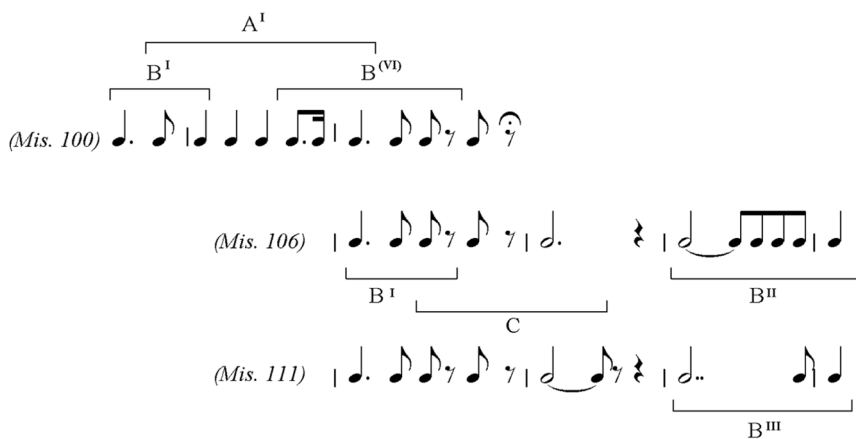
tema intermedio



transizione



tema secundario

**chiusa**

Es. 3. Franz Schubert, Sonata per pianoforte D 960, I mov.: trasformazione dei piedi ritmici nel corso dell'Esposizione.

chiusa è dedicata alla sintesi dei piedi ritmici e delle loro varianti occorse nei periodi precedenti.

Le progressive dilatazioni e distorsioni del tessuto armonico e fraseologico che caratterizzano la chiusa di questa Sonata contribuiscono a mettere a fuoco un evento – l’aggregarsi irregolare di cellule diverse nel livello ritmico di superficie – alla luce del quale tutto il decorso precedente acquista, rispetto al medesimo parametro, una configurazione direzionale. Non pare improprio parlare di direzionalità benché, a differenza della tipica teleologia beethoveniana, essa appaia solo in retrospettiva e, di conseguenza, faccia affidamento più sulla memoria degli eventi passati che sull’aspettativa di quelli venturi.²⁰

★ ★ ★

Qualcosa di altrettanto sorprendente riserva l’esame ritmico-armonico-fraseologico di un’altra zona formale di carattere digressivo, quella della transizione (periodo VII, cfr. Appendice). Le prime due semifrase della transizione (misure 59–69) presentano un’articolazione di 1+1+2 battute, “in fase” con la successione delle funzioni metriche: due motivi B di una battuta sull’antecedente e un motivo A sul conseguente, come nel tema intermedio. La funzione della transizione sarebbe quella di condurre alla tonalità secondaria di *fa* magg.: sotto il profilo armonico, tuttavia, queste due semifrase non determinano alcun “progresso”. Esse oscillano infatti tra due accordi irrisolti di settima, le dominanti di *si* min. e di *re* min. La sensazione di “rotazione a vuoto” è accentuata dal fatto, abbastanza inconsueto, che la seconda semifrase non è altro che una variazione della prima (costruita con le varianti motiviche A^{II} e B^{II}): di conseguenza, l’antecedente fraseologico non è seguito da un conseguente, bensì da un’iterazione dell’antecedente.²¹

²⁰ Si osservi che il tema secondario e la chiusa, oltre ad avere una struttura fraseologica atipica, hanno rispettivamente un carattere “scherzando” e “cantabile”, il che rappresenta l’esatto inverso rispetto a quanto convenzionalmente richiesto nel genere della sonata. Anche in questo caso, Schubert potrebbe essersi ispirato alle dissociazioni tra funzione formale e carattere estetico che caratterizzano alcune sonate beethoveniane [Dahlhaus 1986].

²¹ Nel momento in cui, alla misura 66, i fattori armonici, ritmici e melodici non determinano la chiusura del periodo, la funzione metrica di questa battuta viene reinterpretata: essa viene intesa non più come baricentro del periodo, bensì di un’ulteriore protasi (8=4). L’eventualità di una successione immediata tra due semifrase di proposta seguite da una semifrase di risposta (modello leggero-leggero-pesante) è esplicitamente contemplata da Riemann [1903, 278 e sgg.]. Egli prevede anche la possibilità che la cadenza finale di un periodo ternario (composto da tre semifrase di quattro battute) sia nuovamente reinterpretata come battuta leggera (8=4), e che a quel periodo venga così aggiunta un’ulteriore semifrase (la quarta). Un caso del genere si verifica nel secondo periodo del primo movimento della Sonata op. 31 n. 1 di Beethoven: il secondo periodo inizia alla misura 12, e la funzione metrica 8=4 si verifica in corrispondenza della misura 22 [Riemann 1903, 280–281].

Mis. 67

6

A^{III}

A^{IV}

8^{va}

8^{ph}

8=4 (prolungato)

6a

6b

6c

8

3

(desinenza femminile prolungata)

Es. 4. Franz Schubert, Sonata per pianoforte D 960, I mov.: struttura fraseologica della transizione.

Con la semifrase successiva il decorso armonico sembra sbloccarsi, avviandosi verso *re* min. (cfr. esempio 4, misure 67–68). Tra le misure 70 e 73, tuttavia, dopo undici misure di regolarità, nella griglia dei motivi compare una smagliatura: due versioni del motivo A ($A^{III}+A^{IV}$), enfatizzate mediante un raddoppio in ottava, vengono interpolate all'interno di una successione di motivi B di una battuta, secondo lo schema seguente:

misure		67		70	71	72		73	74											
motivi		B ^{III}	B ^{IV}	B ^V	A ^{III}		A ^{IV}			B ^(V)	B ^{VI}	B ^V	B ^{VI}							
battute		I +	I	I +	(I +		3),			I,	I,	I,	I,	I, ecc.						
funzioni metriche			6		8=4 (prol.)					S	6	6a	6b	6c						
armonia	<i>re min.:</i>	V ⁷	i	V ⁷	<i>sib</i> magg.: V ⁶ ₄ -	----	#I ⁷ =													
						--														
							=fa magg.: #IV ⁷	--		V ⁶ ₄ -	---	---	---	--						

A misura 70, inoltre, la cadenza che dovrebbe coincidere con il baricentro del periodo (funzione metrica 8) risulta debole e ambigua, presentandosi come cadenza evitata su *si*^b: V_4^6 . Il basso di *fa* perdura per tre misure e mezzo, e l'armonia slitta gradualmente verso l'accordo di settima *si-re-fa-la*^b che si prolunga per tutta la misura 72. Sotto il profilo metrico, l'improvvisa sosta del basso, la stagnazione armonica e la presenza della variante motivica prolungata A^{IV} determinano una dilatazione della battuta 8, che risulta per così dire "in bilico" tra due armonie sospensive (*si*^b: V_4^6 e *fa*: $\sharp IV^7$) per tre battute. Per comprendere il significato di tale dilatazione si può provare a immaginare un'ipotetica versione "normalizzata" delle misure 70–72; tale versione viene presentata nell'esempio 5, in cui i motivi A^{III} e A^{IV} sono sostituiti da un motivo B^{III} .



Es. 5. Franz Schubert, Sonata per pianoforte D 960, I mov.: ipotesi di versione "normalizzata" delle misure 70 e sgg.

La funzione metrica delle misure 70–72 rimane ambigua fino alla misura 74, dove si approda al *fa*: V_4^6 che segnala l'arrivo sulla battuta 6 del periodo, iterata secondo il procedimento dell' "indugio sulla penultima".²² Se dunque le misure 73 e seguenti costituiscono la vera apodosi del periodo, la semifrase precedente può essere reinterpretata come un'ulteriore protasi: di conseguenza, la funzione metrica delle misure 70–72 risulta nel complesso $8=4$.

Queste considerazioni ci consentono di attribuire una funzione specifica anche ai tratti digressivi della transizione. Da un lato, la ciclica instabilità armonica delle misure successive alla 59 e la regolarità della successione motivica costituiscono una sorta di sfondo rispetto al quale si staglia, come ingigantita da una lente di ingrandimento, l'armonia della misura 72. Non si tratta di un'armonia qualsiasi: essa costituisce il punto nodale della deviazione dall'area tonale intermedia (*fa*[♯] min.) a quella secondaria (*fa* magg.). Inoltre, si tratta della medesima armonia – sullo stesso pedale di *fa* – con la quale si conclude il tema principale (misura 45) e che, prolungata per due misure, determina la breve connessione con l'area tonale del tema in-

²² Si osservi che sia nel periodo VI (tema secondario) che nel periodo VII (transizione) il motivo B è usato nella fase arscia (cioè sulla prima coppia di battute) di ciascuna semifrase (battute 1–2 e 5–6), ed esercita pertanto una funzione intrinsecamente tensiva, di proposta; il motivo A viene invece usato nella fase tetica (battute 3–4 e 7–8), ed esercita dunque una funzione distensiva. L'unica eccezione è costituita proprio dal motivo B di misura 69, la cui presenza ritarda di una battuta l'entrata del motivo A atteso in quella misura.

termidio (*fa*♯ min.).²³ Tale armonia, insomma, rappresenta la cerniera che salda i tre ampi pannelli tonali dell'Esposizione: di conseguenza, sotto il profilo del decorso tonale complessivo, l'intera sezione del tema intermedio e della transizione (dalla misura 45 alla misura 72) può essere interpretata come una vasta digressione interpolata tra l'area della tonica (tema principale) e quella della dominante (tema secondario e chiusa).

Se queste valutazioni riguardano la forma nella sua accezione di "architettura", è tuttavia necessario sottolineare che anche dal punto di vista della forma intesa come "processo" tale sezione non appare complessivamente defunzionalizzata. Essa è infatti riservata all'esposizione del motivo B e delle sue varianti, destinate a combinarsi con i motivi A e C nella chiusa: in tal modo, le due digressioni risultano formalmente interdipendenti.

Nel tentativo di spiegare l'«ampiezza epica» di questa Sonata, Arthur Godel giunge a conclusioni significativamente diverse dalle nostre – chiamando in causa, oltretutto, la sostanza " lirica " dell'invenzione schubertiana. Dopo aver stabilito che «attraverso l'ampiezza epica, applicata all'interno delle singole sezioni, e l'adozione di uno sviluppo elaborativo nell'ambito dell'Esposizione, i segmenti formali si emancipano e si allenta la relazione funzionale del tutto», l'analisi delle misure 48–79 (tema intermedio + transizione) lo induce a concludere che l'elaborazione tematica rappresenta «una sorta di logica interna» a questo segmento, che contribuisce a «isolarlo in modo decisivo [...] dalla rete relazionale estesa» [1985, 118; 134]. Egli valuta dunque i diversi momenti dell'Esposizione come strutture sostanzialmente autonome, legate reciprocamente solo da nessi di tipo associativo: «il principio schubertiano della paratassi sostituisce la logica causale del classicismo con il parallelismo lirico». La ragione di tale peculiarità andrebbe ricercata, secondo Godel, nel fatto che Schubert è essenzialmente un *liederista*: «Schubert non usava stabilire interrelazioni su ampia scala alla maniera di Beethoven; [...] la sua capacità compositiva, sotto il profilo dell'architettura formale, si esplicava al massimo grado all'interno delle strofe di un *Lied*, che si possono abbracciare in uno solo sguardo» [1985, 131; 241].

Senza voler escludere la presenza di nessi latenti di natura paratattica, la nostra analisi ha tuttavia dimostrato che le sezioni dell'Esposizione sono legate da relazioni strutturali esplicite ed evidenti. Le "epiche" digressioni di questa Sonata non ci appaiono come sezioni a sé stanti né come semplici spazi vuoti o dilatati; piuttosto, esse sembrano integrarsi in una dinamica formale unitaria – originale quanto si vuole, ma nondimeno pienamente rispondente alle istanze della forma sonata dell'epoca schubertiana.

²³ È significativo rilevare che alla stessa armonia sia affidata la medesima funzione connettiva anche nella Ripresa (misure 264–265), dove il rapporto tra l'area del tema principale e quella del tema intermedio non è più *si*♭ magg.–*fa*♯ min., bensì *si*♭ magg.–*si* min.

2. La liricità e il Quartetto in *re* minore D 810

Un significativo rapporto di interdipendenza lega anche le due digressioni che figurano nell'Esposizione del primo movimento del Quartetto in *re* min. D 810 *Der Tod und das Mädchen*: quella che compare nella sezione che conduce dal primo tema secondario al secondo tema secondario, e quella che si presenta all'interno della sezione di chiusa (cfr. Appendice).

Il primo tema secondario è in *fa* maggiore (periodo VII, misure 61–71). Sul baricentro del periodo (misura 71), al posto della consueta conclusione sulla tonica troviamo un accordo di settima diminuita sul primo grado alterato. Il periodo VIII (misure 72–83) è composto da due semifrasì armonicamente parallele, oscillanti tra *fa* min. e *lab* magg. Alla fine del periodo (misure 81–82), l'accordo di *lab*: I è sostituito *ex abrupto* dalla ripresa letterale delle misure 69–70 con cui si era concluso il periodo precedente, che in questo caso però chiudono regolarmente in *fa* maggiore. Come è stato rilevato da Felix Salzer, le misure 71–82 alludono a un'area tonale "lontana", e potrebbero essere espunte dall'Esposizione senza comprometterne la struttura armonica essenziale [1928, 101]. In altre parole, esse rappresentano una digressione. I due periodi seguenti corrispondono alla sezione della transizione: il periodo IX (misure 84–89) conduce a *la* min., mentre il periodo X (misure 90–101) prepara la sospensione sul V grado di *la* magg., tonalità del secondo tema secondario (misure 102–114, periodo XI).

La chiusa, sulla quale concentreremo la nostra attenzione, è costituita da due periodi (XII e XIII, misure 115–140). Il periodo XII ha la funzione di convertire la tonalità di *la* magg., che conclude il secondo tema secondario, in *la* min., con la quale si chiude l'Esposizione; il XIII riprende il periodo precedente, ma vi interpola un episodio di carattere digressivo modulante a tonalità lontane (misure 120–134).

Es. 6. Franz Schubert, Quartetto per archi D 810, I mov.: struttura fraseologica dei periodi XII e XIII.

L'esempio 6 sintetizza il decorso armonico dei periodi XII e XIII, escluse le iterazioni cadenzali finali. Il periodo XII si articola in due parti: la prima è costruita su un pedale che tonicizza il VI grado di *la* min., reminiscenza del *fa* magg. del

primo tema secondario; la seconda è invece caratterizzata dall'inflexione cadenzale.²⁴

Nel segmento costruito sul pedale, la determinazione della qualità metrica è complicata da vari fattori. Il primo problema è che l'inciso ritmico delle parti superiori non è collocato in corrispondenza della battuta. Di tale inciso ritmico, presente già nei periodi VII–IX, compaiono complessivamente nell'Esposizione quattro varianti ritmiche, riportate nell'esempio 7 (indicate rispettivamente con le lettere A, B, C e D). Ogni variante si presenta in una determinata zona formale: primo tema secondario (A), periodo di digressione (B), transizione (C), secondo tema secondario (D). Ciascuna di esse è inoltre caratterizzata da un diverso rapporto tra l'accento d'espressione e l'accento metrico. Nelle varianti A e C la pronuncia è dattilica, ossia con l'accento nella parte iniziale dell'inciso; solo in A, tuttavia, l'accento espressivo coincide col baricentro della battuta. Nelle versioni B e D la pronuncia è invece anapestica, accentata alla fine, ma solo nel caso D tale accento cade sul tempo forte.

A
Mis. 61 (1° tema secondario, VII periodo)

B
Mis. 72 (1° tema secondario, VIII periodo)

C
Mis. 83 (transizione, IX periodo)

D
Mis. 102 (2° tema secondario, XI periodo)

Es. 7. Franz Schubert, Quartetto per archi D 810, I mov.: evoluzione della cellula tematica dei temi secondari.

Tornando all'esempio 6, è possibile verificare che nel periodo XII della chiusa compare la pronuncia anapestica dell'inciso tipica della variante B, in controttempo rispetto alla battuta (la presenza di questa variante può essere interpretata come una sorta di richiamo alla precedente zona di carattere "digressivo" dell'Esposizione in cui la variante B aveva fatto la sua comparsa, il periodo VIII). In questo caso, però, a differenza del precedente, manca l'elemento chiave per determinare la collocazione del tempo forte, ossia il cambio d'armonia.²⁵ Sopra il pedale di *fa*, infatti, la voce superiore, arricchita da sorta di "falso bordone" nelle parti intermedie, percorre una scala diatonica discendente che conduce dal *la*₄ della misura 115 al *la*₃,

²⁴ Nei periodi XII e XIII le prime tre battute risultano elise: la funzione metrica indicata in corrispondenza della prima battuta di ciascuno di essi è infatti 4, ossia la battuta pesante di fine protasi. Ne risulta un periodo costruito secondo il modello metrico pesante-leggero-pesante, che è abbastanza ricorrente nelle sezioni di chiusa. Due periodi che iniziano entrambi con la quarta battuta concludono, ad esempio, l'Esposizione della Sonata op. 14 n. 2 di Beethoven; cfr. l'analisi completa di questa sonata realizzata da Riemann [1918–19, vol. II, 70–96], riportata in Bent-Drabkin [1990, 172–198].

²⁵ «In linea generale, i tempi pesanti sono portatori di cambi d'armonia» [Riemann 1900, 42].

della misura 118, col risultato di indebolire le relazioni funzionali tra le armonie intermedie. Di conseguenza, l'effetto complessivo è quello di una stagnazione metrico-armonica.

L'esempio 6 mette a confronto il periodo XII con quello successivo. I due periodi condividono le prime e le ultime misure, ma il secondo si configura come una versione variata e amplificata del primo: nel periodo XIII, infatti, la pronuncia dell'inciso aderisce all'accentuazione metrica (come nella variante ritmica D), e la scala discendente occupa una battuta in più. Fra i due membri del segmento viene inoltre inserita un'ulteriore digressione, innestata proprio in corrispondenza della battuta con funzione metrica 6, dove la percezione del tempo forte risulta nuovamente indebolita. Tale processo avviene in due fasi. Nella prima fase, alle misure 124–126, il metro effettivo si dilata da $4/4$ a $3/2$ in corrispondenza di un'imitazione tra due diverse versioni dell'inciso ritmico caratteristico (violino I e violoncello alternano le varianti dattilica e anapestica). Nella seconda fase, alle misure 127–136, in corrispondenza della nota più bassa della discesa melodica del violino I (il *mi*₃), dopo un temporaneo ripristino del metro di $4/4$ l'armonia di dominante, invece di risolvere, viene nuovamente congelata. A questo punto, ed è questo l'evento chiave del passaggio, su un ostinato irregolare affidato a violino I e viola e derivato dall'inciso dei temi secondari, l'accento espressivo sottolineato dagli accordi di accompagnamento risulta collocato in una posizione assolutamente nuova: la croma puntata. Una posizione interna, dunque, anfibrachica rispetto all'inciso ritmico, e intermedia rispetto a quella dattilica e a quella anapestica già esperite nelle misure precedenti.

In sintesi, il decorso armonico del periodo XII, con la dilatazione dell'armonia sul VI grado minore, richiama il rapporto tra le aree tonali dei temi secondari (*fa* magg. e *la* magg./min.): in questo passaggio, oltre alla gravitazione tonale, viene indebolito anche il riferimento metrico fondamentale. La periodicità del metro viene totalmente compromessa nel periodo XIII, in corrispondenza della sesta battuta del periodo (secondo il modello di articolazione dell'“indugio sulla penultima”), laddove si apre uno spazio musicale che tende a sganciarsi da ogni attrazione magnetica, sia essa di tipo tonale o metrico. Le due versioni del piede ritmico tematico, quella dattilica e quella anapestica, fluttuano l'una accanto all'altra fino a perdere qualunque ancoraggio alla battuta di $4/4$. Tutto ciò determina la nascita di una nuova versione della cellula ritmica, quella anfibrachica, che svolge una funzione di mediazione tra le due cellule precedenti e che diverrà prevalente anche nelle restanti sezioni del movimento.

Questi rilievi analitici non sono del tutto irrilevanti per una messa di discussione dell'immagine della musica di Schubert trasmessaci dalla tradizione critica, e in particolar modo da quegli studi musicologici che hanno cercato di spiegare in termini tecnico-compositivi la propensione schubertiana al lirismo nelle composizioni in forma sonata [Bruce 1969; Gál 1974, 103].

In uno dei saggi più autorevoli dedicati a questo argomento, Felix Salzer riconduce le peculiarità armonico-formali della forma sonata schubertiana all'espansività melodica connaturata alla musa del viennese. Salzer indica proprio il Quartetto D 810 come prototipo del *Dreitonartensystem*, la struttura tri-tonale delle esposizioni schubertiane [1928, 101–102]; la sezione dei temi secondari viene interpretata in base al seguente schema ABA':

	A	B	A'
tema principale	trans. 1° tema second.	trans.	2° tema second. + chiusa
	miss. 61–83 (periodi VII–VIII)	84–101 (IX–X)	102–140 (XI–XIII)
<i>re min.</i>	<i>fa magg.</i>		<i>la magg. e la min.</i>

L'espansione necessaria a equiparare la sezione A alla sezione A' – un'espansione che si realizza nel periodo VIII, di carattere “digressivo” (misure 72–83) – determinerebbe secondo Salzer l'emergere di un “terzo polo” tonale al centro dell'Esposizione, quello di *fa magg.* Come dire: al momento di comporre un tema secondario, il riflesso condizionato della forma tripartita emergeva così prepotentemente nel liederista Schubert da determinare l'irruzione, all'interno della forma sonata, di un criterio formale ad essa geneticamente estraneo. Secondo Salzer, tale liricità sarebbe inconciliabile con il principio naturale della forma sonata, basato sull'uso di tecniche di frammentazione motivica derivate dalle pratiche improvvisative: proprio in quanto “chiusa”, infatti, la forma ABA è refrattaria a innestarsi in un più ampio flusso dinamico continuo.

Questo genere di considerazioni giustifica lo scarso rilievo attribuito da Salzer alle innovazioni formali schubertiane. La scelta di sottolineare la presenza di una struttura ABA' nasce dalla necessità di spiegare la mancanza di unità tonale tra le due sezioni esterne; al contempo, tuttavia, tale scelta ha indotto Salzer a minimizzare le differenze motiviche tra le due sezioni.²⁶ Come nella Sonata in *si♭*, infatti, i piedi ritmici costituiscono un importante fattore coesivo che contribuisce alla definizione del “carattere” della composizione; come abbiamo avuto modo di verificare attraverso la nostra analisi, però, tali elementi ritmici sono soggetti anche a una serie di trasformazioni organiche culminanti nella chiusa.

I periodi XII e XIII di questo Quartetto presentano una qualità metrica abbastanza inusitata, che nasce dalla rottura dell'uniformità della pulsazione ritmica di superficie. A fronte dell'atipicità e dell'apparente digressività del decorso armonico e fraseologico del periodo XIII, assistiamo all'affermazione, in veste di agente formalmente attivo, di una nuova componente destinata in precedenza a un ruolo subordinato: il ritmo di superficie. In definitiva, ciò che pare discutibile nell'analisi di

²⁶ La tendenza di Schubert a utilizzare strutture tripartite all'interno della forma sonata è confermata «dalla presenza di una catena di motivi che pervade il tema secondario dalla sua prima apparizione fino alla chiusa dell'Esposizione, e che viene sottoposta a lievissime variazioni» [Salzer 1928, 102].

Salzer non è tanto l'individuazione di una struttura ABA', quanto piuttosto la connotazione statica che viene associata a tale struttura, e l'idea che la sua presenza inibisca una gestione processuale ed evolutiva della forma.

3. Epicità-liricità: il Quartetto in *sol* maggiore D 887

L'irregolarità non è l'unico elemento che segnala la presenza di una struttura fraseologica atipica nelle composizioni schubertiane in forma sonata: anche la regolarità, infatti, può compromettere le relazioni codificate tra qualità metrica e funzione formale.

È il caso dello Sviluppo del primo movimento del Quartetto in *sol* magg. D 887, l'ultimo quartetto composto da Schubert. Uno schema della struttura fraseologica dell'intero movimento è riportato in Appendice, mentre l'esempio 8 sintetizza i tratti armonici essenziali dei dieci periodi di cui si compone lo Sviluppo; sotto ciascun sistema è stata indicata la successione delle funzioni metriche. Lo Sviluppo si articola in due parti: la prima parte è costituita dai periodi XIII–XVI, la seconda dai periodi XVII–XXII. Il tratto più rilevante che emerge dalla lettura dell'esempio 8 è la regolarità quasi geometrica dei vari periodi; in particolare, nella seconda parte dello Sviluppo si susseguono ben cinque periodi di otto battute ciascuno. Un andamento così regolare risulta abbastanza incongruo in una zona formale che per sua natura è deputata a un'intensificazione dei processi di elaborazione motivica e che, di conseguenza, tende solitamente ad acquisire una struttura fraseologica irregolare.²⁷ Come giustificare tale uniformità?

All'interno di questa sezione, i nessi funzionali che regolano le successioni accordali risultano in linea generale abbastanza deboli: ciascun periodo non delinea una curva armonica "orientata" verso l'evento finale, e le armonie che cadono sui baricentri dei periodi (in corrispondenza dell'ottava battuta) tendono a perdere la loro efficacia risolutiva e cadenzale, la loro forza magnetica.

Come viene evidenziato nell'esempio 8, il movimento armonico dei periodi XIV e XVI (che riprendono, trasponendoli e variandoli, i periodi II e III dell'Esposizione, ossia il tema principale) è strutturato sulla base di una successione cromatica discendente, il *Lamentobaß* notato in semibrevis; all'ottava battuta, tali movimenti approdano rispettivamente alle triadi di *mib* e *mi*, evidenziate dai riquadri. L'ossatura armonica degli altri due periodi, il XIII e il XV, è invece costruita sulla base di scale discendenti per toni interi (anch'esse notate in semibrevis); a ogni misura pesante (2, 4, 6, 8) corrisponde una diversa triade maggiore posta a distanza di terza maggiore rispetto alla precedente (nel periodo XIII: *si♭*,

²⁷ Negli Sviluppo delle sonate beethoveniane, infatti, le successioni di periodi regolari sono abbastanza rare, e in ogni caso non risultano mai così estese [Riemann 1918–1919].

Periodo XIII
Mis. 170

XIV 180

XV 191

XVI 201

XVII 211

XVIII 219

XIX 227

XX 235

XXI 243

XXII 251

259

Terzina di battute

Es. 8. Franz Schubert, Quartetto per archi D 887, I mov.: struttura fraseologica dello Sviluppo.

fa♯, *re*, *si*♭). La successione di queste triadi determina una struttura circolare all'interno della quale nessuna armonia è in grado di esercitare una particolare tensione armonica, e dunque di imporsi come centro tonale del passaggio. In entrambi i periodi, Schubert arresta il movimento armonico rotatorio in corrispondenza dell'ottava battuta, e afferma le triadi di *si*♭ e di *si* limitandosi semplicemente a prolungarle per altre due battute (8a, 8b). In definitiva, come viene indicato dai riquadri, il movimento armonico dei primi due periodi dello Sviluppo tende complessivamente a evidenziare il passaggio dalla triade di *si*♭ a quella di *mi*♭, mentre quello dei periodi XV e XVI, paralleli ai primi due, afferma il rapporto *si-mi*.

Volgiamoci ora alla seconda parte dello Sviluppo. Il periodo XVII, che inizia in *mi* min, si conclude in *fa* magg. grazie alla trasformazione cromatica del *si* in *si*♭ sulla sesta battuta. Il periodo XVIII riprende l'elemento strutturale della scala discendente per toni interi, dividendola però in due tronconi, uno per semifrase (affidati in partitura a due strumenti diversi, rispettivamente violoncello e violino I). Se la seconda semifrase fosse esattamente parallela alla prima, in corrispondenza dell'ottava battuta del periodo (misura 226) si avrebbe una cadenza finale sull'accordo di *la*: questa soluzione ipotetica, che non viene tuttavia adottata dal compositore, è illustrata nel quarto sistema dell'esempio 8, disposto entro parentesi quadre. In luogo dell'attesa e prevedibile risoluzione cadenzale, in partitura troviamo invece un movimento scalare realizzato dai quattro strumenti in omofonia che funge da ponte con il periodo successivo: di conseguenza, il periodo XVIII non afferma alcuna armonia specifica sull'ottava battuta. È solo il periodo XIX a condurre, finalmente, alla cadenza su *la* min. in corrispondenza dell'ottava battuta. In tal modo, l'ampio passaggio che comprende i periodi XVII, XVIII e XIX è caratterizzato dall'affermazione di tre sole armonie principali: la triade di *fa* sull'ottava battuta del XVII periodo, e la triade di *la* sull'ottava battuta del XIX.

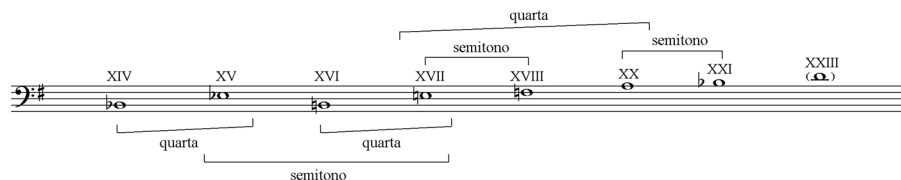
Dall'accordo di *la* min. riparte il gruppo di periodi XX, XXI e XXII, che si configurano come una trasposizione dei tre periodi precedenti all'intervallo di quarta superiore: il movimento armonico complessivo di questo passaggio sarà dunque caratterizzato dall'affermazione delle triadi di *si*♭ e *re*, evidenziate dai riquadri. Se il periodo XXII fosse una semplice trasposizione del XIX all'intervallo di quarta superiore, la risoluzione sulla triade di *re* dovrebbe verificarsi all'ottava battuta del periodo: questa ipotesi viene illustrata nell'ultimo sistema dell'esempio 8, disposto entro parentesi quadre. In realtà la soluzione adottata dal compositore in partitura è completamente diversa: l'armonia di *re* viene infatti raggiunta solo a misura 267, con ben nove misure di ritardo. Il ruolo di queste misure aggiunte (259–267) è quello di convertire la funzione dell'accordo

di *re* da tonica a dominante, in vista della successiva Ripresa nella tonalità di *sol* min-magg.²⁸

Per spiegare la struttura dello Sviluppo di questo Quartetto sono state proposte varie letture interpretative: ciò che ci preme sottolineare, ai fini della nostra indagine, è che i due studiosi che probabilmente si sono occupati in modo più approfondito di questo pezzo – Burstein e Dahlhaus – hanno utilizzato i risultati delle loro analisi per attribuire allo Sviluppo due caratteri diversi: quello della liricità nel primo caso, e quello dell’epicità nel secondo. Utilizzando gli strumenti metodologici dell’analisi schenkeriana, Burstein individua la struttura portante dello Sviluppo in una successione cromatica ascendente che delinea un movimento complessivo di quarta lineare, dal *re* della misura 168 (fine Esposizione) al *sol* della misura 249. Egli interpreta la progressiva espansione di questa ascesa cromatica lungo l’asse temporale come una prova della propensione schubertiana al lirismo; nell’utilizzare l’attributo “lirico” nell’accezione di «votato più all’espansione che non alla sintesi» [1997, 56–57], Burstein opera dunque una discutibile sostituzione dell’attributo “lirico” con quello “epico”, utilizzando il primo aggettivo per indicare una qualità costruttiva che sembra invece più pertinente all’ambito semantico del secondo. Secondo Dahlhaus, invece, il primo movimento di questo Quartetto «può essere definito epico o romanzesco – nel senso in cui Theodor W. Adorno ha usato questa espressione nel suo libro su Mahler» [1978, 125].²⁹ Nel rilevare la sostanziale estraneità, rispetto al sistema della sintassi tonale, sia della scala per toni interi che del *Lamentabaß*, che Schubert armonizza in modo atipico, Dahlhaus osserva che «lo Sviluppo dà l’impressione di un procedere virtualmente infinito, che non si conclude con il raggiungimento di una meta, ma che, quasi in modo fortuito, si interrompe prima» [1978, 129].

In effetti, come abbiamo avuto modo di verificare nel corso della nostra indagine, questo Sviluppo è caratterizzato da un significativo indebolimento dei nessi armonici funzionali sia all’interno dei singoli periodi sia, su scala più ampia, nel passaggio da un periodo al successivo. Pur non essendo possibile individuare un movimento armonico teleologicamente orientato che converge verso il culmine della Ripresa, tuttavia non è neppure possibile affermare che questo Sviluppo sia caratterizzato dalla mancanza di qualunque criterio di strutturazione dell’architettura formale.

²⁸ Per conferire all’accordo di *re* il carattere di dominante, a partire da misura 256 viene compromessa la coordinazione tra funzioni metriche e funzioni armoniche: invece di rafforzarsi reciprocamente, esse si neutralizzano a vicenda. In particolare, in corrispondenza di quello che dovrebbe essere il baricentro del periodo, la battuta 8 (misura 258), compare una dominante di *fa* in primo rivolto – un accordo instabile su una battuta pesante – che si connette direttamente alla triade di *fa* sulla battuta 1 del periodo seguente – un accordo stabile su una battuta leggera. Le funzioni metriche e quelle armoniche rientreranno in fase non prima del periodo XXIII, quando si sarà definitivamente affermata la funzione dominantica dell’accordo di *re*.

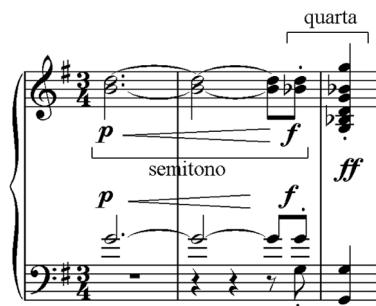


Es. 9. Franz Schubert, Quartetto per archi D 887, I mov.: centri tonali dello Sviluppo.

L'esempio 9 sintetizza le principali tappe dell'itinerario armonico dello Sviluppo, evidenziando i centri tonali affermati in corrispondenza dei baricentri dei periodi XIII–XXII. La prima parte dello Sviluppo è caratterizzata dalla successione di due intervalli di quarta ascendente (*si^b-mi^b* e *si-mi*), il secondo dei quali è collocato a distanza di semitono rispetto al primo. La seconda parte dello Sviluppo delinea invece due successioni di semitono (*mi-fa* e *la-si^b*), la seconda delle quali risulta collocata a distanza di quarta rispetto alla prima. Tali rapporti intervallari di quarta e semitono possono essere interpretati come una proiezione, sul piano delle relazioni tonali su ampia scala, degli intervalli di quarta e semitono presenti nel motto iniziale del Quartetto, riportato nell'esempio 10.³⁰

²⁹ Dahlhaus si riferisce al capitolo *Analogie col romanzo*, dove Adorno stabilisce una serie di collegamenti tra la musica di Schubert e quella Mahler [1981, 193–211]. Adorno ha probabilmente contribuito in modo determinante a perpetuare l'immagine anti-costruttivista di Schubert nella ricezione del secondo Novecento, sia in relazione all'attributo dell'epicità che a quello della liricità: «il suo [di Mahler] impulso *epico* cerca anche di realizzarsi per mezzo della costruzione, mentre in Schubert e Bruckner tale impulso spesso si disperde, irriflesso» [1981, 198]; o ancora: «L'antitesi [dell'abbreviazione del tempo nella sinfonia drammatico-classicista] furono già le celestiali lunghezze di Schubert: non solo le melodie da cui a volte i suoi pezzi strumentali non riescono a staccarsi costituiscono un In sé al punto da non ammettere un'idea di sviluppo, ma anche il riempire il tempo con la musica, il resistere all'azione del tempo con ciò che ha tutto il diritto di indugiare, diviene un'immagine musicale promossa dal desiderio» [1981, 204]. In un saggio del 1928 Adorno suggerisce invece una nuova chiave di lettura della *liricità* del maestro viennese. Pur considerando la frammentarietà della musica schubertiana come un dato di fatto inconfutabile, Adorno contesta il criterio interpretativo di matrice ottocentesca – la soggettività biografica del compositore – e propone di sostituirlo con il concetto di “crescita”. Non si tratta, evidentemente, di una crescita di tipo organico: «la sua crescita, assolutamente frammentaria e mai sufficiente a se stessa, non è vegetale [come quella della musica wagneriana], ma cristalliforme. [...] Alla sua origine c'è la vita inorganica, sconnessa e friabile delle pietre» [Adorno 1964, 23; 25]. Questa lettura nega l'esistenza di qualsiasi fattore di tipo teleologico capace di unificare i diversi momenti della musica schubertiana: una posizione che contrasta, evidentemente, con le nostre osservazioni in merito alla Sonata in *si^b* e al Quartetto *Der Tod und das Mädchen*.

³⁰ Lo Sviluppo si interrompe proprio nel momento in cui la successione delle armonie sui baricentri fraseologici ha esaurito le possibili combinazioni geometriche tra gli intervalli tematici del motto, riconducendo circolarmente il percorso tonale al *si^b* di partenza. Dal momento che le relazioni tra queste armonie non sono di tipo funzionale ma astratto, è possibile che la loro logica costruttiva non risulti apprezzabile all'ascolto, e che lo Sviluppo possa effettivamente suscitare «l'impressione di un proseguire virtualmente illimitato» [Dahlhaus 1978, 129]. Si osserverà che il semitono del motto iniziale è discendente (*si, si^b*), mentre nella successione dei baricentri riportata nell'esempio 10 i semitoni sono ascendenti. Ma sarà proprio l'inversione di direzione dell'intervallo di semitono rispetto all'Esposizione a determinare, alla ripresa del motto, la trasformazione della successione maggiore-minore in minore-maggiore (cfr. misure 278–80).



Es. 10. Franz Schubert, Quartetto per archi D 887, I mov.: motto iniziale.

Questa strategia costruttiva, ricorrente nelle opere di vari autori, si ritrova anche in altre composizioni schubertiane come il Quintetto in *la* magg. *Die Forelle* e il Quintetto in *do* magg., in cui si registra una significativa coincidenza tra le note del profilo melodico dei temi e le tappe fondamentali dell'itinerario armonico [Waples 1968, 194–195; Di Benedetto 1991, 71; Beach 1993, 9–13; 16–17]. Nello Sviluppo del Quartetto in esame, attraverso la proiezione del contenuto intervallare del motto iniziale sul piano delle successioni armoniche e del percorso tonale, Schubert introduce un criterio di strutturazione dell'architettura formale che contribuisce a bilanciare l'indebolimento dei nessi funzionali e la presenza di un movimento armonico non convenzionale e non teleologicamente orientato verso la Ripresa.

★ ★ ★

I risultati della nostra indagine sollevano numerosi interrogativi. È ormai un dato acquisito, infatti, che la forma sonata schubertiana rappresenti non tanto un modello difettoso, quanto piuttosto un modello alternativo rispetto a quello beethoveniano [Dahlhaus 1990a, 98]. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, molti analisti hanno evidenziato una precisa corrispondenza tra la natura “statica”, “informale” o comunque “non-processuale” della forma sonata schubertiana e la sua qualità epico-lirica.³¹ È vero che tale cifra stilistica, un tempo stigmatizzata come mancanza, può aver trovato diritto di cittadinanza anche grazie alla trasformazione del gusto sollecitata da alcuni sviluppi dell'estetica compositiva contemporanea.³² Tutto ciò però non giustifica la diffusa riluttanza ad attribuire alla produzione cameristica schubertiana un riconoscimento – anche in prospettiva storica – pari a quello tributato al repertorio liederistico, se non facendo ricorso a particolari istanze estetiche, come quella della presunta “staticità”. La nostra indagine contribuisce a insinuare il dubbio che, almeno in qualche caso, la percezione di questa qualità statica dell'assetto formale dipenda, più che da un carattere immanente agli oggetti, dai metodi analitici adottati, che risultano a loro volta condizionati da un preciso orientamento ricettivo.

In altre parole, ci si domanda se il fatto che questo repertorio risulti più ostico e più difficilmente analizzabile di altri non dipenda da alcuni fattori di ordine storico-estetico. Ad esempio, dalle particolari modalità di ricezione della produzione cameristica schubertiana tra il 1830 e il 1850, condizionate da un lato dalla scarsa disponibilità delle partiture, dall'altro dal diffondersi di un'immagine del compositore secondo la quale egli si sarebbe trovato a suo agio soltanto nel repertorio liederistico. Immagine che probabilmente è ancora parte integrante – magari solo a livello inconscio – dell'orizzonte di attese di quanti (analisti compresi) si avvicinano al repertorio strumentale schubertiano.

³¹ Riportiamo, a questo proposito, le considerazioni di alcuni autorevoli studiosi: «la forma di Schubert, spesso schematica, è il risultato di un “abito” acquisito più che di una motivazione organica. [Egli] adottò le forme classiche perché non poté concepire nessun altro principio strutturale. Tuttavia, l'esigenza dinamica di realizzare una contrapposizione tematica vigorosa è incompatibile con la tendenza del lirico a indugiare su un momento gradevole; egli allenta questa tensione dinamica convertendola in qualcosa di *statico*» [Gál 1974, 103].

«Nell'abbandono della logica rettilinea e drammaticamente attiva della sonata classica, nei percorsi lenti ed elusivi della musica schubertiana, pare a noi di poter scorgere un'affinità sostanziale con le *Reue der Tat*, con la riluttanza all'azione che impronta di sé tutta la cultura austriaca dell'Ottocento: immobilità e rinuncia come condizione per la salvaguardia della “grandiosa *statica*” su cui si reggeva la società asburgica» [Di Benedetto 1991, 74].

«L'immagine di una forma *statica* basata su riferimenti reticolari è ragionevole, ma il suo uso è problematico se rapportato alle dimensioni della forma sonata di Schubert, che tende alla monumentalità e all'adozione estensiva delle forme tradizionali» [Krause 1992, 173]; in tutte le citazioni i corsivi relativi ai termini in lingua italiana sono aggiunti.

³² Kogler sottolinea come la ricezione della musica schubertiana da parte di compositori come Dieter Schnebel e Wolfgang Rihm – una ricezione che si manifesta in termini di influenza stilistica espressamente riconosciuta dai due autori – risenta proprio della qualità “informale” e “senza tempo” attribuitale da Adorno [2003].

In secondo luogo, ci si domanda in che misura questi stessi elementi debbano essere messi in relazione all'*Idealtypus* della musica assoluta che, affermatosi in epoca romantica, rappresenta un termine di riferimento imprescindibile per la musica strumentale. È noto, infatti, che l'idea di musica assoluta si fondava su una serie di opposizioni tra coppie di concetti mutuati dall'estetica del secolo XVIII (ad esempio musica tedesca *vs.* italiana, strumentale *vs.* vocale). La musica "dotata di spirito estetico" – tedesca-borghese-strumentale-profonda-contrappuntistica rientrava a pieno titolo nella categoria della musica assoluta, mentre quella "meccanica" – italiana-cortese-vocale-frivola-melodica era considerata di rango inferiore. E poiché ciascuna di queste serie veniva accettata o respinta *in toto*, la musica "contrappuntistica" era inevitabilmente considerata "profonda", mentre alla musica "melodica" veniva automaticamente associato il carattere di "frivola" [Dahlhaus 1989, 145–146]. Ora, nella misura in cui nell'Ottocento i caratteri peculiari del camerismo schubertiano venivano identificati con il lirismo e la pregnanza melodica (un lirismo, secondo alcuni, di chiara ascendenza "meridionale", cfr. nota 7), o si rimproverava al viennese un'insufficiente conoscenza del contrappunto o una tecnica di composizione eccessivamente disinvolta (cfr. nota 5); quando, insomma, si affermava che «Schubert non è da includere nel novero dei musicisti *dotti* [*gelehrte*]» [Schindler 1858, cit. in Deutsch 1983, 373], si stabiliva di fatto un'incompatibilità tra la sua produzione strumentale e l'*Idealtypus* della "musica assoluta", marginalizzando quella produzione rispetto al *mainstream* evolutivo del genere sonatistico.

Non stupisce, dunque, che tali vicende abbiano complessivamente impedito alla musica strumentale schubertiana di costituirsi come modello di riferimento; e ciò vale, ancor più che per i compositori,³³ per quei teorici che nel secondo quarto dell'Ottocento erano impegnati a codificare modelli che dessero concretezza tecnico-compositiva a quell'*Idealtypus*.³⁴ Da quel momento in poi, gli strumenti concettuali e metodologici approntati per l'analisi della musica tonale sono stati calibrati sulla produzione beethoveniana – soprattutto su quella del cosiddetto "secondo periodo" –, che il secolo XIX aveva elevato al rango di paradigma della musica assoluta [Dahlhaus 1990b, 13; 1988b, 19]. Questo spiega perché quegli stessi strumenti, una volta applicati alla forma sonata schubertiana, producano risultati non sempre soddisfacenti, evidenziando staticità ed espansioni illimitate anche là dove sussistono forme di teleologia e di chiusura (benché non convenzionali).

³³ L'influenza esercitata dalla musica strumentale schubertiana sui compositori successivi aumenta progressivamente nel corso dell'Ottocento: Webster ha dimostrato l'influsso di tale repertorio sulla produzione brahmsiana [1978–79 e 1979–80], mentre Smaczny ha studiato il rapporto tra Schubert e compositori boemi come Dvořák e Smetana [1998].

³⁴ I principali codificatori della morfologia della forma sonata, Carl Czerny (*School of Practical Composition*) e Adolf Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, probabilmente l'opera teorica più influente del secolo), pubblicarono le loro opere didattiche rispettivamente nel 1848 e nel 1837–47. Entrambi gli autori, seppur in modo diverso, elevarono la tecnica compositiva di Beethoven al rango di modello esemplare.

L'approccio teorico sotteso a queste analisi potrebbe dunque aver pesantemente condizionato il modo in cui la storia della ricezione ha riempito di senso la formula che qualifica come "epico-lirica" la forma sonata schubertiana.

In definitiva, il nostro sguardo analitico tende a cercare determinati oggetti (e non altri) in determinate posizioni (e non in altre). Se è vero che «ciò che ascoltiamo dipende largamente da ciò che ci aspettiamo di udire» [Katz 1983, 11], è vero anche che l'analista spesso rinviene proprio quelle relazioni che spera di trovare; e che i suoi risultati non possono prescindere né dal suo retroterra estetico-culturale né dai caratteri immanenti ai metodi di indagine che utilizza. L'analisi della forma sonata schubertiana può rivelarsi un campo di studi particolarmente fertile per la messa a fuoco di questo genere di problematiche. Il modo in cui essa si relaziona alle istanze estetiche del genere sonatistico (forma come processo e come architettura) implica infatti una gestione combinata dei parametri musicali che risulta spiazzante per la teoria tradizionale, nonché una topografia formale inversa rispetto ai modelli codificati (fattori evolutivo-variativi nell'Esposizione; fattori simmetrico-architettonici nello Sviluppo).

Paiono aprirsi, dunque, nuove frontiere di indagine nel campo dei rapporti reciproci tra teoria, estetica, analisi e storia. Ma questi sono argomenti per studi ulteriori.

APPENDICE

Tavole fraseologiche

All'inizio di ogni riga viene indicato il numero d'ordine di ciascun periodo e di seguito, tra parentesi, la numerazione progressiva delle misure di cui si compone. Per ciascun periodo viene indicata come misura iniziale quella su cui cade la prima tesi.

Sonata in *si^b* magg. D 960, I movimento Molto moderato, 4/4

Esposizione

I (miss. 1-9)	tema principale	1-4, 5-6=7-8, 7a-8a
II (10-19)		1-8=7-8, 8a
III (20-27)		1-8
IV (28-36)		1-4, 5-6, 7, 7a-8 (=1)
V (36-48)		1-8=7-8 (desin. prol.) =7a, 7b, 7c-8
VI (49-58)	tema intermedio	1-2, 3-4 (terzina di batt.), 5-6, 7-8 (terzina di batt.)
VII (59-80)	transizione	1-8=4-8=4 (prol. a 3 bb.) -6, 6a, 6b, 6c-8 (desin. prol.)
VIII (81-99)	tema secondario	1-4=2a-4a, 5-8=6a-7a, "6b-7b, [2/4; 4/4] 7c, [3/4] 7d, 7e, [4/4] 7f, 7g-8
IX (100-117b)	chiusa	1-2=3-4, 5-6, 6a, 6b, 6c (prol.), 7-8 (prol.), 6d (prol.)-7 (prol.)-8a (prol.), 8b
[(117a-126a)]	ritransizione	7b-8b, 7c-8c, 6-8d, 7e-8e : $\frac{!}{ }$]

Sviluppo

X (118b-131)	1-8=4-8=6a-8a
XI (132-140)	(8a) 1, 2-4, 5-6, 7, 7a-8
XII (141-150)	(8) 1, 2-4, 5-6, 7, 7a-8, 8a
XIII (151-158)	1-8
XIV (159-173)	1-8=4-8=7-8, 8a, 8b (=1)
XV (173-187)	1-4=2a-4a=3b-4b=5-8=6a-8a=7b-8b, 7c-8c

XVI (188-215) 1-4, 3a-4a, 5-8, 7a-8a=4-8, 7a (prol.)-8a, 7b-8b, 7c-8c=7d (prol.)-8d=7e-8e, 7f-8f

Ripresa

XVII (= I) (216-224)	tema principale	1-4, 5-6=7-8, 7a-8a
XVIII (=II) (225-234)		1-8=7-8, 8a
XIX (235-246)		1-8=4-8
XX (= IV) (247-255)		1-4, 5-6, 7, 7a-8 (=1)
XXI (=V) (= 255-267)		1-8=7-8 (desin. prol.) =7a, 7b, 7c-8
XXII (= VI) (268-277)	tema intermedio	1-2, 3-4 (terzina di batt.), 5-6, 7-8 (terzina di batt.)
XXIII (= VII) (278-299)	transizione	1-8=4-8=4 (prol. a 3 bb.) -6, 6a, 6b, 6c-8 (desin. prol.)
XXIV (= VIII) (300-318)	tema secondario	1-4=2a-4a, 5-8=6a-7a, 6b-7b, [2/4; 4/4] 7c, [3/4] 7d, 7e, [4/4] 7f, 7g-8
XXV (=IX) (319-336)	chiusa	1-2=3-4, 5-6, 6a, 6b, 6c (prol.), 7-8 (prol.), 6d (prol.), 7a (prol.) -8a (prol.), 8b

Coda

XXVI (336-345)	4-8, 4a-8a
XXVII (346-357)	1-8 (prol.) =7-8, 8a, 8b

Quartetto in re min. D 810, *Der Tod und das Mädchen*, I movimento Allegro, 4/4

Esposizione

I (miss. 1-15)	introduzione	[4/2] 7-8, 5-8=6a-8 (=2)
II (15-20)	tema principale	[4/4] 2-4, 5-6=7-8 (=2)
III (20-25)		2-4, 5-6=7-8 (=1)
IV (25-32)		1-8 (=1)
V (32-41)		1-4=3-4, 5-6=5-8 (=7)
VI (41-61)	transizione	[4/2] 7-8, 2-3, [4/4] 4-8=5-8=4a-6a, 7a (prol.) -8a
VII (61-71)	primo tema secondario	8, 1-2, 3-4 (terzina di batt.), 5-6, 7-8 (terzina di batt.)
VIII (72-83)		1-2, 3-4 (terzina di batt.), 5-6, 7-8 (terzina di batt.) =7a-8a (terzina di batt.) (=2)
IX (84-89)	transizione	2-4, 5-8=7-8 (=1)
X (90-101)		1-8, 8a, 8b, 7-8c
XI (102-114)	secondo tema secondario	8, 1-8=6-8, 8a, 8b
XII (115-120)	chiusa	4-5 [3/2] -6 [4/4] -7-8

XIII (121-140)		4, 4a-5 [3/2] -6, 6a, [4/4] 6b, 7, 7a, [2/4] 7b, [3/4] 7c, 7d, "[4/4] 6c-8, 7-8a, 7-8b, 8c, 8d :
Sviluppo		
XIV (141-152)		[3/2 / 4/4] 8, 5-6, 7 [2/4]-8=7, 7a, 7b, [3/4] 7c, 7d, [4/4] 7e, "6-8
XV (153-166)		1-8=6, 6a-8, 8a, 8b (=2)
XVI (166-176)		2-4, 5-6, 6a-8, 8a, 7-8b (=2)
XVII (176-186)		2-4, 5-8, 8a, 8b, 8c, 8d
XVIII (187-198)		1-4=2-4, 5=6-8=6-8=7-8 ([4/2] =7)
Ripresa		
XIX (= VI) (198-218)	transizione	[4/2] 7-8, 2-3, [4/4] 4-8=5-8=4a-6a, 7a (prol.) -8a
XX (= VII) (218-228)	primo tema secondario	8, 1-2, 3-4 (terzina di batt.), 5-6, 7-8 (terzina di batt.)
XXI (229-241)		1-2, 3-4 (terzina di batt.), 5-6, 7-8 (terzina di batt.) =7a-8a (terzina di batt.) = 7b-8b (=2)
XX (= IX) (241-248)	transizione	2-4, 5-8=7-8 (=1)
XXI (= X) (248-259)		1-8, 8a, 8b, 7-8c
XXII (= XI) (260-272)	secondo tema secondario	8, 1-8=6-8, 8a, 8b
XXIII (= XII) (272-278)	chiusa	4-5 [3/2]-6 [4/4]-7-8
XXIV (= XIII) (279-298)		4, 4a-5 [3/2] -6, 6a, [4/4] 6b, 7, 7a, [2/4] 7b, [3/4] 7c, 7d, "[4/4] 6c-8, 7-8a, 7-8b, 8c (prol.)
Coda		
XXV (299-311)		[4/2] 4, 5-6, 7, "6a-8 (=2)
XXVI (= II) (311-316)		[4/4] 2-4, 5-6=7-8 (=2)
XXV (316-341)		2-4, 5-6, 7, 7a, 7b-8, 8a, 8b [prol.] [4/2] 6-8c, 6-8d, 8e

Quartetto in *sol* magg. D 887, I movimento

Allegro molto moderato, 3/4

Esposizione

I (1-14)	introduzione	1-2, : 3-4, 4a, 5-8, 8a, 7-8b, 7-8c
II (15-24)	tema principale	1-4, 5-6, 7, "6a-8 (=1)
III (24-33)		1-4, 5-6, 7, "6a-8 (=1)
IV (33-54)		[6/4] 1-4, 5-6, 6a, 6b, 6c [3/4]-7, 7a, 7b-8 (=1)
V (54-63)	transizione	1-4=6-8, 8a, 8b, 8c, 8d
VI (65-77)	tema secondario	1-8=4-6, 7, 7a-8

VII (78-90)		1-8=4-6, 7, 7a-8 (=1)
VIII (90-109)	prosecuzione	1-4=3-4, 5-8=4-8, 7a-8a, 7b-8b, 8c, 8d, 8e
IX (110-122)	tema secondario	1-8=4-6, 7, 7a-8 (=1)
X (122-141)	prosecuzione	1-4=3-4, 5-8=4-8, 7a-8a, 7b-8b, 8c, 8d, 8e
XI (142-154)	tema secondario	1-8=4-6, 7, 7a-8
XII (155-169)	chiusa	1-4, 5-6, 7, 7a, 7b-8, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e [=4]
[(170-174a)	ritransizione	5-8=1-2 : $\frac{1}{1}$]
Sviluppo		
XIII (170b-179)		1-8, 8a, 8b
XIV (180-190)		1-4, 5-6, 7, "6a-8, 8a
XV (191-200)		1-8, 8a, 8b
XVI (201-210)		1-4, 5-6, 7, "6a-8
XVII (211-218)		1-8
XVIII (219-226)		1-8
XIX (227-234)		1-8
XX (235-242)		1-8
XXI (243-250)		1-4, 5-6, 7 [6/4]-8
XXII (251-277)		[6/4] 1-4, 5-6, [9/4] 7-8, [6/4], 8a, 8b, 8c, 8d
Ripresa		
XXIII (= I) (278-291)	introduzione	[3/4] 1-4, 4a, 5-8, 8a, 7-8b, 7-8c
XXIV (= II) (292-301)	tema principale	1-4, 5-6, 7, "6a-8 (=1)
XXV (= III) (301-310)		1-4, 5-6, 7, "6a-8 (=1)
XXVI (310-333)		[6/4] 1-4, 5-6, 6a, 6b, 6c, 6d [3/4] 7, 7a, 7b-8 (=2)
XXVII (333-342)	transizione	2-4=6-8, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e
XXVIII (= VI) (344-356)	tema secondario	1-8=4-6, 7, 7a-8
XXIX (= VII) (357-369)		1-8=4-6, 7, 7a-8 (=1)
XXX (= VIII) (369-388)	prosecuzione	1-4=3-4, 5-8=4-8, 7a-8a, 7b-8b, 8c, 8d, 8e
XXXI (= IX) (389-401)	tema secondario	1-8=4-6, 7, 7a-8
XXXII (= XII) (402-416)	chiusa	1-4, 5-6, 7, 7a, 7b-8, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e
Coda		
XXXIII (417-429)		1-8, 8a, 8b, 8c=6-8
XXXIV (430-444)		1-8, 7a-8a, 7b-8b, 8c, 8d

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH.W. (1964), *Schubert*, in *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 18–35.
- ADORNO TH.W. (1981), *Wagner – Mahler. Due studi*, 3ª ed. Einaudi, Torino (1ª ed. italiana 1966; edd. orig. *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1952; *Mahler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1960).
- AHRENS CH. (1985), *Franz Schuberts Kammermusik in der Musikkritik des 19. Jahrhunderts*, in *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, a cura di E. Herttrich e H. Schneider, Schneider, Tutzing, 9–27.
- APFEL, E. – DAHLHAUS C. (1974), *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 2 voll., Katzbichler, München.
- BADURA-SKODA E. – BRANSCOMBE P. (curr., 1982), *Schubert studies. Problems of style and chronology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BEACH D. (1993), *Schubert's experiments with sonata form: Formal-tonal design versus underlying structure*, «Music Theory Spectrum», vol. XV/1, 1–18.
- BECKING G. (1921), *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Sacherzothema*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, a cura di C. Annibaldi, E.d.T., Torino (ed. orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980).
- BENARY P. (1967), *Rhythmik und Metrik, eine praktische Einleitung*, Gerig, Köln.
- BROWN J.E. (1969), *Schubert. Eine kritische Biographie*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- BRUCE R. (1969), *The lyrical element in Schubert's instrumental forms*, «The Music Review», vol. XXX, 131–149.
- BURSTEIN P. (1997), *Lyricism, structure, and gender in Schubert's G Major String Quartet*, «The Musical Quarterly», vol. LXXXI/1, 51–63.
- CARROZZO M. – D'AMBROSIO W. (1996), *La teoria musicale di Hugo Riemann e l'analisi della Sonata op. 27 n. 2*, in *I classici dell'analisi e la Mondscheinsonate di Ludwig van Beethoven*, a cura di E. Pozzi, «Bollettino del GATM», vol. III/1, 79–117.
- DAHLHAUS C. (1978), *Die Sonatenform bei Schubert: Der erste Satz des G-dur-Quartetts D 887*, «Musica», vol. XXXII, 125–130.
- DAHLHAUS C. (1986), *Zur Theorie der Sonatenexposition*, «Musica», vol. XL, 511–513.
- DAHLHAUS C. (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, il Mulino, Bologna (ed. orig. *Analyse und Werturteil*, B. Schott's Söhne, Mainz 1970).
- DAHLHAUS C. (1988a), *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, «Archiv für Musikwissenschaft», vol. XLV, 1–15.
- DAHLHAUS C., (1988b), *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze); (ed. orig. *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel 1978).
- DAHLHAUS C. (1989), *Le origini dell'interpretazione romantica di Bach*, in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio e M. Garda, E.d.T., Torino, 135–154 (ed. orig. «Bach Jahrbuch», vol LXIV, 1978, 192–210).

- DAHLHAUS C. (1990a), *Beethoven e il suo tempo*, E.d.T., Torino (ed. orig. *Ludwig van Beethoven und Seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1987).
- DAHLHAUS C. (1990b), *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze); (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980).
- DEUTSCH O.E. (cur., 1983), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- DI BENEDETTO R. (1991), *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, 2^a ed., E.d.T., Torino (1^a ed. 1982).
- FEIL A. (1966), *Studien zu Schuberts Rhythmik*, Wilhelm Fink, München.
- FEIL A. (1982), *Rhythm in Schubert: some practical problems. Critical analysis, critical edition, critical performance*, in BADURA-SKODA – BRANSCOMBE 1982, 327–345.
- GÁL H. (1974), *Franz Schubert and the essence of melody*, Gollancz, London.
- GEORGIADIS T. (1967), *Schubert: Musik und Lyrik*, 2 voll. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- GODEL A. (1985), *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958-960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*, Koerne, Baden-Baden.
- HILMAR E. – JESTREMSKI M. (curr., 1997), *Schubert Lexicon*, Akademische Druck- und Verlagsalt, Gratz.
- HINRICHSSEN H.-J. (1988), *Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts*, «Archiv für Musikwissenschaft», vol. XLV, 16–49.
- HINRICHSSEN H.-J. (2001), *Der geniale Naive und der nachträgliche Progressive. Schubert in der Ästhetik und Politik der "neudeutschen Schule"*, in *Bericht über den Internationalen Schubert-Kongreß, Duisburg 1997, "Franz Schubert - Werk und Rezeption", Teil III: Ästhetik, Rezeption und Methodenfragen*, Deutsche Schubert-Gesellschaft, Duisburg 2001 («Schubert-Jahrbuch» 1999), 23–40.
- HOWAT R. (1998), *Architecture as drama in late Schubert*, in NEWBOULD 1998, 166–190.
- KATZ R. (1983), *In support of "meaning" in the history of music*, «Israel Studies in Musicology», vol. III, 7–17.
- KOCH H.CH. (1782–93), *Versuch einer Einleitung zur Composition*, 3 voll., Böhme, Leipzig (rist. anast. Olms, Hildesheim 1969).
- KOGLER S. (2003), *'Timelessness' and 'Released time' – Franz Schubert and composition today*, in *Schubert the progressive. History, performance practice, analysis*, a cura di B. Newbould, Ashgate, Aldershot, 89–100.
- KÖRNER CH.G. (1795), *Über Charakterdarstellung in der Musik*, «Die Horen», vol. V, 97 e sgg. (rist. in: id., *Ästhetische Ansichten*, Götschen, Leipzig 1808, 67–118; ora in SEIFERT 1960, 147–158).
- KRAUSE A. (1992), *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik*, Bärenreiter, Kassel.
- MAHLING CH.H. (1981), *Zur Rezeption von Werken Franz Schuberts*, in *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, a cura di Vera Schwarz, Katzschler, Salzburg, 12–23.
- MAINTZ M.L. (1995), *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns: Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Bärenreiter, Kassel.
- NEWBOULD B. (1997), *Schubert: the music and the man*, Gollancz, London.
- NEWBOULD B. (cur., 1998), *Schubert studies*, Ashgate, Aldershot.
- NEWMAN W.S. (1969), *The sonata since Beethoven*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- RIEMANN H. (1900), *Vademecum der Phrasierung*, 2^a ed., Hesse, Berlin (l'ed. citata nel testo è la 4^a, s. d.; 1^a ed. con C. Fuchs, *Katechismus der Phrasierung (praktische Anleitung zum Phrasieren)*, 1890; 8^a ed. come *Handbuch der Phrasierung*, 1912).
- RIEMANN H. (1903), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig (rist. anast. Sändig, Niederwalluf 1971; ripr. in facs. Sändig, Vaduz 1985).
- RIEMANN H. (1918–1919), *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: Aesthetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 voll., Hesse, Berlin.

- RUBINSTEIN A., (1982), *A conversation on music*, Da Capo Press, New York (rist. dell'ed. orig.: New York 1892).
- SALZER F. (1928), *Die Sonatenform bei Franz Schubert*, «Studien zur Musikwissenschaft», vol. XV, 86–125.
- SCHMITZ A. (1927), *Beethoven*, Verlag der Buchgemeinde, Bonn.
- SCHUMANN R. (1991), *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, prefaz. di P. Rattalino, trad. it. di G. Taglietti, 2 voll., Ricordi, Milano (ed. orig. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig, 2 voll., 5^a ed. con aggiunte, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914).
- SEIFERT W. (1960), *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Bosse, Regensburg.
- SMACZNY J. (1998), 'Biding his time' – Schubert among the Bohemians in the mid-nineteenth century, in NEWBOULD 1998, 153–165.
- TIEMANN R. (2002), *Zwischen Altlasten und Neuentdeckung. Zur Rezeption der Instrumentalmusik Schuberts im Berlin des mittleren 19. Jahrhunderts*, «Mitteilungen – Internationales Franz Schubert Institut», vol. XXVIII, 151–178.
- VRIESLÄNDER O. (1929), *Das Organische in Schubert's "himmlischer Länge"*, in *Bericht über den internationalen Kongress für Schubertforschung* (Wien 25. bis 29. November, 1928), Benno Filser, Augsburg, 219–231.
- WALDBAUER I.F. (1989), *Riemann's periodization revisited and revised*, «Journal of Music Theory», vol. XXXIII, 333–391.
- WAPLES M. (1968), *On structural integration in Schubert's instrumental works*, «Acta musicologica», vol. XL, 186–195.
- WEBSTER J. (1978–79 e 1979–80), *Schubert's sonata form and Brahms's first maturity*, «19th Century Music», vol. II, 18–35 e vol. III, 52–71.
- WINTER R. (1982), *Paper studies and the future of Schubert research*, in Badura-Skoda – Branscombe 1982, 209–275.

LA TEORIA DELLA FORMA DI EBENEZER PROUT E L'ADAGIO DELLA "PATETICA" DI BEETHOVEN

Fino alla metà del XIX secolo, le opere di teoria musicale disponibili in lingua inglese erano per lo più traduzioni di trattati francesi e tedeschi; solo nei decenni successivi, a partire da *Treatise on harmony* di Alfred Day (1845), cominciò a registrarsi un significativo incremento di pubblicazioni di teorici inglesi come George Alexander Macfarren, Frederick Arthur Gore Ouseley e Ebenezer Prout. In particolare l'opera di Prout (1835–1909), che fu anche critico musicale, didatta e compositore,¹ occupa un posto di primo piano nell'ambito della letteratura teorica inglese dell'Ottocento sia per la vastità dei suoi interessi, che si riflette nella produzione di un gran numero di trattati dedicati ai più svariati aspetti di teoria e tecnica della composizione, sia per la sistematicità del suo metodo di indagine.²

I trattati di Prout, che possono essere considerati un compendio dell'attività didattica che egli esercitò per gran parte della sua vita, sono rivolti a un destinatario specifico: gli studenti di composizione. Il taglio pedagogico si riflette nella chiarezza dell'esposizione e nella tendenza ad affrontare i vari argomenti in ordine di complessità crescente. La peculiarità di questi testi, rispetto ad altri manuali di tecniche compositive dell'epoca, risiede nella tendenza dell'autore a corredare l'esposizione di un gran numero di esempi musicali mutuati dalle opere dei grandi maestri del passato, nella convinzione che la codificazione teorica debba nascere dallo

¹ Laureatosi in lettere a Londra nel 1854 (*Bachelor of Arts*), Prout acquisì una formazione musicale da autodidatta. Dal 1876 al 1882 insegnò armonia e composizione alla National Training School for Music, e dal 1879 al 1909 (anno della sua morte) alla Royal Academy of Music di Londra. Le sue numerose pubblicazioni teoriche gli valsero la nomina di professore di musica al Trinity College di Dublino, che nel 1895 gli conferì la laurea *honoris causa*. Direttore del «Monthly Music Record» dal 1871 al 1875, fu anche critico musicale di alcune riviste tra cui «The Academy» (1874–79) e «The Athenaeum» (1879–89). Alcune sue opere vennero tradotte in russo e in tedesco [Shaw 1980, 315–316].

² Le principali opere teoriche di Prout, pubblicate dalla casa editrice Augener di Londra, sono: *Harmony: its theory and practice* (1889); *Key to "Harmony: its theory and practice"* (1891); *Additional exercises to "Harmony: its theory and practice"* (1890); *Key to the additional exercises to "Harmony: its theory and practice"* (1891); *Counterpoint: strict and free* (1890); *Additional exercises to "Counterpoint: strict and free"* (1890); *Double counterpoint: strict and canon* (1891); *Fugue* (1891); *Fugal analysis: a companion to "Fugue"* (1892); *Musical form* (1893); *Applied forms: a sequel to "Musical form"* (1895); *The orchestra*, 2 voll. (1898–1899).

studio della pratica musicale, e non viceversa. Attraverso i suoi manuali di armonia, contrappunto, fuga, forma e orchestrazione, Prout intende dunque insegnare agli aspiranti compositori le regole della creazione musicale non tanto attraverso la presentazione di un sistema di regole astratte stabilite a priori, bensì tramite l'analisi di modelli specifici tratti dal repertorio della tradizione.

L'interazione tra teoria e pratica musicale che caratterizza la sua produzione è particolarmente evidente nei due volumi che Prout dedica allo studio delle tecniche di costruzione e articolazione formale: *Musical form* (1893) e *Applied forms: a sequel to "Musical form"* (1895). A differenza della maggior parte dei trattati di composizione ottocenteschi, corredati di esempi musicali appositamente scritti dagli autori, le "regole" di strutturazione della forma presentate da Prout sono derivate da uno studio sistematico delle opere dei grandi maestri. Questa impostazione giustifica l'importanza assunta da questi testi non solo nell'ambito della teoria compositiva, ma anche e soprattutto nell'ambito della storia dell'analisi musicale: «con Prout e Leichtentritt [autore di *Musikalische Formenlehre*, 1911] la teoria della forma cessò di essere un'esercitazione didascalica per studenti di composizione e divenne una branca dell'analisi musicale intesa come disciplina autonoma. Entrò così nel novero delle specializzazioni musicologiche» [Bent-Drabkin 1990, 39].

Attraverso una rapida ricognizione del contenuto dei due trattati *Musical form* e *Applied forms*, nelle pagine che seguono verranno presentati gli elementi fondamentali della teoria della forma di Prout; nella seconda parte dell'articolo ci soffermeremo invece sull'analisi del secondo movimento della Sonata per pianoforte op. 13 "Patetica" di Beethoven, per confrontare l'interpretazione formale di Prout con quella proposta da un altro importante esponente della tradizione analitica inglese, Donald Francis Tovey (1875–1940).

1. La teoria della forma di Ebenezer Prout

I fondamenti di teoria della forma vengono presentati e discussi da Prout nel volume *Musical form*, articolato in due sezioni. La prima parte è dedicata allo studio della struttura fraseologica, ai criteri di segmentazione e alla definizione dell'unità costruttiva primaria, il periodo. Nella seconda parte Prout introduce i due modelli morfologici della forma musicale, *binary form* e *ternary form*. Tali modelli non corrispondono a forme specifiche, ma rappresentano tipologie strutturali di carattere generale la cui codificazione consente all'autore di interpretare qualsiasi forma musicale – dalla sonata al rondò, dal minuetto alla variazione – come amplificazione dell'uno o dell'altro modello-base.

Per studiare la forma di un brano musicale occorre procedere innanzitutto alla sua segmentazione: solo dopo aver individuato i vari elementi costitutivi dell'opera diventa possibile studiare sia le modalità di interazione tra i vari segmenti, sia le

funzioni esercitate dalle singole unità all'interno della struttura complessiva. Pur articolandosi lungo l'asse temporale senza soluzione di continuità, l'organizzazione formale è determinata dall'aggregazione di unità strutturali di diversa grandezza: l'elemento che regola la definizione di tali unità è la cadenza, intesa come formula melodico-armonica che ha la funzione di concludere una porzione di testo musicale compiuto. Per attivare un processo di segmentazione occorre dunque procedere innanzitutto all'identificazione delle cadenze.

Una cadenza perfetta (*full-cadence*), in genere all'ottava battuta, consente di individuare il "periodo" (*sentence* o *period*); una cadenza imperfetta (*half-cadence*), a metà periodo, divide il periodo in due "frasi" (*phrases*), denominate rispettivamente "antecedente" (*fore-phrase*) e "conseguente" (*after-phrase*). L'azione dell'accento metrico debole/forte suddivide a sua volta le frasi in "sezioni" (*sections*). Infine, isolando almeno uno dei due accenti presenti all'interno della sezione, si perviene all'identificazione del "motivo" (*motif*) che Prout, mutuando un termine dalla biologia, definisce il «protoplasma della musica» [1893, 26].³ Questa sorta di tesi/antitesi primigenia, alla quale l'autore riconduce l'origine della forma, è costituita da almeno due note, la prima non accentata e la seconda accentata; tali note risultano legate da una connessione strutturale molto forte, dal momento che la prima nota rappresenta una sorta di "domanda" che trova la sua "risposta" risolutiva nella seconda, debitamente accentata. Partendo dal motivo, inteso come cellula germinale dell'organizzazione musicale, il modulo metrico debole/forte tenderà a raggruppare le unità fraseologiche in multipli di due, fino a giungere al modello fraseologico di otto battute.

L'organizzazione standard del periodo di otto battute può essere rappresentata in base allo schema riportato nella figura 1.⁴

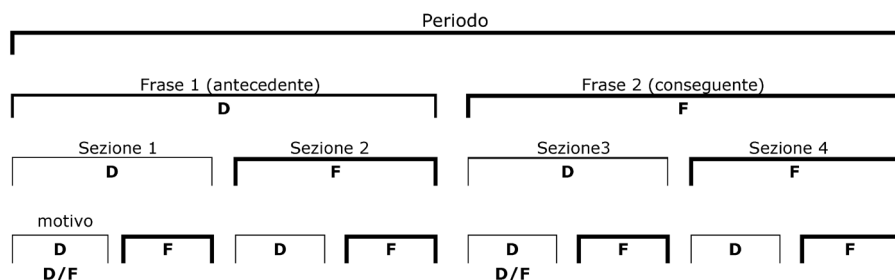


Fig. 1

³ «Un motivo è composto da una nota su cui cade un accento forte, preceduta da una o più note con accento debole ed eventualmente seguita da altre note non accentate (se il motivo seguente, in concomitanza con particolari situazioni armoniche, non inizia immediatamente dopo l'accento)» [Prout 1893, 31].

⁴ Le lettere D e F indicano, rispettivamente, tempo debole e tempo forte.

Questo modello è in grado di descrivere in maniera sintetica la morfologia interna di un periodo come risultato dell'interazione tra tensioni e cadenze armoniche da un lato, e alternanza gerarchizzata tra tempi deboli e forti dall'altro. Il periodo musicale si conclude in corrispondenza della cadenza perfetta all'ottava battuta, che assume pertanto un rilievo strutturale maggiore rispetto a tutte le battute precedenti. Anche tra le battute forti del periodo esiste un'organizzazione di tipo gerarchico, poiché la battuta che conclude un'unità fraseologica più ampia è dotata di maggior peso strutturale rispetto a quella che conclude un'unità di dimensioni inferiori. Di conseguenza, l'ottava battuta (fine periodo) avrà un peso strutturale maggiore della quarta (fine frase), che a sua volta sarà più forte della sesta (fine sezione nella frase conseguente), mentre la seconda battuta (fine sezione nella frase antecedente) risulterà essere, tra le battute forti, quella dotata di minor rilievo strutturale. Nello schema riprodotto nella figura 2, i rapporti gerarchici tra le battute del modello sono stati evidenziati attraverso un'opportuna differenziazione dei segni grafici.

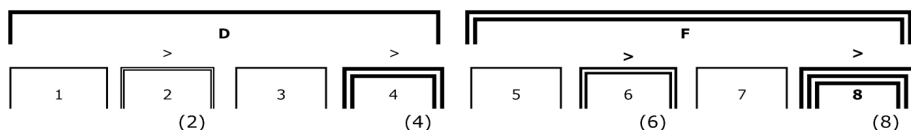
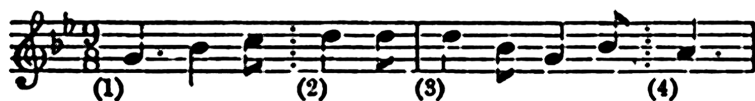


Fig. 2

Occorre precisare che l'estensione di un periodo non è determinata dal numero delle misure notate in partitura, bensì dal numero degli accenti metrici deboli/forti effettivamente presenti nel segmento di testo musicale delimitato dalle cadenze. In altre parole, un periodo può avere una lunghezza diversa dalle otto misure canoniche, così come l'estensione di una frase può anche non coincidere con quattro misure della partitura. Casi di questo tipo si riscontrano, generalmente, nei brani in tempo composto; per approfondire questo aspetto, in *Musical form* Prout prende in esame l'Andante della *Sonatina* per pianoforte op. 79 di Beethoven. Un estratto della sua analisi è riprodotto nell'esempio 1, in cui l'autore indica le funzioni metriche 1-2-3-4 in corrispondenza dei relativi segmenti. Ciascuna misura di 9/8 viene suddivisa in due parti, che individuano rispettivamente un'unità metrica di 6/8 (debole) e un'unità di 3/8 (forte): in tal modo la frase, che secondo la teoria di Prout è determinata da due successioni di accenti deboli/forti (1-2-3-4), corrisponde di fatto a due sole misure della partitura [Prout 1893, 188].



Es. 1. Articolazione interna di una battuta di 9/8 (L. van Beethoven, *Sonatina* per pianoforte op. 79, Andante).

Questo esempio dimostra come il modello di articolazione fraseologica proposto da Prout rappresenti una griglia teorica che non deve necessariamente coincidere con l'articolazione di superficie di un pezzo o di un passaggio musicale. Una composizione totalmente conforme alla griglia, infatti, dovrebbe consistere di moduli regolari, ciascuno comprendente otto battute in tempo binario o ternario, che a livelli gerarchici ulteriori si raggrupparebbero in moduli di sedici, trentadue, sessantaquattro battute ed oltre. A questo proposito, Prout osserva che una più stretta aderenza al modello di otto battute si riscontra nelle forme di piccole dimensioni, sia vocali che strumentali, mentre nelle forme più estese, soprattutto strumentali, le deviazioni dal modello sono molto frequenti.

Dopo aver presentato l'unità costruttiva primaria della forma musicale, il periodo, Prout esamina le modalità di interazione di tale unità con i tre procedimenti fondamentali dell'elaborazione musicale: la ricorrenza, il contrasto e la variazione. Nella pratica compositiva, l'applicazione di tali procedimenti determina delle deviazioni dal modello fraseologico di otto battute: Prout distingue le deviazioni per estensione (aggiunta di una o più battute per ripetizione o ampliamento) da quelle per contrazione (elisione o sovrapposizione di una o più battute). Un caso particolare della deviazione per estensione è rappresentato dal prolungamento: il termine viene utilizzato per indicare sia un'aggiunta alle parti estreme dell'unità fraseologica (ripetizione o estensione finale del periodo, della frase o della sezione) che un'interpolazione di battute all'interno dell'unità fraseologica di otto battute. Come si diceva, la contrazione è ottenuta mediante elisione o sovrapposizione di una o più battute. Le parti elise sono le parti deboli dell'unità fraseologica: l'anacrusi del motivo, la prima battuta della sezione o la frase antecedente del periodo. Per quanto riguarda la sovrapposizione, invece, essa si verifica generalmente tra l'ultima battuta del periodo e la prima del periodo seguente. Meno consueta è la sovrapposizione tra elementi appartenenti alla stessa unità fraseologica come, ad esempio, l'ultima battuta della frase antecedente e la prima del conseguente.

In linea generale, le unità forti (siano esse di sezione, di frase o di periodo) sono quelle che si prestano ad essere estese, mentre le parti deboli tendono ad essere contratte. In altri termini, il maggior peso strutturale esercitato dalla parte ritmicamente forte consente di prolungare la fase di appoggio rispetto a quella di slancio,

ritmicamente debole. Nel corso della trattazione Prout si avvale dell'ausilio di alcuni simboli grafici, riportati nella tavola 1; tali simboli verranno utilizzati anche nell'analisi dell'Adagio della "Patetica" che abbiamo riprodotto in Appendice.

Tavola 1

Parentesi quadra		Motivo
Parentesi quadra incompleta		Motivo incompleto
Lettera maiuscola	A	Tema
Lettera maiuscola con *	A*	Forma variata del tema A
	B	Tema diverso da A
Lettere maiuscole sormontate da una parentesi {	 AB	Brevi temi costituenti una frase
Numero seguito da lettera minuscola	(8a) (8b)	Ripetizione della battuta finale del periodo
	(4a) (4b)	Ripetizione della battuta finale della frase
Due numeri con il segno = interposto	(8=1)	Sovrapposizione tra due periodi
	(4=5)	Sovrapposizione tra le frasi antecedente e conseguente all'interno di un periodo
	(5=1)	Sovrapposizione di un'intera frase all'interno di un periodo
	(8=4)	Sovrapposizione di un'intera frase tra due periodi
	(4=2)	Sovrapposizione di un'intera sezione all'interno di una frase antecedente
	(8=6)	Sovrapposizione di un'intera sezione all'interno di una frase conseguente
	(4=6)	Sovrapposizione di un'intera sezione tra una frase antecedente ed una conseguente
	(8=2)	Sovrapposizione di un'intera sezione tra una frase conseguente ed una antecedente
	I-II-III	Parti del brano

Esaurita la trattazione dell'unità costruttiva primaria (il periodo), Prout affronta la questione della forma vera e propria. Le forme più grandi si sviluppano dalle più piccole attraverso un processo di crescita organica.⁵ Dalla combinazione dei motivi si ottengono rispettivamente sezioni, frasi e periodi; l'aggregazione di più periodi dà luogo alla forma binaria, mentre dall'estensione della forma binaria si ottiene la forma ternaria. *Binary form* e *ternary form*, definite da Prout *typical forms*, sono i "modelli morfologici" della forma. I modelli morfologici sono tipi strutturali che non corrispondono a generi o forme specifici, come il rondò o il minuetto. Essi equivalgono a procedimenti costruttivi di più ampia portata: qualsiasi forma musicale, dalla sonata al rondò, dal minuetto alla variazione, nasce dall'amplificazione dell'uno o dell'altro modello-base.

A differenza di altri teorici, Prout ritiene che ciò che qualifica una forma binaria non sia né lo schema tonale (allontanamento dalla tonica alla fine della prima parte) né l'affinità tematica (assenza di forti contrasti nel materiale tematico): secondo la sua definizione, appartiene alla categoria della *binary form* ogni forma che si risolve in due periodi completi. Se ad una forma binaria già compiuta e autosufficiente viene aggiunto un episodio, e successivamente viene ripetuta – parzialmente o per intero – la prima parte del movimento, siamo invece in presenza di una forma ternaria.

Con la presentazione dei due modelli morfologici si conclude la trattazione di *Musical form*, dedicata allo studio degli aspetti teorici della costruzione formale. In *Applied forms*, pubblicato due anni dopo e concepito dall'autore come logica prosecuzione del discorso avviato nel volume precedente, Prout affronta l'esame della forma nella sua realizzazione attuativa; attraverso l'analisi di numerose composizioni, egli dimostra come i principi teorici esposti in *Musical form* trovino concreta applicazione nelle opere dei grandi maestri.⁶ Se i modelli morfologici rappresentano dunque una formalizzazione astratta dei procedimenti costruttivi, le forme applicate costituiscono la concreta realizzazione di tali modelli nella pratica musicale. I vari pezzi analizzati in *Applied forms* vengono costantemente relazionati ai due modelli morfologici, e di conseguenza classificati come forme binarie o ternarie.

Benché *Musical form* e *Applied forms* non siano stati concepiti dall'autore come trattati di analisi, ma come manuali di didattica della forma, è evidente come in questi testi l'analisi venga ad assumere un ruolo assolutamente prioritario: i principi costruttivi e i modelli morfologici presentati in *Musical form* sono stati dedotti

⁵ «Tutta la musica è il risultato di una crescita organica: le forme binarie e ternarie si sviluppano dai motivi più semplici attraverso un naturale processo di evoluzione, come una quercia che cresce a partire da una ghianda. [...] È questo sviluppo da motivi semplici, spesso attraverso un processo che potrebbe essere comparato a una generazione spontanea, che dà unità di struttura alle fughe di Bach e alle sinfonie di Beethoven» [Prout 1895, 1–2].

⁶ «Prima di scrivere i tre paragrafi sul Minuetto, l'autore ha esaminato ogni minuetto che compare nelle opere di Händel, Bach, Couperin, Corelli, Mozart, Beethoven e Schubert; [...] per la forma sonata, invece, ha esaminato circa 1200 movimenti» [Prout 1895, III].

dallo studio della letteratura musicale alla quale, nel corso della trattazione, Prout fa costante riferimento attraverso la presentazione di numerosi esempi d'autore; successivamente, in *Applied forms*, la validità di tali modelli teorici viene testata e verificata attraverso l'analisi completa di varie opere del repertorio musicale. Come si accennava in precedenza, questo tipo di approccio allo studio della forma non trova precedenti o punti di riferimento significativi nella tradizione teorica inglese. Sono soprattutto i trattati tedeschi ad aver ispirato il lavoro di Prout, come *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch* (1837-47) di Adolph Bernhard Marx, che venne tradotto in inglese negli anni 1851-52, e *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach* (1880) di Rudolf Westphal.

L'influenza maggiore, peraltro esplicitamente riconosciuta dallo stesso Prout [Bent-Drabkin 1991, 39], fu tuttavia esercitata dai testi di Hugo Riemann, in particolare *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) e *Katechismus der Kompositionslehre* (1889). Sia Riemann che Prout partono dal presupposto che il modulo metrico debole/forte rappresenti il fondamento della costruzione musicale. La successione di un accento debole/forte determina il motivo, e ambedue considerano tale unità-base come la cellula germinale dell'articolazione formale: il modulo metrico debole/forte tende infatti a raggruppare le unità fraseologiche in multipli di due, fino a giungere all'unità costruttiva primaria rappresentata dal periodo di otto battute. Pur partendo da premesse analoghe, la teoria di Prout tende tuttavia ad ascrivere ai modelli morfologici una rilevanza che non trova riscontro nella trattazione di Riemann, che manifesta per contro una concezione più fluida e dinamica della costruzione musicale e una maggior attenzione nei confronti dei rapporti di gerarchia strutturale legati alla sintassi armonica. Occorre tuttavia considerare che la complessità delle analisi di Riemann, corredate di una notazione analitica molto più sofisticata rispetto a quella utilizzata da Prout, esprime la personalità di un musicologo a tutto tondo, non solo teorico ma anche storico, esteta e analista, che si rivolge a un pubblico di studiosi colti. Le opere di Prout, invece, pur presentando spunti analitici di grande interesse, sono animate da ambizioni e finalità decisamente più circoscritte: più che elaborare una teoria generale della musica, egli intende semplicemente presentare ai destinatari dei suoi manuali – gli studenti di composizione – certi criteri costruttivi che possono essere dedotti dall'esame dei grandi capolavori della tradizione.

La sensibilità pedagogica e l'attitudine didattica che caratterizzano l'attività teorica di Prout trovano un interessante termine di paragone nell'opera di un altro esponente della tradizione analitica inglese, Donald Francis Tovey. Ambedue gli autori, infatti, si rivolgono ad un pubblico da "erudire": gli aspiranti compositori, nel caso di Prout, e l'ascoltatore "ingenuo" – assiduo frequentatore di concerti e privo di competenze tecnico-musicali, ma disposto ad arricchire le proprie esperienze – nel caso di Tovey.

A differenza di Prout, che pur rifiutando ogni postulato costruttivo dato a priori si rivolge alla letteratura musicale per codificare un sistema di norme che possa risultare più aderente alla pratica compositiva, Tovey rifiuta radicalmente qualunque tipo di astrazione, e in particolar modo i modelli morfologici tanto cari a Prout e alla tradizione della *Formenlehre* tardo-ottocentesca. Per Tovey, infatti, la forma è strettamente connessa allo stile di un autore e a una specifica prassi compositiva messa in atto all'interno di ogni singola opera. Questo non significa che egli non accetti le forme consacrate dalla tradizione, o che non se ne serva per inquadrare le sue analisi: semplicemente, egli ritiene che «non esistono regole di sorta», e che «le forme d'arte praticate da Haydn, Mozart e Beethoven non erano calchi da riempire di musica, ma principi interni da cui la musica procedeva» [1949, 274; 289]. Al di là della sua dichiarata avversione verso i modelli morfologici, Tovey condivide tuttavia con Prout la tendenza a conferire un ruolo assolutamente prioritario alla struttura fraseologica delle opere prese in esame. Il punto di partenza delle analisi di Tovey è rappresentato da una segmentazione del testo musicale che tiene conto in primo luogo dell'articolazione delle frasi, a partire dalla quale vengono rilevate affinità tematiche, struttura tonale e procedimenti costruttivi. Un metodo di lavoro che, almeno nelle prime fasi dell'indagine, sembrerebbe manifestare significative analogie con il modo di procedere di Prout. Come avremo modo di verificare nel paragrafo successivo – dedicato al confronto tra le analisi dei due autori di uno stesso brano musicale, l'Adagio cantabile della Sonata “Patetica” di Beethoven – pur partendo da premesse sostanzialmente simili, e addirittura operando una segmentazione fraseologica del pezzo quasi identica, le loro interpretazioni della struttura formale complessiva risultano tuttavia significativamente diverse.

3. Le analisi di Prout e di Tovey dell'Adagio cantabile della “Patetica” di Beethoven

Prima di procedere al confronto tra le interpretazioni formali proposte da Prout e Tovey, è opportuno svolgere alcune considerazioni in merito al contesto di riferimento all'interno del quale i due autori propongono le loro osservazioni analitiche. L'analisi di Prout è uno dei numerosi esempi presentati e commentati all'interno del manuale *Musical form*, nell'ambito di un capitolo dedicato allo studio delle forme ternarie semplici. La partitura viene riportata per intero, e l'analisi della struttura fraseologica viene realizzata direttamente sul testo musicale, attraverso l'utilizzo dei simboli grafici e della notazione analitica che abbiamo riportato nella Tavola 1: tale partitura, così come compare nel manuale di Prout, è stata riprodotta in Appendice. Pur presentando un'analisi fraseologica completa, nel testo di commento all'esempio musicale Prout non motiva tutte le sue scelte interpretative, ma

si limita a evidenziare quegli aspetti che risultano funzionali al suo discorso generale sulla forma ternaria [Prout 1893, 197–203].

Completamente diverso il contesto dell'analisi di Tovey, che fa parte di un volume dedicato all'analisi di tutte le sonate per pianoforte di Beethoven, *A companion to Beethoven's pianoforte Sonatas (bar-to-bar analysis)* [1931, 68–74]. L'indicazione contenuta nel titolo del volume, «analisi battuta per battuta» esplicita in modo assai efficace sia il contenuto dell'opera, vale a dire un'analisi completa di tutte le sonate, sia l'attitudine metodologica dell'autore. Tovey riteneva infatti che la presentazione di un'analisi, per risultare veramente efficace, dovesse essere condotta in ordine sequenziale: solo prendendo in esame i singoli passaggi nell'ordine in cui compaiono nel pezzo, infatti, diventa possibile ripercorrere lo stesso percorso temporale esperibile dal suo destinatario, l'ascoltatore “ingenuo”. Di conseguenza, le sue analisi sono organizzate in “paragrafi”, ciascuno dei quali si riferisce a un determinato segmento del testo musicale; ogni paragrafo è contraddistinto da un titolo e dal numero di battute corrispondenti, e comprende un breve commentario relativo alla struttura fraseologica, tematica e tonale. La sua analisi dell'Adagio cantabile della *Patetica* è stata riprodotta integralmente nella Tavola 2.

Tavola 2

D. F. Tovey, analisi dell'Adagio cantabile della “Patetica” di Beethoven

Adagio cantabile: la♭ magg. (VI), Rondò.

Tema principale

1–8. Melodia di otto battute; in risposta alla cadenza sulla dominante di battuta 4, una cadenza perfetta a battuta 8.

9–16 = 1–8 all'ottava superiore con un'armonia più piena.

Primo Episodio

17–23. Nuovo tema che inizia in *fa* min. (vi), con una battuta che si ripete due volte delineando una curva melodica ascendente e poi discendente; il basso, nel frattempo, sale dal *mi* bequadro della seconda battuta fino alla dominante di *mi♭* della quarta, mentre la melodia conclude due battute più avanti con una cadenza in *mi♭* (V).

23–28. Frase cadenzale in *mi♭*; un gruppo di due battute conduce a una ripetizione delle due battute medesime in cui gli stessi materiali vengono affidati a voci differenti; nelle due battute successive viene protratta la medesima figurazione, e il *mi♭* viene trattato come dominante della tonalità di impianto, che riconduce al

Primo Ritorno

29–37 = 1–8

Secondo Episodio nella tonica min. e *♭VI*

³⁶/37–44. Nuovo tema in dialogo tra la voce superiore e la voce inferiore; proposto due volte

nelle quattro battute di tonica e dominante del (i), e ancora in risposta nelle quattro battute che modulano a *fa^b* (*b*VI), scritto per praticità come *mi* naturale, e qui concluso.

45–50. Il tema continua in (*b*VI). La seconda coppia di battute conduce alla settima diminuita su *fa* naturale; in altre parole, il basso sale da *fa^b* a *fa* naturale. Nelle due battute successive l'armonia approda alla dominante della tonalità di impianto. Non ci sono stati cambi enarmonici, come si può verificare trasponendo l'intero episodio un semitono sopra o sotto.

*Terzo ritorno*⁷

51–66 = 1–16 con accompagnamento di terzine. L'appoggiatura presente nell'ultima battuta (66 = 16) viene eliminata, poiché sul quarto tempo della battuta ha inizio la coda.

Coda.

⁶⁶/67–73. Nuova frase cadenzale di due battute, ripetuta con una raddoppio d'ottava nel registro superiore, che conduce a una battuta cadenzale ripetuta in tre posizioni per concludersi sulla battuta di tonica conclusiva.

L'analisi *bar-to-bar* proposta da Tovey ci restituisce un'immagine dell'articolazione formale del pezzo estremamente chiara ed efficace. Le prime otto battute, immediatamente ripetute con un'armonia più piena, costituiscono il tema principale dell'Adagio. Nel corso del brano il tema si ripresenta altre due volte, alle battute 29–37 e alle battute 51–66. Due diversi episodi, con differenti materiali tematici, precedono la seconda e la terza apparizione del tema principale, e una coda di sei battute conclude l'Adagio. La struttura formale, presentandosi come un'alternanza di tema – episodio – tema – episodio – tema, è quella tipica del Rondò, come lo stesso autore non manca di indicare nella prima riga dell'analisi. Lo schema della Tavola 3 sintetizza l'articolazione formale del pezzo che emerge dall'analisi di Tovey.

Tavola 3

I	A	Tema principale	1–8	<i>la^b</i> magg.
		ripetizione Tema	9–16	
II	B	Primo episodio	17–23	<i>fa</i> min. – <i>mi^b</i>
		Coda	23–28	
III	A	Tema principale (Primo ritorno)	29–37	<i>la^b</i> magg.

⁷ Ciò che Tovey denomina «terzo ritorno» è in realtà il secondo ritorno del tema. In linea generale, infatti, Tovey omette la segnalazione del secondo ritorno in tutti i casi in cui il terzo ritorno del tema sottintenda anche il secondo. Nel caso specifico, il primo ritorno del tema comprende otto battute (corrispondenti alle battute 1–8), mentre nella sezione denominata «terzo ritorno» le battute sono sedici (corrispondenti alle battute 1–8 più la loro ripetizione, battute 9–16); di fatto, dunque, alle battute 51–66 il tema «ritorna» due volte (secondo e terzo ritorno). A scanso di equivoci, tuttavia, nello schema formale proposto nella Tavola 3 si è preferito denominare le battute 51–66 «secondo ritorno».

IV	C	Secondo episodio	37-44	<i>la^b min. – mi magg. (fa^b magg.)</i>
		Prolungamento	45-50	
V	A	Tema principale (Secondo ritorno)	51-66	<i>la^b magg.</i>
		Coda	67-73	

Veniamo ora all'analisi di Prout, che si concentra innanzitutto sulla struttura fraseologica. Lo schema riportato nella Tavola 4 offre un quadro generale delle unità fraseologiche di cui si compone il pezzo. La struttura dell'Adagio è abbastanza regolare, poiché le unità fraseologiche sono quasi tutte di otto battute.

Tavola 4

unità fraseologiche	battute	numero di battute dell'unità	tipologia
Unità 1	1-8	8	regolare
Unità 2	9-16	8	regolare
Unità 3	17-23	7	irregolare
Unità 4	(23) 24-28	6	irregolare
Unità 5	29-36	8	regolare
Unità 6	37-44	8	regolare
Unità 7	45-50	6	irregolare
Unità 8	51-58	8	regolare
Unità 9	59-66	8	regolare
Unità 10	67-73	7	irregolare

Se si escludono le unità 4 e 10 (battute 24-28 e 67-73), che possono essere interpretate come prolungamenti cadenzali, le uniche vere alterazioni della simmetria di otto battute sono rappresentate dall'unità 3, di sette battute (17-23), e dall'unità 7, di sei battute (45-50). L'irregolarità dell'unità 3, individuata da Prout alla battuta 20 (cfr. Appendice), è determinata dalla sovrapposizione dell'ultima battuta dell'antecedente con la prima del conseguente.

L'altra irregolarità si verifica nell'unità 7, di sei battute. In linea generale, le unità di sei battute possono essere considerate sia il risultato dell'estensione delle quattro battute di una frase, sia l'effetto della contrazione delle otto battute di un periodo. Nel caso specifico, Prout interpreta queste sei battute come un *link*, e cioè come un'unità "estranea" alla struttura fraseologica principale che funge da raccordo tra il periodo precedente e quello seguente. Un'altra possibile interpretazione di questo passaggio, citata dallo stesso Prout, è quella proposta da Riemann, che considera le battute 45-50 come un'anacrusi generale, vale a dire come una sorta di lungo levare che svolge una funzione di preparazione al periodo successivo

[Prout 1893, 203]. Ancora diversa la soluzione proposta da Tovey, che interpreta le battute 45–50 come un prolungamento dell'unità precedente (secondo episodio, battute 37–50).

La differenza più sostanziale tra l'analisi di Tovey e quella di Prout riguarda tuttavia la definizione della forma complessiva del pezzo: mentre infatti Tovey ascrive l'Adagio alla categoria del Rondò, Prout lo interpreta come una forma ternaria. Per comprendere le ragioni della soluzione proposta da Prout, occorre approfondire alcuni aspetti della sua teoria relativi alla definizione dei modelli formali. Secondo Prout, il Rondò nasce dall'ampliamento della forma ternaria, che a sua volta nasce dall'estensione della forma binaria.⁸ Schematizzando, le tre parti in cui si articola la forma ternaria sono:

- I Soggetto principale Forma binaria completa composta da almeno due periodi (divisibili a loro volta in due parti), il secondo dei quali deve concludersi con una cadenza di tonica; in caso contrario, la forma binaria non può dirsi completa.
- II Episodio Un periodo (che potrebbe anche essere una forma binaria completa, ma non necessariamente) di carattere contrastante e in una tonalità diversa dal soggetto principale della prima parte.
- III Soggetto principale Ripetizione del soggetto principale, intera o parziale, con o senza variazioni.

Se a questa forma ternaria completa si aggiunge un secondo episodio, e poi ancora una ripetizione intera o parziale del soggetto principale, si ottiene un Rondò.

- IV Episodio
- V Soggetto principale

Il Rondò si articola dunque in almeno cinque sezioni: mentre in una forma ternaria il soggetto principale non può presentarsi più di due volte, nel Rondò esso deve comparire almeno tre volte. Confrontando questo schema con l'articolazione formale dell'Adagio delineata dall'analisi di Tovey (cfr. Tavola 3), è possibile rilevare come l'interpretazione di quest'ultimo sembri corrispondere perfettamente al

⁸ «In un'autentica forma ternaria, la prima parte del movimento sarà sempre una forma binaria completa; per essere completa, la forma binaria conterrà almeno due periodi, il secondo dei quali si conclude con una cadenza perfetta. La seconda parte del movimento potrebbe essere anche una forma binaria completa [...]; ma più frequentemente, invece di terminare con una cadenza perfetta, conduce al ritorno della prima parte. Nella maggioranza dei casi, la parte centrale sarà in una tonalità diversa da quella della prima parte» [Prout 1893, 185].

modello del Rondò proposto da Prout. In realtà si tratta di una corrispondenza solo apparente.

Il principale elemento di discrepanza tra l'articolazione formale dell'Adagio e la struttura del Rondò può essere individuato nella prima parte del modello, e cioè in quella forma binaria che, costituendo il nucleo generatore della forma ternaria, dovrebbe rappresentare anche la matrice iniziale di un ipotetico Rondò. Nel caso dell'Adagio di Beethoven i due periodi completi che determinano la forma binaria sono il tema principale e la sua ripetizione all'ottava superiore con un'armonizzazione più ricca (battute 1–16). Poiché tuttavia si tratta di una ripetizione dello stesso periodo, e non di due periodi distinti, il requisito fondamentale che secondo Prout consente di definire una forma binaria (successione di due periodi completi) viene soddisfatto solo in modo parziale.

Un altro elemento di disaccordo tra le due analisi è costituito dall'interpretazione del terzo periodo, corrispondente alle battute 17–23; mentre Tovey considera questa unità come il primo episodio del Rondò, Prout rileva che tale periodo non presenta sufficienti elementi di diversificazione dal tema principale per poter essere considerato un episodio a sé stante. Un episodio, infatti, per definirsi tale, deve essere completamente distinto dal soggetto principale, e risultare più o meno contrastante in quanto a carattere e tonalità.⁹ Il periodo in questione, a parte la diversa tonalità (*fa* min., e cioè la relativa minore della tonalità d'impianto) manifesta secondo Prout maggiori elementi di similitudine che non di contrasto rispetto ai due periodi precedenti.

Queste considerazioni inducono Prout a non interpretare l'Adagio come un Rondò, ma a considerarlo una forma ternaria, la cui prima parte sarebbe costituita da una forma binaria composta di quattro periodi: tema principale, ripetizione del tema, terzo periodo e ripetizione del periodo iniziale. I quattro periodi, che presentano l'articolazione tipica di due “periodi composti”, sono interpretabili tematicamente come: A A* B A. La seconda parte di questa forma ternaria è costituita da un episodio costituito dalle battute 37–44 e dal *link* delle battute 45–50. Il carattere dell'episodio presenta un certo margine di contrasto con il tema principale, accentuato dalla modulazione in *fa*^b che per questioni di praticità Beethoven scrisse nella tonalità enarmonica di *mi* magg. Il fatto che l'episodio inizi con la stessa tonica del soggetto principale, *la*^b, ma in modo minore anziché in maggiore, rappresenta un altro elemento caratteristico della forma ternaria. Il *link* che collega l'ultimo periodo della seconda parte al primo periodo della terza parte ha la funzione di preparare la ripetizione della prima parte, e cioè il ritorno del tema principale.

⁹ Benché Prout non chiarisca cosa egli effettivamente intenda per “carattere contrastante”, dagli esempi presentati nel corso dei suoi trattati si può dedurre che il termine “carattere” si riferisce principalmente all'aspetto ritmico-melodico. [1893, 155–157; 161–163; 184–185].

L'interpretazione formale proposta da Prout viene sintetizzata in forma schematica nella Tavola 5.

Tavola 5

I	Forma binaria ampliata	periodo 1 – A	1–8	<i>la^b</i> magg.
		periodo 2 – A [★]	9–16	
		periodo 3 – B	17–23	<i>fa</i> min. – <i>mi^b</i>
			24–28	cadenza
II	Episodio	periodo 4 – A	29–36	<i>la^b</i> magg.
		nuovo episodio	37–44	<i>la^b</i> min. – <i>mi</i> magg. (<i>fa^b</i> magg.)
		<i>link</i>	45–50	
III	Ritorno della I parte	ritorno della I parte	51–66	<i>la^b</i> magg.
		coda	67–73	

In conclusione, pur partendo da una stessa segmentazione fraseologica, l'analisi del contenuto musicale delle singole unità induce i due autori a proporre due interpretazioni della forma complessiva sostanzialmente diverse: un Rondò, nel caso di Tovey, e una forma ternaria nel caso di Prout. Tale discrepanza è dovuta sostanzialmente a un diverso modo di interpretare la funzione e il significato strutturale della forma binaria, che nella teoria di Prout rappresenta il modello basilare dei tipi morfologici ai quali le diverse forme musicali vengono di volta in volta relazionate.

Occorre peraltro sottolineare che, pur rifiutando l'idea che le opere dei grandi maestri possano essere ridotte a “stampi preconfezionati”, di fatto Tovey si ritrova a utilizzare nelle sue analisi sia la terminologia sia i modelli formali di uso corrente. A causa della sua radicale avversione nei confronti di ogni genere di sistematizzazione, egli non elabora un teoria autonoma dei modelli formali né mette in discussione gli schemi ereditati dalla tradizione; tuttavia, pur considerando tali schemi delle astrazioni puramente teoriche, nella sua pratica analitica egli continua a far costante riferimento a quegli stessi modelli.

L'obiettivo del nostro confronto tra l'analisi di Tovey e quella di Prout non è quello di stabilire la maggior correttezza dell'una o dell'altra interpretazione della struttura formale dell'Adagio della “Patetica”. Ambedue le ipotesi sono infatti assolutamente pertinenti, e la loro diversità si giustifica tenendo conto dei diversi destinatari a cui sono rivolte le analisi: gli studenti di composizione, nel caso di Prout, l'ascoltatore non esperto nel caso di Tovey. L'analisi della forma, in altri termini, “prende forma” su piani diversi: quello teorico-didattico per Prout, e quello puramente estetico per Tovey. Dal punto di vista del rapporto tra materiale e forma, Prout si pone il problema di individuare i processi di elaborazione a cui vengono sottoposti i materiali nel corso dell'opera; di conseguenza, un'unità fraseolo-

gica che non presenti caratteri nettamente contrastanti rispetto al tema principale, come l'unità corrispondente alle battute 17–23, non può essere interpretata come un nuovo episodio. Tovey invece non ascrive particolare importanza ai rapporti di organizzazione tematica, poiché ritiene che l'ascoltatore non sia in grado di percepire legami tematici a lungo termine, ad eccezione dei rapporti di filiazione che si presentano all'ascolto come uno sviluppo ininterrotto. Questo non significa che, in linea di principio, Tovey neghi l'esistenza dei rapporti di derivazione tematica; semplicemente, egli ritiene che tali relazioni non siano apprezzabili dall'ascoltatore, che tenderà a percepire la variazione di un tema presentato in una sezione non contigua più come un elemento di contrasto che non come il risultato di un processo di derivazione organica.

I destinatari dell'analisi di Prout, gli studenti di composizione, sono perfettamente in grado di apprezzare i processi di elaborazione e variazione dei materiali all'interno dell'opera: la capacità di rilevare affinità strutturali tra elementi apparentemente diversi costituisce anzi uno dei requisiti fondamentali del loro apprendistato formale. Gli ascoltatori "ingenui" a cui si rivolge Tovey, invece, tenderanno a conferire maggior importanza agli eventi di superficie, e la loro percezione dell'opera sarà inevitabilmente legata al succedersi "battuta per battuta" dei materiali musicali lungo l'asse temporale.

Per valutare la pertinenza e la validità di un'analisi, occorre dunque tener conto del suo contesto di riferimento e degli obiettivi specifici che l'autore intende perseguire: così come l'orientamento teorico di Prout risulta pienamente funzionale a un'analisi rivolta ad aspiranti compositori, allo stesso modo l'empirismo di Tovey ci restituisce un'immagine formale dell'opera più vicina alle attitudini percettive di un ascoltatore "inesperto". Quest'ultimo tenderà a sentire la sezione corrispondente alle battute 1–37 come una successione di elementi contrastanti (l'alternanza tra tema principale ed episodi evidenziata da Tovey); l'ascoltatore "esperto", invece, dotato di una specifica preparazione tecnico-compositiva, tenderà ad interpretare la medesima sezione come una struttura complessivamente unitaria, nonostante la presenza di elementi di contrasto (la forma binaria ampliata individuata da Prout). Come dire, in definitiva, che ogni analisi presuppone il suo ascoltatore "modello".

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, a cura di C. Annibaldi, EdT, Torino (ed. orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980).
- PROUT E. (1893), *Musical form*, Augener, London.
- PROUT E. (1895), *Applied forms: a sequel to "Musical form"*, Augener, London.
- SHAW W. (1980), *Ebenezer Prout*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 15, 315–316, Macmillan, London.
- TOVEY D. F. (1931), *A companion to Beethoven's pianoforte Sonatas (Bar-to-bar analysis)*, Association Board of the Royals Schools of Music, London.
- TOVEY D. F. (1949), *Essays and lectures in music*, a cura di H. J. Foss, Oxford University Press, London.

APPENDICE

L. van Beethoven, Sonata per pianoforte op. 13 “Patetica”, Adagio cantabile
[Prout 1893, 197–201]

BEETHOVEN. Sonata, Op. 13.

Adagio cantabile.

(1.)

p

(4)

(8)

(4)

198

MUSICAL FORM.

[Chap. X.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1: Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. A measure in the bass staff is marked (8).
- System 2: Treble staff continues the melodic line. Bass staff features a dense texture of sixteenth notes. A measure in the bass staff is marked (4-5).
- System 3: Treble staff has a melodic line with a trill. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Measures in both staves are marked (6) and (8).
- System 4: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *cres.*, *cres.*, and *p* are present. Measures in the bass staff are marked (8a) and (8b).
- System 5: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *pp* and *p* are present. A measure in the bass staff is marked (1).
- System 6: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. A measure in the bass staff is marked (4).

Chap. X.]

THE SIMPLE TERNARY FORM.

199

(11.)

pp

(8)

(4)

cres.

sf

sf

sf

fp

decreas

(8)

pp

(Link.)

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system features a complex chordal texture in the right hand and a more melodic line in the left hand, with a *cres.* marking. The second system is marked (III.) and begins with a *p* (piano) dynamic. The third system is marked (4). The fourth system is marked (8). The fifth system is marked (4). The sixth system continues the melodic and harmonic development. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Chap. X.]

THE SIMPLE TERNARY FORM.

201

Coda.

pp

(8)

(8a)

rf *rf* *rf* *pp*

(8h) (8c) (8d) (8e)

SEGMENTAZIONE MELODICA E INTERPRETAZIONE:
SYRINX, UN ESEMPIO APPLICATIVO

Perché un'opera musicale abbia vita occorrono tre autori: il compositore che scrive la partitura, l'interprete che la trasforma in suoni, il gruppo sociale che ne assicura la perennità. Il compositore non scrive per, scrive con.

[Jolivet 1978, 44]

1. Introduzione

Se è vero, come suggerisce Jolivet, che l'opera musicale nasce dall'interazione fra compositore, esecutore e ascoltatore, il campo di indagine dell'analisi musicale può legittimamente estendersi ben oltre lo studio della partitura e comprendere tanto l'interpretazione quanto la ricezione. L'analisi musicale dovrebbe porre attenzione non solo al lavoro del compositore e alla partitura, ma anche all'apporto creativo dell'interprete; d'altra parte, l'interprete che voglia operare delle scelte esecutive consapevoli e non puramente istintive, può e deve trovare nell'analisi un valido strumento conoscitivo.

Nell'ottica di un utile e doveroso incontro tra teoria e prassi è da intendersi il presente contributo, naturale prosecuzione di due ricerche individuali, per certi versi parallele, svolte dai due autori. L'una metteva a punto un Modello Generale di Segmentazione Melodica (MGSM) applicabile alla partitura e alla sua realizzazione sonora indipendentemente dalla grammatica adoperata dal compositore (tonale o atonale) [Cifariello Ciardi 1998; 2000; 2003; Damiani-Cifariello Ciardi-Olivetti Belardinelli 2003]; l'altra proponeva una ricognizione dei contributi storico-documentari e analitici su cui fondare una possibile interpretazione esecutiva di *Syrinx* di Debussy [Curinga 2002].

Il presente lavoro si articola in due parti: nella prima, dopo una breve descrizione del MGSM, vengono presentate alcune ipotesi di segmentazione di *Syrinx* prodotte attraverso l'applicazione del modello; nella seconda, attraverso l'esame di una serie di incisioni del pezzo, vengono proposte alcune considerazioni sulle poten-

zialità di utilizzo del MGSM non solo per l'interpretazione del brano a livello teorico, ma anche nel campo dell'esecuzione e della didattica strumentale.¹

2. Continuità, discontinuità, segmentazione

Nell'analisi musicale, la segmentazione è spesso utile per comprendere l'organizzazione temporale e la struttura di un brano. Nella pratica musicale essa è legata al fraseggio, e dunque all'interpretazione: a partire dalla partitura, l'esecutore opera delle microvariazioni temporali, dinamiche e timbriche che influenzano in modo sostanziale il valore estetico dell'esperienza d'ascolto, anche perché contribuiscono a operare una divisione significativa del continuum acustico [Dowling-Harwood 1986]. Oggetto della segmentazione può essere tanto la partitura quanto il risultato sonoro della sua interpretazione. Entrambe le possibilità presentano delle limitazioni intrinseche. Nel primo caso, le informazioni contenute nel testo da segmentare sono descritte da valori relativi (rapporti fra durate, intervalli fra altezze, ecc.), raramente interpretabili in modo univoco. Nel secondo caso, anche se un'analisi del segnale audio consente una misurazione abbastanza precisa dei parametri acustici per mezzo di valori assoluti (gli herz per l'altezza, i decibel per l'intensità, il tempo per le durate), occorre ricordare che tale misurazione non è di per sé in grado di descrivere l'immagine uditiva che emerge durante l'ascolto. Ciò che ascoltiamo è infatti profondamente influenzato dai nostri limiti percettivi, dalle nostre aspettative e dalla connotazione che il flusso sonoro acquista in base alla nostra esperienza personale.

Queste difficoltà hanno condotto l'analisi musicale a cercare soluzioni, metodi e modelli al di là dei propri confini tradizionali. In passato, le procedure utilizzate per ipotizzare una segmentazione si basavano per lo più su considerazioni mutuare dalla teoria musicale, dall'armonia o dalla metrica classica. Recentemente, da più autori è stata sottolineata l'importanza di formalizzare eventuali criteri di segmentazione a partire dai risultati via via evidenziati dalla psicologia sperimentale della musica. In questo quadro si inserisce il Modello Generale di Segmentazione Melodica qui utilizzato per l'analisi di *Syrinx*.

Il modello si propone di produrre delle ipotesi di segmentazione considerate come le più probabili fra quelle che possono emergere durante l'ascolto di una linea melodica. I principi che stanno alla base della procedura descritta sono stati elaborati a partire dai risultati di diverse ricerche condotte sulla percezione melodica, in cui lo stimolo utilizzato non è la trascrizione in notazione musicale della linea melodica, ma la sua realizzazione sonora. Di conseguenza, il MGSM si presta

¹ A Fabio Cifariello Ciardi si deve la seconda parte (*Continuità, discontinuità, segmentazione*), a Luisa Curinga la terza (*Segmentazione e interpretazione: alcune considerazioni*). *Introduzione e Conclusioni* sono state scritte in collaborazione.

a essere utilizzato non solo per l'analisi della partitura, ma anche per l'analisi della sua interpretazione. In entrambi i casi, per facilitare la verifica e la comparazione dei risultati, le segmentazioni prodotte vengono riportate direttamente in partitura.

Il modello si basa sull'ipotesi che la rilevazione di mutamenti e di regolarità su una o più dimensioni di un evento sonoro possa rientrare fra le strategie cognitive attivate dall'ascoltatore, anche in modo inconsapevole e indipendentemente dalla sua competenza musicale [Drake 1998] e dall'età. Mutamento e regolarità vengono correlate ai concetti complementari di continuità e discontinuità. Nel momento in cui vengono percepite, le continuità e le discontinuità rilevate agiscono come due forze indipendenti che concorrono, nella loro interazione, all'organizzazione cognitiva del flusso sonoro. In generale, per ciascuna dimensione considerata, la discontinuità dipende dalla rapidità e dalla rilevanza percettiva di un mutamento. Discontinuità possono emergere, ad esempio, da una rapida variazione d'intensità percepita come un accento dinamico, da un'immediata variazione di altezza, da un'inversione di profilo, o anche da un cambiamento significativo nella durata di due suoni contigui. La rilevazione di una continuità, invece, può dipendere dall'assenza di variazioni o dalla presenza di variazioni che non risultano sufficientemente significative dal punto vista percettivo. Una continuità può essere rilevata a partire da un'uniformità nel timbro, nell'articolazione melodica o nella tecnica strumentale notata in partitura; ma può dipendere anche da mutamenti non così rapidi o marcati da essere percepiti come discontinuità. Si pensi alla lenta evoluzione dinamica di un crescendo, o anche alla graduale modificazione delle durate in un accelerando o in un rallentando. Infine, la rilevazione di continuità può emergere anche da una regolarità nelle variazioni percepite. La continuità correlata a una pulsazione costante, ad esempio, è spesso conseguenza di mutamenti rilevati dall'ascoltatore a intervalli di tempo regolari, che la battuta musicale tende a sottolineare.²

Nella sua attuale versione, il modello si propone di individuare un insieme finito di segmentazioni a partire dall'individuazione delle discontinuità rilevabili su tre parametri: la durata relativa e assoluta, l'altezza relativa e il profilo melodico. Sulla base delle discontinuità rilevate, viene determinata un'ipotesi di pulsazione che il modello interpreta come continuità. In assenza di evidenti elementi di contrasto, il MGSM ipotizza che l'ascoltatore tenderà a mantenere la continuità derivante da una pulsazione precedentemente affermata. A ciascuna continuità/discontinuità viene assegnato un grado di rilevanza (intensità) forte o debole, indicato rispettivamente con i simboli α e σ .

² A questo proposito, vale la pena ricordare che l'accento metrico non ha una propria base fenomenologica autonoma, ma è essenzialmente un costrutto mentale dedotto a partire da un insieme di accenti effettivamente rilevati sulla superficie musicale [Lerdahl-Jackendoff 1983].

I criteri utilizzati per l'individuazione delle discontinuità/continuità e l'assegnazione del grado di rilevanza sono stati definiti sulla base di quanto emerge da diverse ricerche specificatamente rivolte all'approfondimento del ruolo dell'altezza [Drake-Palmer 1993; Deliège 1987; Edworthy 1985; van Noorden 1975], della durata [Drake 1998; Fraisse 1974; 1982; Tekman 1998; Povel 1981; Povel-Essens 1985], del profilo melodico [Baver-Chiarello 1974; Huron-Royal 1996; Thomassen 1982] e della pulsazione nella percezione melodica [Handel-Weaver-Lawson 1983]. Per ciascuna dimensione considerata, il modello descrive in quali condizioni è possibile rilevare su un determinato suono una continuità o una discontinuità forte o debole, in base ai criteri presentati nella tavola 1.

Tavola 1. Condizioni in cui il MGSM rileva delle discontinuità o delle continuità forti (x) o deboli (o).

Discontinuità considerate

Altezza

dati due suoni separati da un intervallo melodico (per una velocità d'articolazione maggiore di 100 millisecondi)			
<i>quando</i>	unisono, 2m, 2M	3m, 3M	> 3M
<i>dove</i>		sul secondo suono	sul secondo suono
<i>intensità</i>	non rilevante	o	x

Durata (suoni)

dati due suoni (per una velocità di articolazione tra i 120 e i 1800 millisecondi)			
<i>quando</i>	la differenza fra le durate di due suoni contigui è uguale o inferiore a 1/8 del suono più breve	il secondo suono è più breve del primo	il secondo suono è più lungo del primo
<i>dove</i>		sul secondo suono	sul secondo suono
<i>intensità</i>	non rilevante	o	x

Durata (pause)

dati due suoni separati da una pausa			
<i>quando</i>	la pausa è minore o uguale a 1/8 della durata del suono precedente o è minore di circa 120 ms.	la pausa è uguale o minore rispetto alla durata del suono precedente o è maggiore di circa 120 ms.	la pausa è maggiore rispetto alla durata del suono precedente
<i>dove</i>		sul secondo suono	sul secondo suono
<i>intensità</i>	non rilevante	o	x

Profilo

dati tre suoni (s ₁ , s ₂ , s ₃)					
<i>quando</i>	assenza di direzionalità	conferma del profilo precedentemente rilevato	inversione del profilo precedentemente rilevato	interruzione della direzionalità definita dal profilo precedentemente rilevato	affermazione di una direzione dopo una assenza di direzione
<i>dove</i>			sul secondo suono (s ₂)	sul secondo suono (s ₂)	sul terzo suono (s ₃)
<i>intensità</i>	non rilevante	non rilevante	o	x	x

Continuità considerate

Pulsazione

dato un suono (dopo un minimo di due suoni marcati da un discontinuità)			
<i>quando</i>	in assenza di discontinuità	con discontinuità rilevate, se il suono non è il primo di un gruppo binario/ternario	con discontinuità rilevate, se il suono è il primo di un gruppo binario/ternario
<i>dove</i>		sul suono	sul suono
<i>intensità</i>	non rilevante	o	x

Nella fase successiva, dedicata alla segmentazione vera e propria, il modello procede alla definizione di tutti i possibili segmenti delimitati da una o più continuità/discontinuità. Qualora sia necessario ridurre il numero dei segmenti prodotti, verrà data preferenza ai segmenti delimitati da continuità/discontinuità forti o da più continuità/discontinuità coincidenti. Al contrario, nel caso in cui i segmenti prodotti siano ritenuti insufficienti, si potranno prendere in esame in seconda istanza gruppi di suoni in cui una continuità/discontinuità marca solo l'inizio o la fine del segmento. Successivamente, i segmenti ottenuti sono organizzati gerarchicamente su tre livelli temporali. Il punto di partenza è un livello detto "provvisorio": pur avendo minore rilevanza percettiva, esso risulta funzionale alla definizione dei livelli successivi. Il primo livello vero e proprio comprende non più di tre segmenti appartenenti al livello provvisorio, per una durata complessiva non superiore ai 4–5 secondi, mentre il secondo livello si compone di due o tre segmenti di primo livello (cfr. tavola 2).

Syrinx

Claude Debussy
Analisi di Fabio Cifariello Ciardi

Très modéré

Pulsazione x o o x o x o o

Disc. altezze o x o o x x o x o o x o o

Disc. durate o x o o x x o x o o x o x

Disc. profilo mel.

pulsazione x o o x o o (o) (x) o

Disc. altezze o x o x x x x o o o o o o o o o o o

Disc. durate x o x o o o x x o x o o o x x

Disc. profilo mel.

Retenu **Un peu mouvementé (mais très peu)**

pulsazione o x o x o o o

Disc. altezze x o o o o o o x o o o o o o o o

Disc. durate o x o o o x o x o o o o o o

Disc. profilo mel.

pulsazione x o { (x) } (o) x o x o

Disc. altezze x o o o o o o x o o o o o o o o

Disc. durate x o x o x o o x x o o o x x o o

Disc. profilo mel.

Esempio 1. Segmentazione di *Syrinx* secondo il MGSM.

pulsazione X o o X o o

13

altezze o o o o o o o o

durate x o x o x o x o x o

profilo mel.

Cédez Rubato

pulsazione X o o X o o (x) o o

15 16

altezze o o o o o o o o

durate o x o x o x o x o x o x o

profilo mel.

pulsazione X o o X o (x) o x o

18

altezze x o x o x o x o x o

durate o o x x o o x x o o

profilo mel.

pulsazione X o X X o o X

21

altezze x o x x o o x x x o

durate x o x x o o x x o o

profilo mel.

au Mouvt. (très modéré)

pulsazione

(trille)

altreze

durate

profilo mel.

pulsazione

(x)

altreze

durate

profilo mel.

En retenant jusqu'à la fin

pulsazione

(x)

altreze

durate

profilo mel.

Très retenu

pulsazione

altreze

durate

profilo mel.

Tavola 2: Criteri di raggruppamento utilizzati dal MGS_M*Condizioni per la produzione di un segmento di livello provvisorio e di primo livello*

	<i>minimo</i>	<i>massimo</i>
<i>numero di suoni</i>	2	–
<i>durata assoluta</i>	circa 120 ms. per il livello provvisorio circa 250 ms. per il primo livello	circa 1,5 secondi per il livello provvisorio circa 4–5 secondi per il primo livello
<i>divisibilità</i>	non ulteriormente divisibile	3 sottosegmenti
<i>discontinuità/continuità</i>	sia sul suono iniziale, sia sul suono finale	–

Condizioni per la produzione di un segmento di ordine superiore

	<i>minimo</i>	<i>massimo</i>
<i>numero di suoni</i>	2	–
<i>durata assoluta</i>	circa 4–5 sec.	–
<i>divisibilità</i>	non ulteriormente divisibile	3 sottosegmenti
<i>discontinuità/continuità</i>	sia sul suono iniziale, sia sul suono finale	–

La segmentazione di *Syrinx* è interamente riportata nell'esempio 1. Le discontinuità forti o deboli di altezza, durata e profilo melodico sono indicate sotto il pentagramma; la continuità forte e debole della pulsazione – l'unica continuità che abbiamo preso in considerazione – è invece indicata sopra il pentagramma. In tre casi (alle battute 10–11, 19–21, 26–28) le discontinuità rilevate hanno reso possibile l'emergere di due diverse ipotesi di continuità derivanti da altrettante organizzazioni della pulsazione. In questi casi l'analisi le riporta entrambe. Per limitare il numero dei segmenti, in modo tale da facilitarne la rappresentazione, sono stati considerati esclusivamente i segmenti marcati sia all'inizio che alla fine da almeno una continuità o discontinuità. Di conseguenza, nella maggior parte dei casi sono emerse solo due ipotesi di segmentazione, considerate come le più probabili dal punto di vista percettivo.

Le segmentazioni sono descritte sotto il pentagramma da due gruppi di parentesi quadre orizzontali sovrapposte. Ciascun gruppo si compone di un'eventuale linea tratteggiata (per il livello provvisorio) e di due parentesi quadre continue che indicano il primo e il secondo livello di segmentazione previsto dal modello. Ogni linea inizia e

termina sempre e solo sul punto d'attacco di un suono.³ In linea generale, la lettura delle segmentazioni non pone particolari problemi interpretativi; alcuni passaggi, tuttavia, che acquisteranno un particolare rilievo nell'ambito dell'analisi delle esecuzioni esaminate nel paragrafo successivo, richiedono un approfondimento specifico.

Il primo passaggio che si vuol prendere in esame va dall'ultimo ottavo della battuta 12 al battere della battuta 14. In una delle esecuzioni analizzate, quella di Robert Pot, l'interpretazione di questo frammento è risultata tanto difforme dalla partitura da sollecitare una trascrizione dell'incisione in notazione musicale. L'esempio 2 pone a confronto la segmentazione di questo passaggio (pentagramma superiore) con la trascrizione dell'esecuzione di Pot (pentagramma inferiore). Nella partitura di Debussy sono presenti discontinuità e continuità tali da suggerire segmentazioni basate sull'organizzazione di quattro brevi segmenti a , b_1 , b_2 , b_3 , ognuno dei quali si conclude sui suoni di durata più lunga (rispettivamente la_4 , $mi\flat_4$, la_3 , $mi\flat_3$). A partire da tali rilevazioni il modello suggerisce due possibili organizzazioni gerarchiche, riportate sotto il pentagramma superiore. La prima, binaria e più regolare, ipotizza l'emergere di due segmenti $(a+b_1)$ e (b_2+b_3) ; la seconda, ternaria, prevede invece un unico segmento corrispondente a una durata di tre semiminime $(a+b_1+b_2)$. Entrambe le ipotesi condizionano in modo determinante l'interpretazione della struttura fraseologica delle battute successive: la prima assegna al segmento b_3 il compito di concludere il percorso melodico iniziato a battuta 11; nella seconda ipotesi, invece, b_3 assume chiaramente una funzione di levare rispetto all'idea melodica che prende corpo a battuta 14.

Prendendo in esame la trascrizione dell'esecuzione di Pot, riportata nel secondo pentagramma dell'esempio 2, possiamo notare una considerevole riduzione della durata dei segmenti b_2 e b_3 . Tale scelta tende a indebolire il quadro complessivo delle discontinuità rilevabili, ma soprattutto rende squilibrata, e dunque improbabile, l'organizzazione binaria $a+b_1$ e b_2+b_3 che era emersa dall'analisi della partitura. La scelta interpretativa di Pot è dunque da ritenersi completamente illogica? Forse non del tutto. Se infatti l'esecutore comprime le durate degli ultimi due quarti della battuta 13 con l'intento di far precipitare la linea melodica fino al battere della battuta successiva, è anche vero che immediatamente prima egli ritarda leggermente il tempo in corrispondenza del la_4 . Le conseguenze di quest'ultima scelta sull'organizzazione gerarchica dei segmenti sono rilevanti: allargando il la_4 , la differenza di durata fra il segmento a e il segmento b_1 diventa tale da rendere improbabile il raggruppamento dei due segmenti ipotizzato dall'analisi della partitura

³ La scelta è una conseguenza del limitato numero di dimensioni considerate dal modello. In linea generale, per essere percepibile, l'inizio di un segmento dovrebbe cominciare e terminare là dove il flusso sonoro risulti sufficientemente marcato da una discontinuità. Evidenti variazioni timbriche o dinamiche possono dunque far emergere una o più ipotesi di segmentazione anche all'interno di un singolo suono.

(riportata nel pentagramma superiore).⁴ Considerando nel loro insieme sia il ritardando sul la_4 , sia l'accelerando nel resto della battuta, l'esecuzione di Pot evidenzia dunque un'organizzazione gerarchica di tipo binario, basata sulla successione dei segmenti (a) e $(b1+b2+b3)$.

Staff 1 (Superiore):

Pulsazione	x	o	x	o	o	x	o	o
Disc. altezza	o	o	o	o	o	o	o	o
Disc. durata	o	o	x	o	o	x	o	o
Disc. profilo mel.	o	o	o	o	o	o	o	o

Segmentation: a , $b1$, $b2$, $b3$, $(a+b1)$, $(b2+b3)$, $(a+b1+b2)$

Staff 2 (Inferiore):

Pulsazione	x	o	x	o	o	x	o	o
Disc. altezza	o	o	o	o	o	o	o	o
Disc. durata	o	o	x	x	o	x	o	o
Disc. profilo mel.	o	o	o	o	o	o	o	o

Segmentation: a , $b1$, $b2$, $b3$, $(b1+b2+b3)$

Esempio 2. Segmentazione delle battute 12–14 della partitura (pentagramma superiore) e della trascrizione dell'incisione di Robert Pot (pentagramma inferiore).

Il secondo passaggio su cui vorremmo soffermare l'attenzione è quello compreso tra l'ultimo quarto della battuta 24 e il battere della battuta 27 (cfr. esempio 1). In questo, come in altri passaggi che verranno esaminati nel paragrafo successivo, la probabilità che un'ipotesi di segmentazione venga effettivamente percepita è legata alla valutazione della durata del “respiro” segnato in partitura.

Un'interruzione ben percepibile fra il primo e il secondo $si\flat_4$ di battuta 25 potrebbe determinare una cesura tale da rendere implausibile la prima delle due ipotesi di segmentazione indicate nell'esempio 1. Eppure, dal momento che la durata di un respiro segnato in partitura è indefinita e indefinibile, è possibile domandarsi se e fino a che punto un'interruzione – ancorché brevissima – possa effettivamente comportare una discontinuità tale da suggerire l'inizio di un nuovo segmento in corrispondenza del secondo $si\flat_4$ di battuta 25 (come indicato dalla seconda ipotesi di segmentazione). Qualora fosse possibile minimizzare l'effetto del respiro, infatti, il sovrapporsi di tre discontinuità forti sull'ultimo $si\flat_4$ di battuta 24 potrebbe accreditare anche la prima ipotesi di segmentazione, in base alla quale la ripresa del tema iniziale (a battuta 26) verrebbe ad imporsi con gradualità, attraverso un preparatorio “congelamento” del primo suono del tema. L'evidente indeterminatezza ritmica determinata da una soluzione di questo genere risulta peraltro assoluta-

⁴ Secondo il MGSM, una decisa diffinità fra le durate di due segmenti contigui tende a ostacolare il loro raggruppamento in un unico segmento; allo stesso modo, il raggruppamento e la conseguente organizzazione gerarchica di segmenti contigui è facilitato nel caso in cui i segmenti abbiano durate simili.

mente coerente con l'ambiguità metrica che emerge dalla doppia ipotesi di organizzazione della continuità della pulsazione: come viene evidenziato dall'analisi delle pulsazioni delle battute 26–28, infatti, l'emergere di una pulsazione binaria sembra preparare il cambio di metro (da 3/4 a 2/4) che verrà esplicitato dall'autore in partitura solo a battuta 29.

Per valutare opportunamente la durata del respiro occorre ridefinire i criteri utilizzati dal MGSM per la rilevazione di una discontinuità a partire da una pausa. Per definire le condizioni in cui una pausa determina una discontinuità, il modello prede in considerazione la durata relativa del suono che precede la pausa stessa: nel caso di una pausa minore o uguale al 12,5% della durata del suono precedente, il modello considera non rilevante la discontinuità che ne consegue. Questa ipotesi tuttavia non è sostenibile nei casi in cui la durata del suono che precede la pausa assuma un certo rilievo: di conseguenza, appare più opportuno spostare l'attenzione dalla durata relativa alla durata assoluta della pausa. Secondo Fraisse [1984], la rilevazione della durata di un suono peggiora sensibilmente al di sotto dei 120 millisecondi. Sulla base di questo risultato, riteniamo opportuno ipotizzare che a partire dai 120 millisecondi le pause comincino a determinare un peso percettivo sempre minore. Si considerano pertanto provvisoriamente i 120 millisecondi come il valore di soglia al di sotto del quale la discontinuità prodotta da una pausa comincia ad essere sempre meno evidente. Nel caso esaminato, e in tutti gli altri passaggi della partitura in cui è indicato un respiro, sarà dunque l'interprete a poter decidere se e fino a che punto amplificare l'influenza del respiro sulla segmentazione.

3. Segmentazione e interpretazione: alcune considerazioni

Le ipotesi di segmentazione formulate attraverso l'utilizzo del MGSM fanno riferimento alla partitura scritta. A questo punto vorremmo adottare un punto di vista diverso, quello dell'esecutore, per proporre alcune considerazioni sulle potenzialità di utilizzo del modello nell'ambito dell'interpretazione e della didattica. A tal fine sono state prese in esame sei diverse esecuzioni di *Syrinx* realizzate da Luisa Curinga, Severino Gazzelloni, Roberto Fabbriciani, Maxence Larrieu, Robert Pot e Wolfgang Schulz; tali interpretazioni sono state messe a confronto con i risultati dell'analisi della partitura realizzata attraverso l'applicazione del MGSM.

Le incisioni di *Syrinx* disponibili in commercio sono numerosissime: esse presentano differenze assai marcate in termini di agogica, dinamiche, respiri e timbro. La relativa semplicità di lettura e d'ideggiatura, associata a una scrittura che, pur essendo ritmicamente molto precisa, assume all'ascolto un carattere quasi improvvisativo, sembrano favorire un'interpretazione molto libera:⁵ di conseguenza, il con-

⁵ Un esempio analogo è rappresentato dal “solo” di flauto iniziale del *Prélude à l'après midi d'un faune*.

fronto con le ipotesi di segmentazione prodotte dal MGSM risulta particolarmente stimolante.

La scelta delle sei incisioni è stata effettuata in base ad alcuni criteri ben definiti. Considerando che il modello di segmentazione opera su un testo scritto – un testo che può essere modificato anche in modo rilevante nel corso delle esecuzioni –, e che esistono due testi di riferimento di *Syrinx* (la prima edizione a stampa del 1927 edita da Jobert, e un manoscritto conservato a Bruxelles)⁶ si è ritenuto opportuno:

- 1) individuare una o più esecuzioni di flautisti autorevoli che proponessero letture interpretative significativamente diverse tra loro, ma che tuttavia non si discostassero in maniera eccessiva dal testo scritto, e che rispettassero precipuamente la partitura edita da Jobert (Gazzelloni, Fabbriani, Larrieu, Schulz);⁷
- 2) individuare una o più esecuzioni che interpretassero il brano soprattutto in base alle indicazioni fornite dal manoscritto di Bruxelles (Curinga);⁸
- 3) individuare almeno un'esecuzione che interpretasse il brano in maniera estremamente libera (Pot).⁹

La maggiore o minore aderenza al testo scritto è stata rilevata in base ai seguenti criteri: osservanza della regolarità delle pulsazioni, osservanza dei valori di durata, posizione e durata dei respiri. Tali criteri risultano assai importanti ai fini della segmentazione: la regolarità dell'andamento ritmico influisce infatti sulla rilevazione di continuità nella pulsazione, mentre la lunghezza dei suoni (e dei silenzi) consente di rilevare delle discontinuità di durata. La posizione e la durata dei respiri – che in un pezzo per strumento a fiato risultano fondamentali per la definizione del fraseggio – possono invece produrre discontinuità sia sul piano delle durate che sul piano dell'andamento del profilo melodico. Durata e profilo melodico sono due dei tre parametri utilizzati dal MGSM per rilevare discontinuità utili a formulare le ipotesi di segmentazione (il terzo, l'altezza percepita, è sostanzialmente coincidente sia nella partitura che nell'esecuzione). Altri fattori come la dinamica e il timbro, non presi in esame dal modello, non sono stati considerati; in questo contesto, infatti, l'analisi delle interpretazioni è stata condotta solo in funzione degli obiettivi del modello e tenendo conto dei limiti che esso, partendo dal testo scritto, si pone.

⁶ Sulle differenze tra l'edizione Jobert e il manoscritto di Bruxelles si veda Curinga 2002, 127–129.

⁷ Questi quattro flautisti sono in qualche modo rappresentativi delle principali “scuole” flautistiche europee: francese (Larrieu), tedesca (Schulz) e italiana (Gazzelloni e Fabbriani, che rappresentano due diverse generazioni e atteggiamenti esecutivi).

⁸ L'esecuzione di Curinga fonda le sue scelte interpretative, oltre che sul manoscritto di Bruxelles, anche sui suggerimenti esecutivi ricavati dalla letteratura analitica su *Syrinx*. L'incisione discografica, realizzata in occasione di questa ricerca, può essere richiesta all'indirizzo e-mail: luisacuringa@tiscalinet.it

⁹ L'esecuzione di Robert Pot si può scaricare in formato MP3 dal sito www.robertpot.com

La partitura è una trascrizione solo parziale di ciò che un soggetto effettivamente ascolta: non solo perché certe indicazioni, come ad esempio quelle riferite al timbro e al colore del suono, possono essere segnalate solo in maniera vaga e imprecisa, ma anche perché l'interprete, come suggerisce Jolivet, in un certo senso "ricrea" il pezzo tramite una serie di variazioni espressive a cui sottopone la frase musicale (*crescendo*, *diminuendo*, *allargando*, *rallentando*, *accelerando*, legature, cesure, alterazione dei valori di tempo, *rubato*).

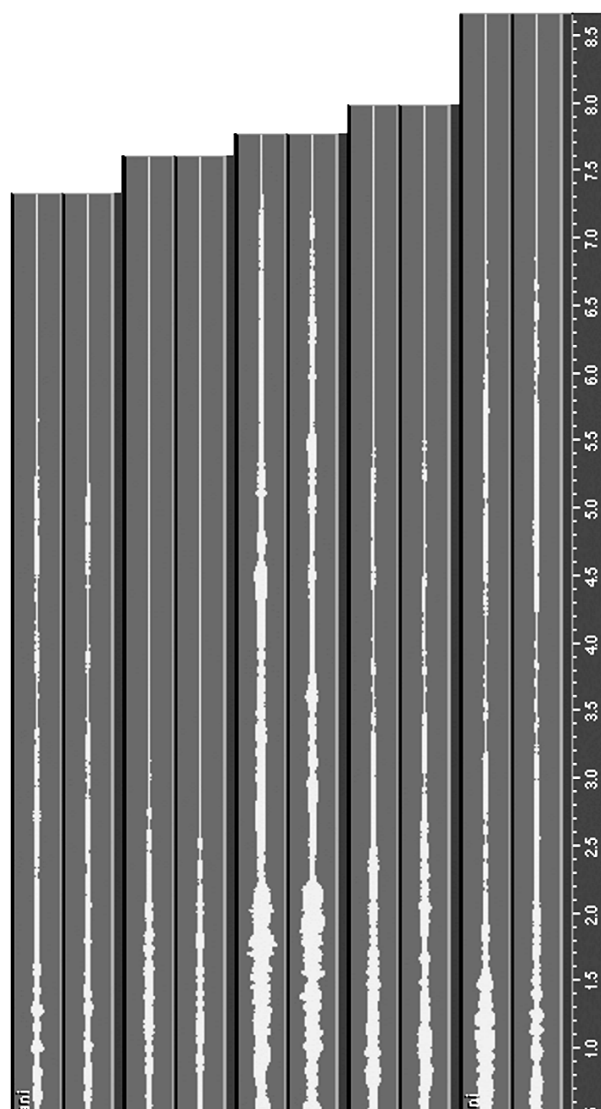
Per ovviare, almeno in parte, ai limiti percettivi impliciti in ogni esperienza di ascolto, la nostra indagine si è avvalsa dell'impiego di alcune rappresentazioni dei segnali audio realizzabili tramite computer. In particolare, sono state utilizzati due tipi di rappresentazioni grafiche: la descrizione della forma d'onda del segnale nel tempo e il sonogramma. Nel sonogramma il tempo viene rappresentato sull'asse x di un piano cartesiano, mentre sull'asse y si visualizza la frequenza delle componenti del suono, la cui intensità viene evidenziata con opportune gradazioni del segno grafico. Il sonogramma rappresenta uno strumento utile a valutare non solo le durate e le variazioni di frequenza, ma anche le caratteristiche che concorrono alla percezione di un timbro.¹⁰

Partendo da questi presupposti, soffermeremo la nostra attenzione su quattro punti nodali del pezzo: la battuta 13, le battute 15–17, la battuta 31, le battute 22–26. Ognuno di questi passaggi presenta elementi di particolare interesse sia dal punto di vista della comparazione tra le varie esecuzioni, sia rispetto al confronto con le segmentazioni prodotte dal modello.

a) Battuta 13

Sembra che Debussy fosse molto esigente nei riguardi di un'esecuzione ritmicamente accurata di questa battuta [Curinga 2002, 129]. Proprio in corrispondenza di questo passaggio, tuttavia, le varie interpretazioni risultano particolarmente discordanti. Il grafico dell'esempio 3, che riproduce le forme d'onda del segnale relative a cinque esecuzioni, evidenzia la diversa attitudine degli interpreti nei confronti di questa battuta. La lettura del grafico consente di riscontrare sensibili differenze di andamento ritmico e di durata, che riguardano sia i singoli suoni che l'intero frammento complessivamente considerato.

¹⁰ Per quanto riguarda la valutazione delle durate, che rappresentano uno dei parametri più soggetti a variazione nella prassi esecutiva, occorre precisare che la loro misurazione è influenzata da molteplici fattori: il tipo di attacco (che dipende dalle caratteristiche fisico-acustiche dello strumento e dal tipo di tecnica usata dall'esecutore), la tecnica e la qualità dell'incisione, il riverbero dell'ambiente e via dicendo. Tali variabili, complessivamente considerate, non consentono una valutazione assoluta e oggettiva delle durate; tuttavia, lo studio della forma d'onda e del sonogramma permette di condurre misurazioni abbastanza precise, e dunque di effettuare una trascrizione sufficientemente accurata delle durate realizzate dall'interprete.



Esempio 3. Forme d'onda del segnale relative a cinque diverse interpretazioni della battuta 13.

Particolarmente stimolante, nell'ottica di un confronto con le segmentazioni operate con il MGSM, si è rivelata l'analisi dell'esecuzione del flautista olandese Robert Pot, alla quale si è già fatto cenno nel paragrafo precedente. Le libertà di Pot rasentano la quasi totale noncuranza del testo scritto: la sua interpretazione di questo passaggio, trascritta nel pentagramma inferiore dell'esempio 2, merita un ulteriore approfondimento specifico. Per quanto "estrema", infatti, essa rivela a un'attenta analisi una sua logica molto precisa. Il ritmo, pesantemente alterato rispetto a quello annotato in partitura, è tuttavia rigoroso nella scelta di trasformare le quartine di biscome in figure formate da una semicroma più una terzina di biscome. È evidente, da parte del flautista, l'intento di enfatizzare il "gesto di caduta" implicito nella scrittura debussiana, a costo però di rinunciare al bilanciamento metrico e agogico voluto da Debussy, come si può evincere dal confronto tra la battuta 13 della partitura e la battuta successiva proposto in forma schematica nella tavola 3.

Tavola 3

Caratteristiche della battuta 13	Caratteristiche della battuta 14
– ripetizione ritmica	– nessuna ripetizione ritmica (ritmi diversi)
– dinamica <i>mf</i> con diminuendo sull'ultimo quarto	– dinamica <i>p</i> con crescendo sull'ultimo quarto
– valori ritmici sia lunghi che brevi	– valori ritmici lunghi
– ampio <i>range</i> di registro (un'ottava e mezzo)	– strettissimo <i>range</i> di registro (terza minore)
– stato di tensione	– stato di riposo
– "gesto di caduta"	– "gesto di distensione"

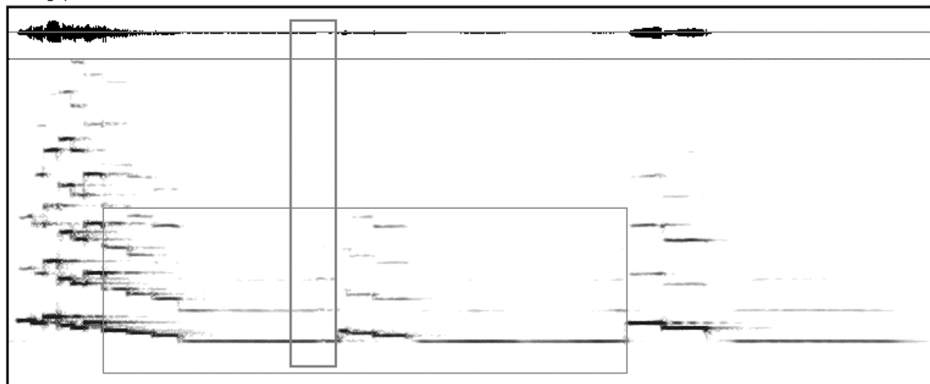
L'interpretazione di Pot modifica alcune delle caratteristiche evidenziate dall'analisi della partitura: in particolare, la variazione dell'andamento ritmico fa sì che la battuta 13 diventi di 2/4 e la battuta 14 di 5/4. Inoltre, il fatto che egli alteri la durata delle tre note più lunghe di battuta 13 (la_4 , $mi\flat_3$ e la_3) contribuisce a indebolire in modo rilevante il carattere di opposizione tra le due battute.

b) Battute 15–17 e battuta 31

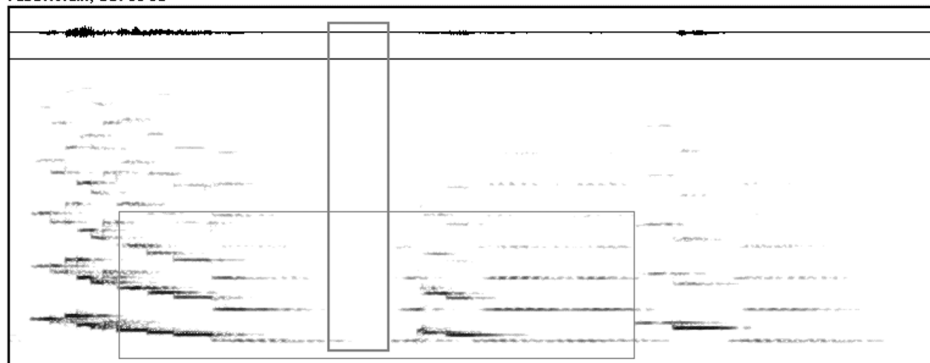
In questi due passaggi la collocazione dei respiri, e il fraseggio che ne consegue, viene realizzata in modo significativamente diverso dai vari esecutori. I due frammenti, con le relative ipotesi di segmentazione della partitura prodotte dal modello, sono riprodotti rispettivamente negli esempi 4 e 5, in cui vengono messi a confronto con i sonogrammi relativi a due diverse interpretazioni esecutive.

Per esemplificare le diverse possibilità interpretative dei due passaggi abbiamo preso in considerazione le esecuzioni di Gazzelloni, Fabbriciani e Curinga: Gazzelloni (respiro dopo battuta 16) e Fabbriciani (respiro a battuta 31, dopo il primo *reb*) seguono le indicazioni della prima edizione a stampa (Jobert 1927), e le loro

Curinga, bb. 30-32



Fabbriciani, bb. 30-32



En retenant jusqu'à la fin

pulsazione

20

altezza

durata

profilo mel.

altezza	x	o	o	o	x	o	x	x	x
durata	o		x	x	o	x	x	o	x
profilo mel.	o			x	o	o	o	o	o

Esempio 5. *Syrinx*, sonogrammi delle interpretazioni di Curinga e Fabbriciani delle battute 30-32 e relative segmentazioni.

L'esecuzione di Curinga invece non prevede né il respiro a battuta 16¹¹ né quello a battuta 31 in cui, nel manoscritto di *Syrinx* conservato a Bruxelles, i due *reb*

¹¹ Tale scelta esecutiva è motivata dalla testimonianza del flautista Moyse, curatore della prima edizione a stampa, che dichiarò di aver segnato quel respiro di sua iniziativa, nonostante la disapprovazione di Debussy. Probabilmente, la tendenza di Moyse ad aggiungere un maggior numero di respiri rispetto a quelli indicati dal compositore era determinata da una sua personale limitazione fisica, dovuta a un problema di respirazione contratto in fanciullezza [Curinga 2002].

risultano legati. Tale interpretazione presenta una forte analogia con la prima ipotesi di segmentazione della partitura prodotta dal modello, a sostegno della tesi che le terzine delle battute 14–19 e di battuta 31 non abbiano un andamento tetico, ma piuttosto anacrusico.

L'interpretazione, nei casi sopra esposti, conforta determinate ipotesi analitiche; rovesciando il punto di vista, l'analisi realizzata a partire dal MGSM può risultare di valido aiuto all'interprete, suggerendogli una serie di possibilità esecutive. L'interprete può essere agevolato, ad esempio, a individuare dei punti in cui un respiro – necessario per esigenze fisiologiche – possa essere preso senza interrompere la continuità del profilo melodico. Ciò può avvenire o perché la lunghezza del respiro non risulta significativa (in quanto inferiore al valore di soglia al di sotto del quale il modello rileva una discontinuità di durata), o perché la perdita di continuità dal punto di vista delle durate può essere parzialmente compensata da altri tipi di continuità, relative ad esempio all'altezza o alla dinamica.

c) Battute 22–26

The image displays two musical staves for measures 22 through 26 of Debussy's *Syrinx*. The top staff is from the 'Manuscritto di Bruxelles' (Brussels manuscript), and the bottom staff is from the 'Ed. Jobert' (Jobert edition). Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The top staff includes markings such as 'au quadruple fortissimo', '(trille)', and '(trille)'. The bottom staff includes markings such as 'au Mouvt (très modéré)', '(trille)', '(trille)', and 'mf'. A box labeled '25' highlights measure 25 in both staves, where the Jobert edition includes a breath mark (a vertical line with a small circle) that is absent in the Brussels manuscript.

Esempio 6a. *Syrinx*, battute 22–26 nel manoscritto di Bruxelles e nell'edizione Jobert.

L'esempio 6a riproduce due diverse versioni delle battute 22–26: quella del manoscritto autografo, conservato a Bruxelles, e la prima edizione a stampa, pubblicata da Jobert. Si noterà che a battuta 25 del manoscritto, prima della ripresa del tema iniziale, non compare alcun respiro. Moyse, curatore della prima edizione pubblicata da Jobert, inserì un fiato proprio in quel punto; in seguito, egli dichiarò che Debussy non aveva apprezzato questa sua iniziativa. Confrontando tre esecuzioni di questo passaggio, una priva di respiro (Curinga), una in cui il respiro è preso molto velocemente (Schulz), e una in cui il flautista respira prendendosi

The image shows a musical score for measures 22 to 26 of Debussy's *Syrinx*. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, there are various annotations: 'Pulsazione' with a series of 'x' and 'o' marks; 'au Mouvt. (très modéré)' at the end; and '(trille)' above two specific notes. Below the staff, there are three horizontal lines representing different parameters: 'Disc. altezza' (articulation), 'Disc. durata' (duration), and 'Disc. profilo mel.' (melodic profile). These lines contain 'x' and 'o' marks and brackets indicating specific segments or events within the measures.

Es. 6b. *Syrinx*, segmentazioni delle battute 22–26.

molto tempo e aggiungendo di fatto una pausa (Gazzelloni), si possono trarre una serie di considerazioni. Se è abbastanza ovvio che l'interpretazione di Gazzelloni provochi una discontinuità a battuta 25, è interessante segnalare che quelle di Curinga e di Schulz, nonostante differiscano per il respiro, probabilmente non producono segmentazioni sostanzialmente diverse tra loro. Ciò avviene perché nell'interpretazione di Schulz il respiro è sufficientemente breve da non superare il valore di soglia proposto dal modello; inoltre, l'interruzione della durata del suono viene compensata dalla continuità rilevabile rispetto al parametro altezza (cfr. esempio 6b). In questo caso, l'applicazione del MGSM può aiutare l'interprete ad acquisire consapevolezza del fatto che tra le due ipotesi estreme (assenza di respiro = assenza di discontinuità, respiro = discontinuità) esistono varie soluzioni intermedie che possono determinare sfumature interpretative diverse, arricchendo il novero delle possibilità esecutive. L'analisi condotta attraverso il modello suggerisce anche un'altra riflessione: sebbene in apparenza l'interpretazione di Schulz sia più vicina a quella di Gazzelloni (poiché entrambi respirano nello stesso punto), nelle intenzioni musicali essa risulta più vicina a quella di Curinga, in quanto entrambe tendono a non determinare una discontinuità.

4. Conclusioni

Alla luce di queste considerazioni, è possibile verificare come le ipotesi di segmentazione derivate dall'analisi della partitura condotta attraverso il MGSM possano risultare di valido aiuto non solo all'analista, ma anche all'interprete e al didatta. Esse possono infatti confortare un esecutore che, trovandosi nella condizioni di effettuare delle precise scelte interpretative, voglia acquisire una maggior consapevolezza dell'organizzazione strutturale della partitura e magari trovare una conferma teorica alle proprie intuizioni, oppure coadiuvare il didatta che debba spiegare ai suoi allievi un determinato fraseggio. Dal punto di vista di un esecutore, è interessante sottolineare come il MGSM, a differenza di altri modelli di segmentazione – come ad esempio quello proposto da Tenney e Polansky [1980] – non pretenda di raggiungere risultati univoci e validi per tutti, ma si limiti a proporre una

rosa di possibilità. Ogni interpretazione non è mai corretta né scorretta in assoluto: la prassi esecutiva si trasforma nel tempo, con il mutare delle condizioni storiche e culturali, con l'accumularsi delle conoscenze pregresse, con l'evolversi degli strumenti musicali e, non ultimo, con il mutare dei gusti del pubblico.

Se il MGSM può rilevarsi uno strumento utile per l'esecutore e per il didatta, è vero anche che esso si pone consapevolmente una serie di limitazioni. La scelta e la modulazione delle dinamiche, ad esempio, così come lo sfruttamento delle risorse timbriche dello strumento, sono tutti fattori che non vengono rilevati dal modello, pur rappresentando alcuni degli aspetti di maggior evidenza percettiva, anche a livello di ascoltatori "non esperti". Un'integrazione della dinamica fra le dimensioni prese in considerazione dal modello di segmentazione sarebbe dunque del tutto auspicabile, nonostante le intrinseche difficoltà di misurazione della risposta soggettiva di interprete e ascoltatore alle variazioni dinamiche [Patterson 1974]. Nel caso del timbro, alle difficoltà di misurazione della risposta soggettiva si aggiunge la difficoltà di definire con precisione e chiarezza lo stesso concetto di timbro. Tutti gli analisti che si sono occupati di *Syrinx* sono concordi nell'assegnare al timbro un peso determinante nella costruzione del pezzo, pur senza riuscire a definirlo e a utilizzarlo come parametro di analisi specifico. A questo proposito è necessario ricordare che il termine *timbro* rinvia al risultato di una sintesi cognitiva "estrema": una risposta funzionale al nostro adattamento, attraverso la quale cerchiamo di orientarci fra le complesse e rapidissime interazioni tra parametri che caratterizzano la quasi totalità dei suoni che ci circondano [Cadoz 1991]. La strada per comprendere il ruolo del timbro nella segmentazione è lunga e complessa: da principio occorre valutare, nello specifico quadro delle strategie cognitive di raggruppamento, il peso percettivo di parametri relativamente definibili e misurabili quali la distribuzione dinamica dell'energia nell'involuppo spettrale, le modulazioni di frequenza, di ampiezza e di fase, l'involuppo d'ampiezza, la riverberazione dell'ambiente. Successivamente è necessario verificare sperimentalmente se e oltre quali soglie ciascuna di queste dimensioni possa effettivamente favorire o inibire la rilevazione di continuità o discontinuità durante l'ascolto di un flusso sonoro; infine, i risultati ottenuti vanno messi in relazione con le peculiarità acustiche e i vincoli tecnici degli strumenti musicali presenti in partitura.

In definitiva il timbro ci ricorda, ancora una volta, come una ricerca approfondita non possa che prevedere fin dal principio un approccio multidisciplinare. Se, infatti, una cooperazione tra le figure dell'interprete e dell'analista risulta imprescindibile per una corretta impostazione della ricerca e per l'interpretazione dei risultati, la difficoltà di controllare e valutare le variabili sperimentali, e l'influenza delle abilità e delle conoscenze di ciascun ascoltatore, chiamano in causa la competenza e gli strumenti d'indagine propri della psicologia sperimentale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAVER T.G. – CHIARRELLO R.J. (1974), *Cerebral dominance in musicians and non musicians*, «Science», vol. CLXXXV, 537–539.
- CADOZ C. (1991), *Timbre et causalité*, in *Le Timbre métaphore pour la composition*, a cura di J.B. Barrière, Christian Bourgois–IRCAM, Paris.
- CIFARIELLO CIARDI F. (1998), *Know e remember responses con frammenti melodici tonali, non tonali, salienti e non salienti: relazione sulle caratteristiche degli stimoli e sulla loro realizzazione tecnica*, Rapporto Interno Econa, Roma.
- CIFARIELLO CIARDI F. (2000), *Discontinuity amplification in melodic perception*, in *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition* a cura di C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon e J. A. Sloboda, Keele University Press, Keele.
- CIFARIELLO CIARDI F. (2003), *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. VIII/1, 77–112.
- COWAN N. (1984), *On short and long auditory stores*, «Psychological Bulletin», vol. XCVI/2, 341–370.
- CURINGA L. (2002), *Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici per l'interpretazione di "Syrinx" di Claude Debussy*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. VIII/1, 125–145; versione online pubblicata anche in inglese, con esempi audio, in «Analitica, Rivista online di Studi Musicali», vol. 2/2 (2001), sito Internet <http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/ITA/index.htm>.
- DAMIANI A. – CIFARIELLO CIARDI F. – OLIVETTI BELARDINELLI M. (2003), *Influenza di tonalità e salienza sul riconoscimento di melodie in età evolutiva*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», VIII/1, 113–124.
- DELIEGE I. (1987), *Grouping conditions in listening to music: an approach to Lerdahl e Jackendoff's grouping preference rule*, «Music Perception», vol. IV, 325–360.
- DOWLING W.J. – HARWOOD D.L. (1986), *Music cognition*, Academic Press, New York.
- DRAKE C. (1998), *Psychological processes involved in the temporal organization of complex auditory sequences: universal and acquired processes*, «Music Perception», vol. XVI/1, 11–26.
- DRAKE C. – PALMER C. (1993), *Accent structures in music performance*, «Music Perception», vol. VIII/3, 343–378.
- EDWORTHY J. (1985), *Melodic contour and musical structure*, in *Musical structure and cognition*, a cura di P. Howell, I. Cross e R. West, Academic Press, London.
- FRAISSE P. (1974), *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Psicologia del ritmo*, Armando, Roma 1979).
- FRAISSE P. (1982), *Rhythm and tempo*, in *The psychology of music*, a cura di D. Deutsch, Academic Press, New York, 149–180.
- HANDEL S. – WEAVER M. – LAWSON G.R. (1983), *Effects of rhythmic grouping on stream segregation*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», vol. IX, 637–651.
- HURON D. – ROYAL M. (1996), *What is melodic accent? Converging evidence from musical practice*, «Music Perception», vol. XIII/4, 489–516.
- JOLIVET H. (1978), *Avec André Jolivet*, Flammarion, Paris.

- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, MIT, Cambridge (Mass).
- NOORDEN LEON P. A. S. VAN (1975), *Temporal coherence in the perception of tone sequences*, Ph. D. Diss., The Institute of Perception Research, Eindhoven.
- PATTERSON B. (1974), *Musical dynamics*, «Scientific American», vol. XXXI, 78–95.
- POVEL D.J. (1981), *Internal representation of simple temporal patterns*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», vol. VII, 3–18.
- POVEL D.J. – ESSENS P. (1985), *Perception of temporal patterns*, «Music Perception», vol. II/2, 411–480.
- TEKMAN H.G. (1998), *Effects of melodic accents on perception of intensity*, «Music Perception», vol. XV, 391–401.
- TENNEY J. – POLANSKY L. (1980), *Temporal Gestalt perception in music*, «Journal of Music Theory», vol. XXIV/2, 205–241.
- THOMASSEN J. (1982), *Melodic accent: experiments and a tentative model*, «Journal of the Acoustical Society of America», vol. LXXI, 1596–1605.

DISCOGRAFIA

- FABBRICIANI R., *Flute XX*, Arts CD-47167-2.
- GAZZELLONI S., *Il mio amico flauto*, RCA-Victor 74321-13149-2.
- LARRIEU M., *Your flute favourites*, Denon 28CO-1194.
- SCHULZ W., *Debussy: Chansons de Bilitis*, Deutsche Grammophon CD-429738-2.

Laura Zattra

MUSICA-MACCHINA, MACCHINA-MUSICA. UN MODELLO DI ANALISI PER LA MUSICA ELETTROACUSTICA

1. Introduzione

La musica acusmatica è una pratica aurale: come sottolinea François Delalande, questo genere di musica è concepito «per l'ascolto e dall'ascolto» [1986, 158]. Il primo problema che si pone all'analista che voglia cimentarsi nello studio di questo repertorio è la questione della notazione. Nel corso della storia della musica occidentale, la notazione ha assolto a due compiti principali: 1) prescrivere delle azioni all'esecutore, offrendogli dei *constraints* più o meno aperti che vengono interpretati sia in base ai confini stilistici della tradizione in cui si colloca il brano (dimensione prescrittiva), sia in base al *background* dell'esecutore; 2) svolgere la funzione di un *medium* che permetta al compositore di formalizzare la sua idea musicale (dimensione descrittiva) [Windsor 1995, 14]. In altre parole, la partitura in notazione tradizionale può essere considerata come un messaggio che un mittente (il compositore) rivolge a un destinatario specifico (l'interprete).

Nell'ambito della musica elettronica, la questione della notazione si pone in termini sostanzialmente diversi. La figura dell'interprete è destinata a subire una radicale trasformazione o, nel caso della musica su nastro generata in tempo differito, a scomparire del tutto, poiché l'*oggetto* prodotto dal compositore – il nastro analogico o il CD – è lo stesso oggetto destinato all'ascoltatore. Di conseguenza, la partitura perde la sua tradizionale funzione descrittiva e prescrittiva, inducendo gli analisti a cercare altri canali interpretativi.

Un caso particolare è rappresentato dalla partitura informatica, in cui la relazione tra codice e *performance* è fissata in istruzioni inflessibili e non interpretabili, e i cui codici non risultano facilmente decifrabili perché utilizzano linguaggi specificamente pensati per la macchina (come interfaccia uomo-macchina, e non uomo-uomo). Queste partiture non hanno – e non possono avere – il medesimo *status* di una partitura in notazione tradizionale, poiché non permettono alcun tipo di interpretazione [Windsor 1995, 17]. Il testo informatico è destinato alla macchina, alla quale vengono prescritti una serie di calcoli che la macchina stessa provvederà a convertire in risultato sonoro.

Anche se decifrare una partitura informatica è impresa ardua e complessa, è evidente che l'analista, soprattutto quando si trovi a esaminare brani del repertorio della musica elettronica storica, non potrà far a meno di confrontarsi con la lettura di quei dati che Jean-Claude Risset ha definito «così ripugnanti, particolarmente incomprensibili ai non specialisti», e che sono «legati a un materiale e a un software ben preciso» [1997, 169]. In altre parole, l'analisi della musica elettronica non può «prescindere da una conoscenza degli strumenti attraverso i quali un artista media tra il suo mondo interiore e quello circostante» [Di Scipio 1995, 34].

Alla luce di queste considerazioni, nelle pagine che seguono verrà proposto un metodo di analisi della musica elettronica che si propone di mediare l'interpretazione dell'immagine strutturale del pezzo che emerge dall'esperienza d'ascolto con l'oggettività delle informazioni derivate dallo studio dei sonogrammi, e con una conoscenza approfondita dei dati informatici che sono stati utilizzati per realizzare l'oggetto sonoro. Si tratta, in altre parole, del tentativo di formulare un procedimento di indagine capace di combinare gli approcci percettivi alla descrizione e all'analisi della computer music (analisi estetica), con lo studio filologico delle partiture informatiche (analisi poetica). Tale metodo di indagine verrà applicato all'analisi di un pezzo di Fausto Razzi, *Progetto secondo*.

2. Descrizione del metodo di analisi

Il procedimento di analisi si articola in varie fasi, organizzate in base allo schema presentato in figura 1.¹

Dopo un inquadramento generale del compositore e della sua opera, e un censimento del materiale documentario a cui è possibile aver accesso, si procede all'"analisi all'ascolto", che prevede varie fasi. Durante l'"ascolto di familiarizzazione", il brano viene ascoltato per intero, senza interrompere la registrazione. Al termine dell'ascolto si passa ad annotare impressioni, idee, suggestioni o descrizioni degli oggetti sonori che sono sembrati più significativi e ricorrenti, registrando appunti sulla forma (micro, media e macro), sulle dinamiche e sul timbro. Successivamente si procede alla definizione dei criteri utili a categorizzare i principali oggetti sonori, e a descrivere i cambiamenti del flusso sonoro che risultano più rilevanti ai fini della segmentazione. Ogni parametro deve essere selezionato in riferimento al brano musicale che si sta analizzando, e le motivazioni di ogni singola scelta devono essere esplicitate con chiarezza. Sarebbe inoltre opportuno evitare l'utilizzo di termini legati all'analisi di una partitura tradizionale (come linea melo-

¹ Lo schema è stato messo a punto nell'ambito della mia tesi di dottorato di ricerca in "Scienze della Musica", *Science et technologie comme source d'inspiration au CSC de Padoue et à l'IRCAM de Paris*, discussa nel 2003 (relatori: Rossana Dalmonte, Università di Trento; Marc Battier, Université de la Sorbonne – Paris IV).

Notizie generali sull'opera e sul compositore		
Documentazione a disposizione: lista degli articoli, partiture, registrazioni, ecc.		
<i>Analisi all'ascolto</i>	<i>Analisi delle rappresentazioni tempo/ampiezza e tempo/frequenza</i>	<i>Analisi della partitura informatica</i>
Ascolto di familiarizzazione		Apprendimento del software
Definizione dei parametri di identificazione degli oggetti		Notizie generali sulla partitura
		Lettura della partitura
		Gli strumenti e il loro utilizzo
		La diffusione sonora
Partitura grafica		Riflessioni sul processo di realizzazione
Analisi estetiche a confronto		
La partitura tradizionale (in brani per strumento e nastro)		
Testi esplicativi dell'opera		
La voce del compositore		

Fig. 1. Schema generale per un'analisi estesico-poietica.

dica, accordo, ecc.), senza tuttavia rinunciare ad alcune efficaci definizioni di carattere più generale e non vincolate a un repertorio specifico (come ad esempio il concetto di pausa). La fase seguente prevede la realizzazione di una partitura grafica che sia in grado di restituire un'immagine dello sviluppo degli oggetti sonori nel tempo. In questa fase di lavoro è possibile riascoltare il pezzo più volte.

La seconda parte dell'indagine, che come l'analisi all'ascolto si concentra sulla dimensione estetica, viene effettuata attraverso lo studio delle rappresentazioni tempo/ampiezza e tempo/frequenza, che permettono di analizzare in dettaglio la rappresentazione oggettiva della distribuzione dell'energia e delle frequenze nel tempo. Al termine di questa fase, che nel caso specifico è stata realizzata utilizzando il programma CoolEdit Pro versione 1.2, è possibile confrontare i risultati con quelli ottenuti attraverso l'analisi all'ascolto.

La tappa successiva, di tipo poietico, è finalizzata allo studio e alla comprensione del processo di realizzazione informatica dell'opera. Essa prevede: 1) l'apprendimento del software utilizzato per la realizzazione del brano, MUSIC 5; 2) lo studio, condotto direttamente sulla partitura informatica in esame, delle istruzioni, della logica di utilizzo del software e del suo trattamento nel tempo; 3) la ricostruzione degli strumenti utilizzati attraverso un programma derivato da una delle versioni di MUSIC, il software CSound. La ricostruzione degli strumenti attraverso un software moderno, concepito in base alla stessa logica dei vecchi sistemi MUSIC, permette di studiare con maggior precisione il timbro degli strumenti, i cri-

teri di costruzione e il tipo di effetti che il compositore intendeva ottenere, nonché di evidenziare eventuali problemi di realizzazione incontrati durante il lavoro.

In definitiva, il nostro metodo si configura come un processo di apprendimento destinato a perfezionarsi progressivamente con il procedere dell'indagine. Un metodo di analisi *in progress*, dunque, nel corso del quale i risultati delle diverse fasi di studio vengono continuamente rimessi in discussione alla luce dei nuovi elementi acquisiti nel corso degli stadi successivi.

3. *Progetto secondo di Fausto Razzi*

Progetto secondo è un pezzo di Fausto Razzi² realizzato presso gli studi del Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova (CSC) nel 1980. Si tratta di un'opera elettronica a una traccia della durata di 12 minuti, scritta su commissione della Biennale di Venezia; la prima esecuzione ebbe luogo alle Corderie dell'Arsenale di Venezia il 2 ottobre 1980. La realizzazione all'elaboratore è stata effettuata da Daniele Torresan, tecnico e compositore attivo al CSC dal 1980 al 1984. Il pezzo è stato inciso su disco dalla EDI-PAN nel 1984 (PRC S 20-16) [Durante-Zattra 2002, 135].

Per l'analisi del pezzo ho potuto consultare i seguenti documenti: 1) la partitura informatica completa [Vidolin 1981; Bernardini 1996-99]; 2) un articolo del compositore contenente le note tecniche di realizzazione del pezzo, con un'appendice di Torresan relativa alla realizzazione informatica [Razzi 1980]; 3) la registrazione dell'opera conservata presso l'archivio del CSC (una digitalizzazione del nastro originale). Ho avuto infine la possibilità di rivolgere al compositore alcune domande in merito alla sua opera; l'intervista, riportata nel paragrafo 8, è stata realizzata dopo il completamento del lavoro di analisi, onde evitare possibili interferenze o influenze con quanto andava emergendo dalla mia indagine.³

² Fausto Razzi (Roma, 1932) esercita la sua attività musicale su vari fronti: quello della composizione (le sue opere sono state premiate in vari concorsi ed eseguite in prestigiosi festival internazionali, come Praga, Donaueschingen, Stoccolma, Freiburg, Gaudeamus), quello della direzione d'orchestra (con il *Gruppo recitar cantando*) e quello della divulgazione della musica contemporanea. I suoi scritti sono stati pubblicati nelle riviste «Ulisse», «Quaderni di informatica musicale», «Musica/Realtà», «Sonus», «Early Music», «Rinascita», «L'Unità», «Applausi», «Avanguardia»; ha insegnato composizione nei conservatori di L'Aquila e Pesaro [Durante-Zattra, 155-156].

³ Desidero ringraziare Alvis Vidolin, Nicola Bernardini e Fausto Razzi per avermi gentilmente messo a disposizione informazioni e materiali utili alla realizzazione del mio studio.

4. Analisi all'ascolto

a) *Ascolto di familiarizzazione*

L'immagine del pezzo che emerge dall'esperienza di ascolto è quella di un unico organismo ininterrotto costituito da fasce sonore in lento e graduale sviluppo, che si evolvono dal semplice al complesso. L'inizio del pezzo è caratterizzato dalla compresenza di due tipi di eventi: una fascia di suono continuo di frequenza acuta, e una serie di singoli oggetti molto gravi, sempre uguali in frequenza e separati da pause. Nel corso dell'evolversi del pezzo, altri eventi di frequenze diverse, anch'essi separati da pause, si aggiungono progressivamente. Tutti gli oggetti sonori sembrano essere caratterizzati da una sorta di vibrato, come se si trattasse di suoni con frequenza instabile. Il loro timbro ricorda quello delle sinusoidi senza armonici: un timbro molto essenziale, completamente diverso da quello dei suoni con spettro complesso o dal rumore.

Prima di procedere alla realizzazione della partitura grafica, occorre innanzitutto stabilire una serie di criteri utili all'identificazione degli oggetti sonori. L'analisi della musica elettroacustica basata sull'ascolto, infatti, «deve partire dalle *scelte* percettive dell'ascoltatore-analista che *seleziona* criteri pertinenti» [Smalley 1992, 423]. La fase di categorizzazione dei criteri di analisi prevede sia la definizione di strumenti utili a definire e distinguere i singoli oggetti, sia la determinazione di procedure che consentano di studiare aspetti e dimensioni musicali che riguardano le interrelazioni tra più oggetti diversi (dinamica, forma, ecc.).

I criteri utilizzati per l'analisi degli oggetti sonori che compaiono in *Progetto secondo* sono:

- 1) presenza o assenza di suono (alternanza suono/pause);
- 2) qualità del singolo oggetto, definita in base alla quantità di rumore o alla purezza del suono, in una scala che va dal rumore alla sinusoidale;
- 3) tipo di attacco dell'oggetto (dolce, secco o assenza di attacco) e profilo in ampiezza;
- 4) altezza approssimativa dell'oggetto (acuta, media, grave);
- 5) sviluppo temporale degli oggetti, in una rappresentazione grafica in dominio tempo/frequenza;
- 6) dinamica (da definire, se possibile, per ogni singolo oggetto);⁴ si potranno utilizzare simboli di crescendo e diminuendo nei grafici relativi alla struttura formale di livello medio e alla macroforma.

⁴ Poiché la percezione dello sviluppo delle dinamiche avviene nel tempo, la dinamica di un oggetto viene apprezzata in relazione agli eventi precedenti e successivi: in altre parole, un *mf* può sembrare un *pp* in alcuni contesti, e un *ff* in altri.

Occorre peraltro ricordare che il problema della definizione di una terminologia adeguata a descrivere gli oggetti sonori rappresenta una delle questioni più dibattute nell'ambito della letteratura analitica dedicata allo studio della musica elettroacustica [Barrière-Bennet 1997; Finarelli-Regazzi 1995].⁵ In mancanza di un lessico comune, infatti, ogni analista crea il proprio codice che spesso varia da opera ad opera. Per dare fondamento scientifico a un approccio d'indagine che, in assenza di un testo scritto assimilabile alla partitura tradizionale, tende necessariamente a porre in primo piano un'analisi di tipo percettivo (e dunque strettamente vincolata alla soggettività dell'analista-ascoltatore), di solito gli studiosi tendono a far riferimento ai risultati di specifiche ricerche condotte nell'ambito della psicologia della musica. Tali ricerche, che «chiarificano i processi elementari di ascolto», tendono tuttavia a concentrarsi più sui singoli aspetti particolari dell'audizione che non sulle modalità percettive legate all'ascolto di fenomeni complessi ed estesi come un'opera musicale compiuta [Sloboda 1988, 241].

Per la realizzazione della mia indagine, i criteri della psicologia della *Gestalt* hanno rappresentato un importante punto di riferimento: il principio “figura/sfondo”, infatti, la cui validità ha trovato ampia conferma nei più recenti studi di psicologia della percezione [Wood-Cowan 1995], costituisce un modello particolarmente utile per l'analisi di una musica caratterizzata da continui e sottili mutamenti timbrici.⁶

b) *Partitura grafica*

La realizzazione della partitura grafica di *Progetto secondo*, riprodotta nella figura 2, si è rivelata particolarmente problematica sia per l'evidente difficoltà di annotare con precisione lo svolgimento temporale di fasce sonore separate da pause, sia a causa dell'impossibilità di indicare tutti i nuovi elementi che compaiono nel corso del pezzo. Pur risultando imprecisa e approssimativa, la partitura grafica riesce in ogni caso a dare un'idea abbastanza chiara del progetto compositivo, restituendoci l'immagine di un flusso sonoro continuo caratterizzato da una graduale e progressiva accumulazione di eventi musicali.

I singoli suoni vengono percepiti come suoni puri, a eccezione delle fasce iniziali molto acute in dinamica *p*, che determinano una sorta di ronzio. Nel pezzo

⁵ Alle varie questioni metodologiche legati all'analisi della musica elettroacustica, con particolare riguardo al problema della definizione di un lessico appropriato alla definizione degli oggetti sonori, è stata dedicata una sezione del Secondo convegno europeo di analisi musicale (Università degli Studi di Trento, 24-27 ottobre 1991), con interventi di Denis Smalley, François Delalande, Dominique Besson, Nicoletta Sargenti, Christiane ten Hoopen, Francesco Giomi e Marco Ligabue [Dalmonte-Baroni 1992, 419-481].

⁶ I criteri di segmentazione musicale sono stati definiti in base ai risultati delle ricerche di Cifariello Ciardi [2002] e ad alcuni principi generali presentati in vari “classici” della letteratura relativa alla psicologia della musica [Deutsch 1982; McAdams-Bigand 1993; Deliège-Sloboda 1997].

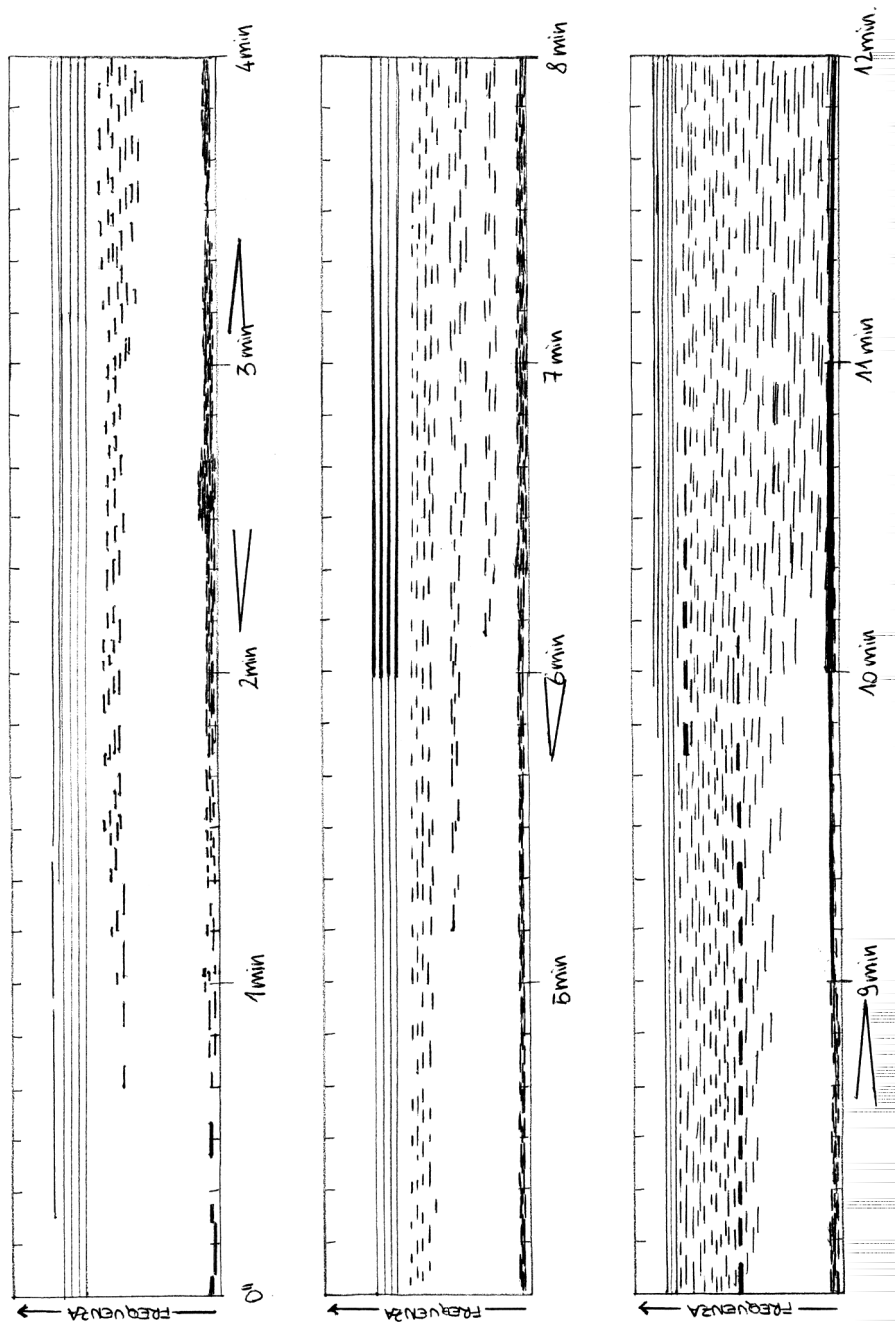


Fig. 2. Partitura grafica di Progetto secondo.

non compaiono suoni “percussivi” caratterizzati da un attacco secco, e non è stato possibile segnare le dinamiche relative a ogni singolo elemento o gruppo di elementi. Tuttavia, a livello della macroforma, sono stati rilevati due crescendo a 2’30” e a 6’; tali crescendo sono probabilmente dovuti non tanto all’aumento in ampiezza di singole linee sonore, quanto piuttosto all’accumulo di densità determinato dall’entrata di nuove fasce. La natura del pezzo – un organismo in graduale crescita ed evoluzione – non consente di operare una segmentazione in sezioni.

5. Rappresentazioni tempo/ampiezza e tempo/frequenza

La rappresentazione nel dominio tempo/ampiezza ci restituisce un’immagine oggettiva della distribuzione delle dinamiche nel corso del tempo; il grafico relativo al pezzo in esame viene presentato nella figura 3. Tale grafico evidenzia un percorso di progressivo innalzamento del livello dinamico complessivo che, a partire da un basso livello iniziale, conduce a un significativo aumento di ampiezza verso la fine del pezzo. Non si tratta di un processo unidirezionale e continuo: il grafico evidenzia infatti due significativi sbalzi dinamici in corrispondenza del terzo e del sesto minuto del pezzo. A partire dall’ottavo minuto prende avvio un “crescendo” abbastanza costante che conduce al livello massimo di ampiezza, che viene raggiunto tra l’undicesimo e il dodicesimo minuto.

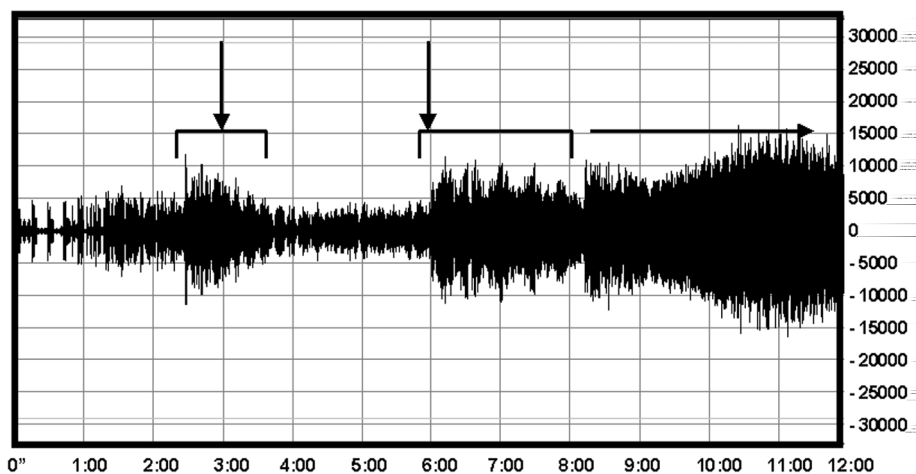


Fig. 3. Rappresentazione tempo/ampiezza di *Progetto secondo*.

Il sonogramma è un grafico a due dimensioni che rappresenta la distribuzione dell’energia spettrale nel dominio tempo/frequenza. Dal momento che il sonogramma ci restituisce un’immagine molto fedele delle onde sonore, esso può esse-

re considerato una sorta di *niveau neutre* dell'opera informatica. La sua rappresentazione è neutra nella misura in cui, individuando ampiezza e frequenze, descrive il flusso sonoro in modo oggettivo; essa tuttavia non fornisce alcuna informazione in merito alla risultanza della descrizione spettrale in termini percettivi, e cioè non spiega quali degli eventi descritti risultino più o meno pregnanti all'ascolto. Per questo motivo l'analista deve sempre interpretare i risultati di un sonogramma, confrontandoli con i dati che emergono dalla sua esperienza di ascolto dell'opera.

Il sonogramma completo del pezzo, presentato in figura 4, evidenzia una serie di linee di suono più o meno lunghe fissate su una determinata frequenza e separate da pause. Poiché il brano contiene solo frequenze al di sotto dei 5000 Hz, la figura 4 visualizza solo il *range* frequenziale compreso tra 0 a 5000 Hz. Da rilevare la presenza di fasce di suoni acuti, di frequenza compresa tra i 3500 e i 4500 Hz, che risultano continue nella prima metà del brano, e discontinue dal sesto minuto in poi. Nella zona iniziale compaiono vari suoni di breve durata nel registro grave (sotto i 100 Hz), dapprima isolati, e successivamente più numerosi. Dopo un iniziale divario tra frequenze acute e frequenze gravi, si registra a partire dal quinto minuto un accumulo sonoro che ricopre un *range* quasi completo tra 0 e 5000 Hz. Negli ultimi tre minuti emerge una zona dinamicamente più marcata, che interessa le frequenze comprese tra 300 e 1400 Hz.

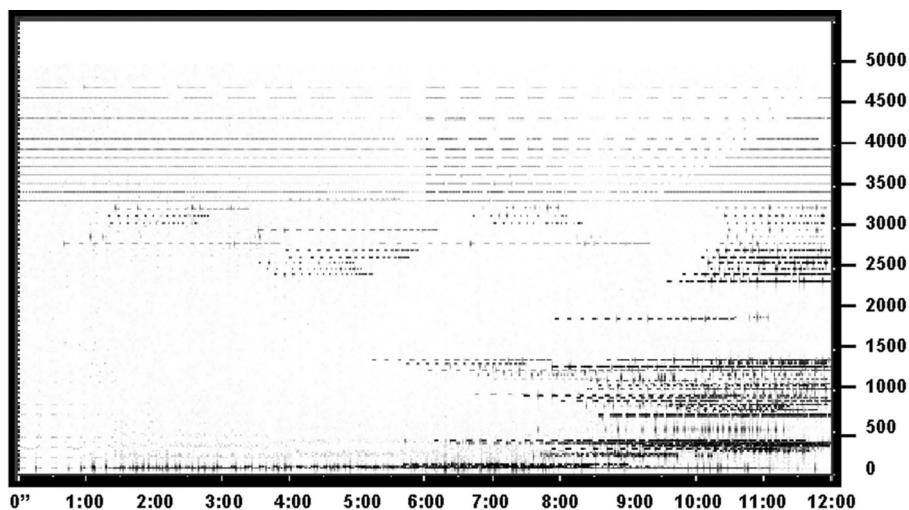


Fig. 4. Sonogramma completo di *Progetto secondo*. La rappresentazione è realizzata con una finestra di Hamming, una *FFT size* di 8192 bande e un *range* dinamico di visualizzazione di 120 dB.

Uno studio più accurato delle frequenze può essere realizzato attraverso l'analisi FFT (*Fast Fourier Transform*). La FFT è un caso particolare (ottimizzato per accele-

rare i calcoli) della DFT (*Discrete Fourier Transform*), che è in grado di calcolare digitalmente la trasformata di Fourier.⁷ Applicando l'analisi FFT a intervalli regolari, ogni trenta secondi, è possibile determinare con esattezza le singole frequenze che compaiono nel sonogramma: all'inizio del brano vengono utilizzate frequenze gravi e frequenze comprese tra i 3500 e i 5000 Hz, mentre il *range* completo da 20 Hz (minima frequenza percepibile) a 5000 Hz tende ad essere riempito dalla metà del pezzo in avanti. Occorre sottolineare che la rilevazione a campione effettuata a intervalli di trenta secondi non consente un censimento completo di tutte le frequenze nel loro svolgimento temporale; tuttavia, essa permette di stabilire con un relativo margine di certezza un certo andamento tendenziale. Nel caso in esame, i dati rilevati consentono di delineare un andamento generale caratterizzato dall'entrata progressiva di linee sonore interrotte da pause, che si accumulano fino alla quasi totale saturazione del *range* frequenziale alla fine del pezzo. Il sonogramma non ci consente invece di stabilire i criteri che regolano la durata delle singole linee, la distribuzione delle varie entrate e il trattamento delle frequenze.

Arrivati a questo punto dell'indagine, il nostro schema metodologico prevede che si proceda a una ricognizione dei dati raccolti e a un confronto tra i risultati ottenuti tramite l'attivazione delle diverse tipologie di analisi. Il confronto evidenzia alcuni elementi comuni e alcune divergenze. Per quanto riguarda gli elementi comuni, è possibile rilevare che tutte le analisi hanno messo in evidenza: 1) la ricorrenza delle pause; 2) un crescendo in corrispondenza dei tre minuti e un altro crescendo a sei minuti; 3) la netta separazione iniziale tra frequenze gravi e frequenze acute; 4) il successivo accumulo di frequenze fino alla saturazione del *range* compreso tra 0 e 5000 Hz. Alcune analisi hanno invece evidenziato dati che non hanno trovato riscontro nelle altre fasi dell'indagine: tra le principali discrepanze, si ricorda che l'ascolto di familiarizzazione e gli ascolti mirati alla realizzazione della partitura grafica hanno individuato dei 'ronzii' nelle zone frequenziali acute; che la rappresentazione tempo/ampiezza ha segnalato un terzo crescendo a partire dall'ottavo minuto; infine, che il sonogramma ha rilevato la presenza, nel registro frequenziale più acuto, di fasce che risultano continue nella prima metà del brano, e discontinue dal sesto minuto in poi.

6. Analisi della partitura informatica

a) *Notizie generali sulla partitura informatica*

La partitura informatica comprende 70 pagine; ogni pagina contiene circa 47 linee di istruzioni, per un totale di 3290 linee corrispondenti ad un numero legger-

⁷ La trasformata di Fourier determina lo spettro di segnali periodici.

mente inferiore di istruzioni. Le cinque pagine iniziali, non numerate, presentano i dati relativi al *job* di calcolo dei dati e alla fase di stampa. Il lavoro di compilazione dei dati è stato realizzato su un computer IBM 370, all'epoca appartenente al Centro di calcolo di Ateneo dell'Università di Padova. Il calcolatore funzionava in *time sharing*, una tecnica che permette la condivisione del tempo macchina tra diversi utenti.⁸

La frequenza di campionamento utilizzata in *Progetto secondo* (realizzato, come si diceva, con il programma MUSIC 5) è 10000 Hz. La frequenza di campionamento condiziona il limite massimo di frequenze udibili; non a caso, il valore oggi normalmente in uso è 44100 Hz. In base al teorema di campionamento (teorema di Shannon), la massima frequenza udibile è pari alla metà della frequenza di campionamento: di conseguenza, poiché $10000 \text{ Hz}/2 = 5000 \text{ Hz}$, la frequenza più alta che compare in *Progetto secondo* è 4716.8 Hz. Questo dato è importante, poiché va a influire sulla qualità sonora del pezzo e sulla scelta delle frequenze che possono essere utilizzate.

b) *Lettura della partitura informatica*

Per leggere la partitura informatica di *Progetto secondo* occorre studiare il manuale del software MUSIC 5 [De Poli-Vidolin 1983]. MUSIC 5 è un software di sintesi (dedicato cioè alla produzione di suoni a partire dalla creazione dello strumento di produzione) che appartiene alla serie di programmi MUSIC, ideati da Max Mathews e Joan Miller nel 1966. Si tratta di un programma “a testo formale”, il cui funzionamento è legato all'inserimento di dati in forma di stringhe di caratteri alfanumerici [Roads 1996]. L'utilizzo di un programma di questo genere richiede al compositore e/o all'assistente precisione e pazienza: il tempo di compilazione dei dati è lungo, ma permette un grande controllo dei singoli parametri di generazione del suono.⁹ MUSIC 5 è un sistema chiuso, che contiene un set limitato di controlli e di tipologie di dati, ma che ha tuttavia la possibilità di includere delle *subroutines*.

Per utilizzare MUSIC 5, il compositore deve compilare le istruzioni di un’“orchestra” di sintesi e di una “partitura” (*score*), in cui vengono esplicitati i singoli parametri relativi ai suoni prodotti dagli strumenti dell'orchestra. Volendo fare un

⁸ Il tempo macchina era diviso in classi di precedenza. Le classi più alte (A, B, C) erano riservate all'amministrazione degli uffici del Centro di calcolo universitario e alle segreterie. Il CSC poteva usufruire gratuitamente del tempo macchina, e questa opportunità diede un forte impulso allo sviluppo della ricerca in campo musicale. Il CSC aveva accesso alle classi di precedenza più basse, e Alvis Vidolin ricorda che la classe J, utilizzata probabilmente anche nel caso di *Progetto secondo*, consentiva di usufruire del tempo macchina durante la notte. Di conseguenza, i risultati sonori di un calcolo informatico si potevano ascoltare solo la mattina successiva all'invio dei dati.

⁹ I programmi “a testo formale” si contrappongono ai linguaggi di programmazione “visuali”, basati su icone grafiche e creati per favorire il miglioramento del dialogo uomo-macchina.

paragone con una partitura tradizionale, l'“orchestra” di sintesi corrisponde alle indicazioni relative agli strumenti in organico, mentre la “partitura” corrisponde ai simboli notati all'interno del pentagramma e utilizzati per indicare altezza, durata, dinamica e timbro dei suoni.¹⁰ Il compositore fornisce al programma una partitura operativa che contiene sia la descrizione delle note (cioè dei singoli eventi sonori), sia la descrizione degli strumenti necessari a produrle (modelli di simulazione). Le operazioni di calcolo effettuate da MUSIC 5 si dividono in tre fasi dette “passi”. Il passo 1 riguarda la lettura della partitura e l'esecuzione di eventuali *subroutines*. Il passo 2 è dedicato alle conversioni, e cioè opera sui tempi di azione delle istruzioni generate al passo 1. Il passo 3 genera il suono [De Poli-Vidolin, 1983].

c) *Lo strumento utilizzato e il suo impiego*

La prima parte di una partitura informatica presenta la conformazione dello strumento o degli strumenti utilizzati per produrre i suoni. La comprensione della loro struttura corrisponde, in un'analisi di musica tradizionale, all'individuazione dell'organico del pezzo. Nel campo della musica elettroacustica, la conoscenza approfondita degli strumenti risulta di vitale importanza per l'analisi dell'opera, poiché le caratteristiche timbriche del brano risultano pesantemente condizionate dal fatto che lo strumento produca sinusoidi, rumore bianco filtrato o altri tipi di segnali sonori. Dopo aver individuato gli strumenti, si procederà a esaminare il loro trattamento compositivo: lo svolgimento nel tempo, le loro combinazioni, le dinamiche e via dicendo.

La lettura della partitura informatica di *Progetto secondo* consente di stabilire che il processo di produzione del pezzo si basa sulla definizione di un unico strumento molto semplice, ma pilotato da una partitura complessa. Lo strumento è descritto nella prima pagina della partitura informatica, che è stata riprodotta in figura 5.

Lo strumento è costituito da tre oscillatori (OSC) che producono altrettante onde sinusoidali (uscite B2, B3 e B4). Un controllore di ampiezza (ENV, ampiezza in P11) – che presenta i valori di attacco, tenuta e decadimento in P8, P9 e P10 – regola i tre oscillatori che si sommano (AD3) in un'uscita B2. L'ultima istruzione (OUT) indica l'uscita audio. Non potendo in questa sede render conto del significato di tutte le istruzioni espresse in linguaggio informatico, il lettore potrà farsi un'idea più chiara della struttura dello strumento attraverso il diagramma a blocchi riprodotto nella figura 6, che evidenzia in forma schematica i collegamenti tra i tre oscillatori sinusoidali, il controllore di ampiezza e l'uscita audio.¹¹

¹⁰ D'ora in avanti, i termini orchestra, partitura e strumento saranno utilizzati nella loro accezione informatica.

¹¹ Nel corso del mio lavoro di analisi, dopo aver raccolto i dati relativi allo strumento ho realizzato una sua ricostruzione attraverso il software Csound: tale ricostruzione, i cui dettagli informatici non possono essere presentati in questo contesto, si è rivelata particolarmente utile per conoscere il timbro dello strumento e il tipo di suono da esso prodotto.

```

COM .12....24....30....36....42....48....54....60....66.... 00000010
COM ***** 00000020
COM ***** 00000030
COM ***** L.I.M.B.-BIENNALE DI VENEZIA ***** 00000040
COM ***** 00000050
COM ***** SEZIONE 1 ***** 00000060
COM ***** FAUSTO RAZZI ***** 00000070
COM ***** 00000080
COM ***** 00000090
COM ***** STRUMENTO MEMORIZZATO IN MODA CON IL NOME 00000100
***** RAZZINSI ***** 00000110
COM INIZIO DATI DELLO STRUMENTO ***** 00000120
COM ***** 00000130
INS 0 1 00000140
SET P12 00000150
ENV P11 F20 B3 P8 P9 P10 P40 00000160
OSC B3 P5 B2 F1 P41 00000170
OSC B3 P6 B4 F1 P42 00000180
OSC B3 P7 B3 F1 P43 00000190
AD3 B2 B3 B4 B2 00000200
OUT B2 B1 00000210
COM ***** 00000220
COM FUNZIONE AUDIO DEFAULT 00000230
GEN 0 2 1 4096 1 1 00000240
COM FUNZIONE INVILUPPO D'AMPIEZZA DEFAULT 00000250
COM FUNZIONE INVILUPPO DI AMPIEZZA N 21, PICCO 63 DB, 00000260
T.A. .02 SEC. 00000270
GEN 0 1 21 512 0 1 .7 128 1 256 0 384 00000280
COM FUNZIONE INVILUPPO DI AMPIEZZA N 22, PICCO 64.5 DB, 00000290
T.A. .02 SEC. 00000300
GEN 0 1 22 512 0 1 .8 128 .7 135 1 256 0 384 00000310
COM FUNZIONE INVILUPPO DI AMPIEZZA N 23, PICCO 66 DB, 00000320
T.A. .01 SEC. 00000330
GEN 0 1 23 512 0 1 .9 128 .7 135 1 256 0 384 00000340
GEN 0 1 20 512 0 1 1 128 1 256 0 384 00000350
COM CONVERSIONI STRUMENTO 00000360
SV2 0 20 5 211 5 6 7 408 00000370
COM ***** 00000380
COM .12....24....30....36....42....48....54....60....66.... 00000390
COM D-LOC 5 6 7 VALORI ATTACCO TENUTA DECADIMENTO 00000400
COM D-LOC 8 9 VALORE IN DB, AMPIEZZA E NUMERO DI FUNZ. 00000410
SV1 0 5 .02 0 .5 66 20 00000420
COM D-LOC 100 ENTRY-DELAY LINEA UNO ***** 00000430
SV1 0 100 9.656 9.326 9.004 8.752 8.490 8.228 7.966 7.704 7.442 7.180 00000440
6.918 6.656 6.394 6.132 5.870 5.608 5.346 5.084 4.822 4.560 4.290 4.036 00000450
3.774 3.512 00000460
SV1 0 1100 100 124 1 1.5 00000470

```

Fig. 5. Pagina 1 della partitura informatica.

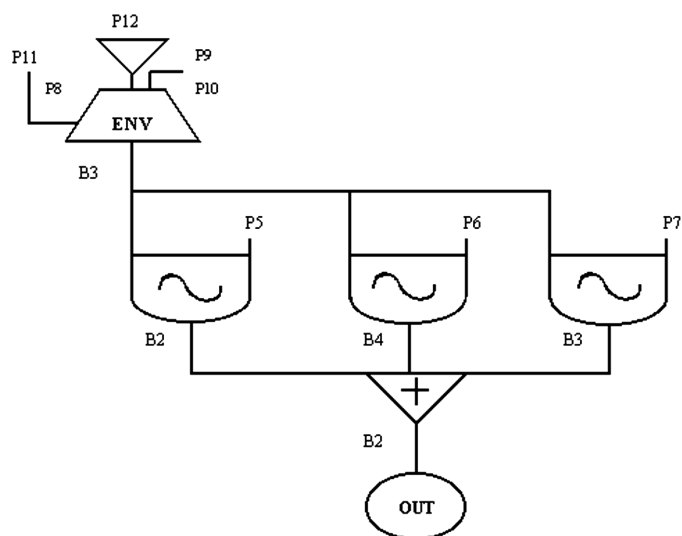


Fig. 6. Diagramma a blocchi dello strumento.

La lettura della partitura informatica consente di stabilire che la logica compositiva di *Progetto secondo* ruota intorno al numero 13: il pezzo si articola infatti in tredici sezioni, ognuna delle quali è costituita da tredici linee di suoni. Ogni linea è formata da brevi eventi separati da pause prodotti dai tre oscillatori sinusoidali con battimenti. I valori dei tempi di ingresso (*entry delay*) delle varie linee risultano costanti in tutte le sezioni. In figura 7 vengono rappresentati gli *entry delay* relativi alle tredici linee della sezione 1. Il profilo “a imbuto” dei moduli da 2 a 13 presenta l'estremità inferiore sempre più spostata a sinistra; non va dimenticato che le linee nere che compaiono nella figura non corrispondono a un suono continuo, bensì a eventi sonori separati da pause.

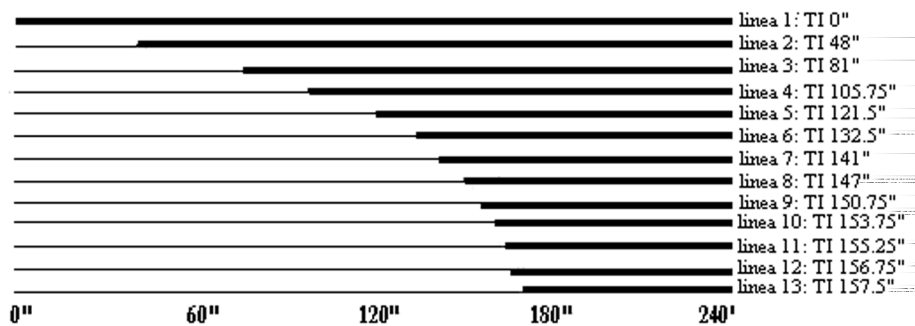


Fig. 7. Schema della sezione 1.

A pagina 57 della partitura informatica compaiono alcune istruzioni relative a un'ulteriore sezione, che si presenta come un nuovo elemento all'interno della composizione. L'analisi delle istruzioni successive consente di stabilire che tale sezione si sovrappone alle altre tredici per l'intera durata del pezzo. Questo nuovo elemento, che rappresenta una sorta di "bordone" costante, è costituito da due fasce di suono, la prima caratterizzata da frequenze gravi (da 60 a 84,870 Hz), la seconda da frequenze acute (da 3338 a 4715 Hz): la nuova sezione viene denominata 14 A/B (la lettera A si riferisce alla fascia di frequenze gravi, la lettera B a quella delle frequenze acute).

A pagina 67 e 68 della partitura informatica compaiono le istruzioni relative al mixaggio delle varie sezioni. Dalla lettura di tali istruzioni si deduce che le sezioni non sono state montate in successione, ma che i loro tempi di inizio risultano progressivamente più ravvicinati, come viene illustrato in figura 8.

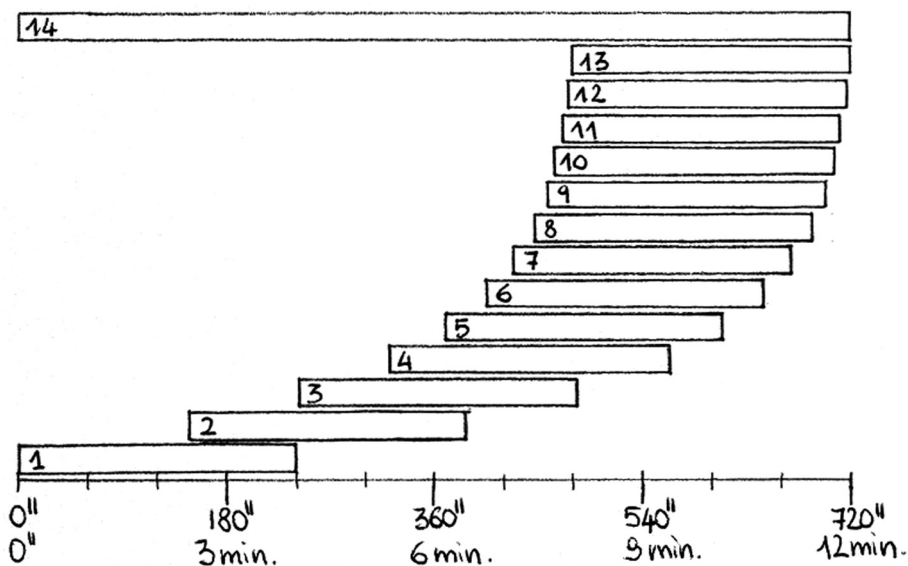


Fig. 8. Mixaggio delle sezioni.

d) *Diffusione sonora*

Il brano è stato concepito in formato mono, e dunque la partitura informatica non presenta istruzioni relative alla stereofonia o alla diffusione spaziale del suono. Occorre tuttavia sottolineare che l'accurata differenziazione dell'ampiezza di ogni singola linea determina una vera e propria "spazializzazione interna" del flusso sonoro; tale spazializzazione evidenzia, sul piano dell'ascolto, diversi livelli di profon-

dità delle immagini musicali (in base al criterio figura/sfondo). Le linee caratterizzate da eventi brevi separati da pause appaiono infatti in primo piano, mentre le fasce acute sono trattate come sfondo.

e) *Riflessioni sul processo di realizzazione*

Volendo riassumere i risultati dell'analisi della partitura informatica, le principali caratteristiche di *Progetto secondo*, dalla micro alla macro dimensione, possono essere così sintetizzate:

- 1) essenzialità timbrica (sintesi di suoni sinusoidali senza armoniche);
- 2) strumento caratterizzato dalla compresenza, nel corso dell'intero pezzo, di tre sinusoidi che determinano battimenti;
- 3) linee "tratteggiate" (suoni separati da pause sempre più brevi);
- 4) logica "additiva" nel trattamento delle 13 linee sonore: *entry delay* ritardati dalla prima linea alla tredicesima;
- 5) presenza di 13 sezioni (a cui viene aggiunta una quattordicesima sezione con funzione di "riempimento");
- 6) utilizzo di *subroutines* rivolte all'organizzazione e trasformazione degli eventi sonori complessi.

Progetto secondo non presenta suoni con parziali armoniche: al contrario, il pezzo è caratterizzato dalla semplicità timbrica delle sinusoidi, "complicate" e arricchite dai battimenti determinati dalla compresenza di frequenze vicine. La scelta di limitarsi all'uso di sinusoidi è indice dell'estrema attenzione posta, a livello compositivo, alla combinazione delle linee dei suoni. L'analisi all'ascolto aveva evidenziato la presenza di un "ronzio": l'analisi della partitura consente di stabilire che esso non è determinato dalla presenza di una componente di rumore, bensì dalle combinazioni di frequenze molto acute.

Ognuna delle 13+1 sezioni di cui si compone il pezzo contiene linee di eventi separati da pause. Questa caratteristica era stata messa in rilievo anche dallo studio del sonogramma: tuttavia quel tipo di analisi non consentiva di individuare le varie sezioni, poiché esse non sono state montate in successione, ma in sovrapposizione. Le combinazioni delle frequenze presenti nelle varie sezioni sono riportate nella tabella riprodotta in figura 9.¹²

¹² La tabella è stata gentilmente messa a disposizione da Nicola Bernardini.

SEZIONE 1	SEZIONE 2	SEZIONE 3	SEZIONE 4	SEZIONE 5
Linea 1 64.433	Linea 1 82.452	Linea 1 92.556	Linea 1 2804.916	Linea 1 408.168
2 2804.916	2 84.870	2 95.270	2 1272.528	2 257.059
3 2887.156	3 2971.207	3 1387.773	3 374.273	3 396.542
4 67.352	4 80.104	4 73.452	4 113.307	4 204.000
5 3240.946	5 2725.018	5 98.063	5 2887.156	5 228.998
6 69.327	6 2647.397	6 1348.243	6 1236.280	6 235.712
7 71.359	7 2358.400	7 120.049	7 1166.854	7 209.921
8 73.452	8 77.822	8 116.630	8 110.080	8 248.737
9 3148.629	9 75.605	9 1309.839	9 89.920	9 216.137
10 3058.940	10 2427.548	10 100.938	10 3058.946	10 222.475
11 80.104	11 2480.723	11 396.542	11 1201.065	11 242.623
12 75.605	12 2571.806	12 385.246	12 3148.629	12 264.596
13 72.822	13 73.452	13 103.898	13 3240.946	13 374.273
SEZIONE 6 (dB 50)	SEZIONE 7 (dB 54)	SEZIONE 8 (dB 52)	SEZIONE 9	SEZIONE 10
Linea 1 981.101 -9% -7%	Linea 1 204.000 -1% -9%	Linea 1 542.864 -1% -9%	L 1 408.168 -1% -9% 54	L 1 374.273 -1 -9 54
2 953.155 -9% -5%	2 305.728 -1% -7%	2 -1% -1% -7%	2 693.600 -9% -5% 50	2 713.936 -9 -5 50
3 1009.867 -9% -3%	3 209.901 -1% -5%	3 "+1% -1% -5%	3 396.542 -1% -5% 54	3 333.416 -1 -5 54
4 926.004 -9% -1%	4 408.168 -1% -3%	4 "-2% -1% -3%	4 734.868 -9% -1% 50	4 849.106 -9 -1 50
5 1039.476 -9% +3%	5 363.612 -1% +2%	5 "+2% -1% +0.1%	5 353.254 -1% +2% 54	5 297.019 -1 -2 54
6 899.627 -7% +4%	6 353.254 -9% +4%	6 "-3% -9% +0.04%	6 824.919 -7% +0.04% 50	6 981.101 -7 +0.04 50
7 1069.954 -5% +5%	7 396.542 -7% +6%	7 "+3% -7% +0.6%	7 385.246 -7% +6% 54	7 726.612 -7 +6 54
8 874.001 -3% +6%	8 333.416 -5% +8%	8 "-4% -5% +0.8%	8 801.421 -3% +0.6% 50	8 778.593 -3 +0.6 50
9 1101.325 -3% +7%	9 385.246 -4% +8%	9 "+4% -3% +7%	9 305.728 -4% +8% 54	9 314.692 -4 +8 54
10 848.106 +3% +7%	10 374.273 +4% +8%	10 "-5% +3% +7%	10 756.415 +3% +7% 50	10 874.001 +3 +7 50
11 1133.615 +4% +7%	11 343.192 +5% +8%	11 "+5% +4% +7%	11 343.192 +5% +8% 54	11 272.354 +5 +8 54
12 824.919 +5% +7%	12 314.692 +6% +8%	12 "-6% +5% +7%	12 1009.867 +5% +7% 50	12 953.155 +5 +7 50
13 1166.853 +6% +7%	13 222.475 +7% +8%	13 "+6% +6% +7%	13 323.919 +7% +8% 54	13 288.559 +7 +8 54
SEZIONE 11	SEZIONE 12	SEZIONE 13	SEZIONE 14 A	SEZIONE 14 B
L 1 1309.239 -9 -7 50	L 1 894.627 -9 -7 50	L 1 235.712 -1 -9 54	Linea 1 60.00	Linea 1 4718.75
2 1387.773 -9 -5 50	2 1236.280 -9 -5 50	2 204.000 -1 -7 54	2 61.75	2 4584.33
3 1272.528 -9 -3 50	3 1101.325 -9 -3 50	3 264.596 -1 -5 54	3 63.56	3 4453.75
4 2358.400 -09 -01 49	4 926.004 -9 -1 50	4 228.998 -1 -3 54	4 65.43	4 4326.89
5 2427.548 -09 +02 49	5 1133.615 -9 +03 50	5 209.901 -1 -2 54	5 67.35	5 4203.64
6 1039.476 -7 +04 50	6 1166.853 -7 +04 50	6 242.623 -9 +4 54	6 69.32	6 4083.90
7 2647.397 -05 +06 49	7 3240.946 -05 +06 49	7 249.737 -7 +6 54	7 71.35	7 3967.57
8 2725.018 -03 +08 49	8 2804.916 -03 +08 49	8 120.049 -1 +15 66	8 73.45	8 3854.55
9 2571.806 -01 +1 49	9 3148.629 -01 +1 49	9 257.059 -4 +8 54	9 75.60	9 3744.75
10 1348.243 +3 +7 50	10 3058.940 +02 +1 49	10 216.137 +4 +8 54	10 72.82	10 3638.09
11 1069.954 +4 +7 50	11 2887.156 +04 +1 49	11 222.475 +5 +8 54	11 80.10	11 3534.46
12 2480.723 +06 +1 49	12 2971.207 +06 +1 49	12 113.307 +1 +2 66	12 82.45	12 3433.78
13 1201.065 +6 +7 50	13 280.339 +7 +8 54	13 116.630 +1.5 +2 66	13 84.87	13 3335.97

Fig. 9. Schema delle frequenze-base (con alcune percentuali di moltiplicazione dei battimenti).

Progetto secondo può essere considerato uno studio sull'“armonia” prodotta dalla combinazione di linee sonore timbricamente pure: in questo pezzo, infatti, il compositore sperimenta le varie possibilità di montaggio in verticale di fasce di suono sinusoidali. Il criterio della sovrapposizione caratterizza tutti i livelli di articolazione del processo compositivo, dalle singole linee che formano ciascun modulo fino al montaggio delle varie sezioni.

Nel corso del paragrafo 3 abbiamo accennato alla presenza di un assistente tecnico preposto alla realizzazione informatica. La figura dell'assistente richiede una riflessione specifica: in quanto “esecutore” materiale delle idee del compositore, infatti, egli potrebbe essere considerato una sorta di “interprete”. Occorre tuttavia fare una distinzione tra la musica informatica prodotta in tempo reale e quella prodotta in tempo differito. Il primo caso prevede la presenza di un tecnico, il regista del suono, che monta in tempo reale gli eventi sonori influenzando sul mixaggio, sui volumi, sulla spazializzazione o altro. Nel secondo caso, invece, i codici informatici letti da un computer che effettua la sintesi in tempo differito non permettono alcun intervento personale da parte dell'interprete: quando il calcolo della partitu-

ra informatica viene lanciato, la macchina produce i dati che vengono convertiti in segnale audio e che rimangono fissati, per sempre, su un supporto. In *Progetto secondo*, tuttavia, ci troviamo di fronte a un tecnico dedicato alla scrittura delle istruzioni informatiche che per certi aspetti riveste un ruolo più determinante dell'interprete tradizionale. Egli infatti è incaricato di "tradurre" le idee del compositore nel linguaggio macchina: per far ciò, egli può limitarsi a digitare le istruzioni pedissequamente nota per nota, oppure può interpretare la logica compositiva e creare delle *subroutines* che consentano di generare a monte intere strutture complesse: in quest'ultimo caso, l'assistente si troverà a esercitare un'influenza determinante sulle modalità di realizzazione del pezzo.

In *Progetto secondo*, Daniele Torresan trasferisce in partitura l'idea delle sezioni formate da linee separate da pause e, anziché digitare singole istruzioni per le frequenze, i battimenti, i tempi di inizio, le pause e gli inviluppi, utilizza una *subroutine* per la composizione automatica.¹³ In tal modo, egli non apporta sostanziali modifiche al progetto compositivo dell'artista, che si basava proprio sulla possibilità di elaborare un certo numero di varianti che venissero a elaborare un modello di base [Razzi 1980]. Dal punto di vista dell'analisi, lo studio delle *souboutines* evidenzia la presenza di una logica di organizzazione dei materiali di tipo seriale, e dunque rappresenta un valido contributo alla comprensione dei criteri compositivi che presiedono alla realizzazione del pezzo.

7. Testi esplicativi dell'opera

In un articolo pubblicato nel 1980, specificamente dedicato al pezzo in esame, il compositore spiega i criteri che presiedono alla scelta delle frequenze-base e dei battimenti, che non sono deducibili dalla partitura informatica [Razzi 1980]. Il campo di scelta delle frequenze è limitato a quattro ottave, con un rapporto tra le frequenze-base di ogni ottava di 3,4. I campi delle frequenze utilizzate sono:

- 1) da 60 a 120 Hz (da $la\sharp_0$ calante a $la\sharp_1$ calante);
- 2) da 204 Hz a 408 Hz (da sol_2 calante a sol_3 calante);
- 3) da 693,6 a 1387,2 Hz (da fa_4 calante a fa_5 calante);
- 4) da 2358,4 a 4716,8 Hz (da re_6 calante a re_7 calante).

¹³ La funzione delle *subroutines* viene spiegata nel manuale del software MUSIC5: «MUSIC 5 è un programma più orientato alla sintesi dei suoni che alla composizione musicale. La maggior parte delle strutture del linguaggio sono concepite per descrivere fisicamente e quantitativamente il suono e non sono rivolte all'organizzazione e trasformazione di eventi sonori complessi. Per ovviare a tale inconveniente l'utente può utilizzare o scrivere programmi che producono partiture destinate a essere eseguite da MUSIC 5. Il MUSIC 5 consente l'inserzione nel passo 1 di un sottoprogramma definito dall'utente. Questo programma si chiama PLF e va scritto in FORTRAN» [De Poli-Vidolin 1983, 76].

Si noti come le frequenze scelte non superino i 5000 Hz: ciò dipende, come si accennava in precedenza, dall'utilizzo di una frequenza di campionamento di 10000 Hz, che va a influire sulla massima frequenza udibile (5000 Hz).

Ogni ottava è divisa in 24 frequenze, calcolate in base alla $24\sqrt[2]{2}$ (radice ventiquattresima di due). Ciascuna frequenza è accompagnata da una coppia di frequenze che, associate alla frequenza-base, determinano dei battimenti; tali frequenze sono ottenute moltiplicando la frequenza-base per una determinata percentuale, che viene esplicitata dall'autore in una delle tabelle presentate nel corso dell'articolo, che abbiamo riprodotto in figura 10.

Ottava 1. Linea 1/13	$F_{base} - 0.1 / 0.3 / 0.5 / 0.7 / 0.9 \%$
	$F_{base} + 0.2 / 0.4 / 0.6 / 0.8 / 1 \%$
Ottava 2. Linea 1/8	$F_{base} - 0.3 / 0.5 / 0.7 / 0.9 / 1 \%$
	$F_{base} + 0.2 / 0.4 / 0.6 / 0.8 / 1 \%$
Linea 9/13	$F_{base} \pm 0.4 / 0.5 / 0.6 / 0.7 / 0.8 \%$
Ottava 3. Linea 1/8	$F_{base} - 0.1 / 0.3 / 0.5 / 0.7 / 0.9 \%$
Linea 9/13	$F_{base} \pm 0.3 / 0.4 / 0.5 / 0.6 / 0.7 \%$
Ottava 4. Linea 1/13	$F_{base} - 0.1 / 0.3 / 0.5 / 0.7 / 0.9 \%$
	$F_{base} + 0.2 / 0.4 / 0.6 / 0.8 / 0.1 \%$

Fig. 10. Schema generale per il calcolo degli intervalli tra i battimenti.

La figura 11 presenta uno schema generale che illustra l'utilizzo dei quattro campi di frequenze nelle varie sezioni del pezzo. Nel corso dell'articolo, Razzi spiega che la sezione 8 è l'unica in cui non vengono utilizzate frequenze comprese nelle quattro ottave, e che la frequenza-base di questa sezione è 542,864 Hz. Nella lettura di questo schema occorre ricordare che le sezioni non si susseguono nel tempo, ma si sovrappongono in base allo schema riprodotto in figura 8.

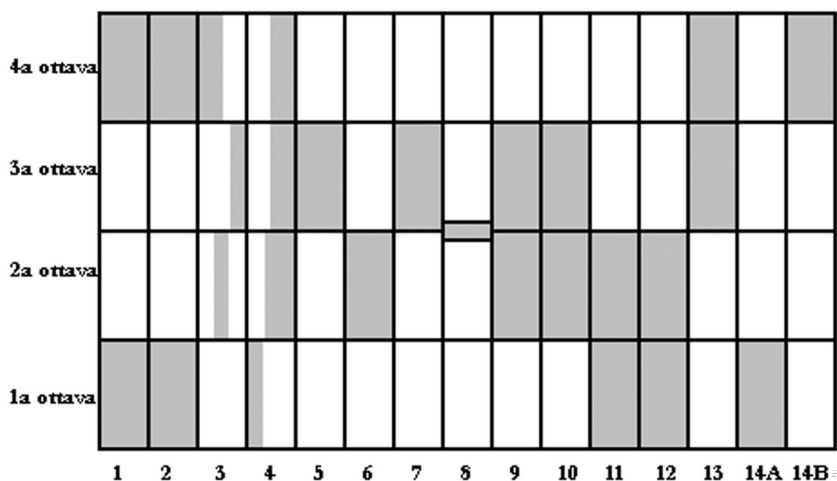


Fig. 11. Schema di organizzazione delle quattro ottave nelle varie sezioni.

8. Testimonianza del compositore

Al termine dell'analisi, sono state rivolte al compositore una serie di domande relative ad alcuni aspetti tecnici della partitura in esame e, più in generale, al suo rapporto con il mezzo informatico. Riportiamo i passi salienti dell'intervista, dai quali emergono alcuni interessanti elementi di convergenza con i risultati della nostra indagine.

Qual è l'idea generatrice del brano?

FR: L'idea che sta alla base di *Progetto secondo* è la realizzazione di una struttura che presentasse caratteristiche simili a quelle degli altri miei lavori destinati a strumenti tradizionali, tenendo conto tuttavia della possibilità di costruire, attraverso l'uso del mezzo informatico, situazioni molto più complesse. Decisi però di orientare la ricerca in una sola direzione (anche per i limiti imposti dal tetto di informazioni che il calcolatore era in grado di ricevere) e quindi – mettendo da parte qualsiasi altra possibile indagine, ad esempio quella sul timbro – di limitarmi all'utilizzo di soli suoni sinusoidali, ovviamente presentati ed elaborati in modo sufficientemente complesso.

In base a quali criteri sono state scelte le frequenze delle quattro ottave?

FR: Le frequenze sono state scelte in modo tale da ottenere una distanza chiaramente percepibile tra le quattro ottave, per realizzare un rapporto “disarmonico” tra le frequenze di base (Fb) di ogni campo. Questo obiettivo è stato conseguito utilizzando il rapporto $Fb_{\text{superiore}} / Fb_{\text{inferiore}} = 3,4$.

Può spiegare il ruolo della frequenza estranea alle quattro ottave?

FR: Per la sezione 8 ho pensato di scegliere un valore di Fb collocato all'incirca a metà dell'intero campo di frequenze utilizzato. Inoltre, a differenza di quanto programmato per le frequenze delle altre sezioni, le 39 frequenze impiegate nella sezione 8 sono quasi identiche, e non si discostano dal valore di base se non per differenze minime che consentono di produrre battimenti sovrapposti (da 536,359 Hz a 549,943 Hz). Di conseguenza, la sezione 8 acquista una sua particolare evidenza e riconoscibilità rispetto a tutte le altre sezioni del pezzo.

Il numero 13 riveste un ruolo centrale nell'organizzazione strutturale del pezzo. Quali sono le motivazioni che hanno guidato questa scelta?

FR: Ci sarà stata certamente una ragione, ma ora tuttavia non sono in grado di ricordarla.

L'analisi ha messo in luce un procedimento compositivo di impostazione seriale. Concorde con questa interpretazione?

FR: Ovviamente l'impianto è seriale. Nel modulo base e nei suoi derivati, le voci procedono alternando suoni a durata costante con pause a durata crescente, determinando in sostanza un canone di durate. Si tratta di un procedimento che sta alla base di ogni mio lavoro a partire da *Musica per pianoforte*, composto nel 1968.

In che misura e in che modo si è accostato al programma MUSIC 5, e come è avvenuta la sua collaborazione con Daniele Torresan?

FR: Per quanto riguarda le possibilità di dialogo con il computer, con il quale all'epoca non avevo una grande familiarità dal punto di vista operativo, ho esposto a Daniele Torresan la filosofia del mio lavoro e la fisionomia strutturale del pezzo che, essendo bastato sulla sovrapposizione di varianti di uno stesso modulo, presentava caratteristiche in grado di facilitare i procedimenti di calcolo delle variazioni di ogni singola sezione. Infine, gli ho sottoposto la poderosa schiera di numeri che avevo calcolato.

Può ritenersi soddisfatto del risultato ottenuto?

FR: In linea generale senz'altro. Con due annotazioni: in primo luogo, il rammarico di non aver potuto approfittare in modo adeguato dell'eccezionale spazio in cui avvenne la prima esecuzione (le Corderie dell'Arsenale di Venezia); benché forse, anche sapendolo in precedenza, non ci sarebbe stata probabilmente alcuna possibilità di prevedere e realizzare una distribuzione spaziale del suono che tenesse adeguatamente conto delle caratteristiche del luogo. In secondo luogo, il desiderio di realizzare una nuova versione più attenta, per esempio, alla calibratura dei livelli sonori delle varie sezioni e dei vari moduli – rispetto a quanto reso possibile dalle possibilità tecniche degli strumenti di cui si poteva disporre nel 1980.

Quanto influisce il computer sulla concezione di un brano e sul suo risultato sonoro, e quanto invece conta lo stile individuale di un compositore?

FR: I procedimenti compositivi utilizzati in *Progetto secondo* sono analoghi a quelli di altri miei lavori per strumenti tradizionali. Poiché il mio atteggiamento è sempre lo stesso, l'unica differenza sta nella possibilità di immaginare strutture e situazioni più complesse, grazie alle eccezionali possibilità di definizione e precisione offerte dal computer. Solo in questo senso ritengo possibile ravvisare un'influenza dello strumento sulla concezione di un pezzo, allo stesso modo di quanto avviene con gli strumenti del passato, le cui potenzialità tecnico-espressive hanno sempre in qualche modo influenzato, e tuttora influenzano, il compositore. Per maggior chiarezza, ho sempre considerato il computer un formidabile esecutore, mai un co-autore.

9. Conclusioni

A partire dal *Traité des objets musicaux* [Schaeffer 1966], gran parte dei testi dedicati alla musica elettronica, nel sottolineare la difficoltà di analizzare questa musica, ribadiscono la necessità di accostarsi a tali repertori privilegiando un'approccio di tipo percettivo o lo studio dei sonogrammi; il metodo di indagine che qui si propone, invece, oltre a tener conto del punto di vista estetico, presuppone anche un'esame approfondito della partitura informatica.

In linea generale, l'analisi dei sonogrammi risulta particolarmente efficace per lo studio della *computer music* basata sull'utilizzo della sintesi additiva (tipica dei pezzi composti negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta), e caratterizzata da fasce di suoni che possono essere assimilate agli "accordi" della musica tradizionale (sia armonici che inarmonici). Nel caso di *Progetto secondo*, la lettura del sonogramma si è rivelata utile per il riconoscimento delle linee di suono, ma solo in modo parziale, poiché non ci ha permesso di interpretare adeguatamente la natura timbrica degli oggetti. Attraverso l'ascolto, abbiamo potuto stabilire con un relativo margine di certezza che ci trovavamo di fronte a delle sinusoidi: tuttavia, solo coadiuvando l'analisi all'ascolto con l'analisi dello strumento informatico è stato possibile avviare un'indagine approfondita sulla natura del processo compositivo e sul suo risultato sonoro.

D'altra parte, occorre sottolineare che un'analisi basata esclusivamente sullo studio dei dati informatici non sarebbe parimenti auspicabile. Anche se attraverso una progressiva educazione (*solfège*) allo strumentario informatico l'analista potrebbe acquisire una certa familiarità con l'immagine sonora e il risultato timbrico dei diversi strumenti, l'ipotesi di un ascolto puramente mentale è assai improbabile, se non addirittura impossibile. Nel caso di una partitura tradizionale, l'analista musicalmente dotato è in grado di immaginare mentalmente il risultato sonoro dei segni notati anche a prescindere dall'ascolto del pezzo. Questo tuttavia non accade con la musica informatica. Nei pezzi basati sull'utilizzo dei *software* MUSIC, le istruzioni relative all'"orchestra" definiscono la natura degli strumenti. Attraverso l'analisi dei moduli di generazione (oscillatori, moduli per l'involuppo, generatori aleatori, moduli che leggono campioni esterni di suono) e di trattamento (riverberazione e interpolazione), è possibile immaginare mentalmente la sonorità degli strumenti, e stabilire se essi sono caratterizzati da timbri più o meno puri (sinusoidi, rumore, ecc.), con transitorio d'attacco duro o dolce. Tuttavia, le "note" assegnate ai vari strumenti sono definite dalle indicazioni riportate nello *score*, e cioè da una diversa serie di linee di istruzioni informatiche: per conoscere altezze, durate, intensità, sviluppo e combinazioni degli strumenti, l'analista deve dunque associare i dati dell'orchestra con quello dello *score*. In altre parole, una sintesi "mentale" del risultato sonoro di una partitura informatica è resa impossibile dal fatto che i vari parametri relativi a ogni singolo suono sono annotati in luoghi diversi della partitura.

Il nostro metodo di analisi prevede non solo diverse fasi di indagine, ma anche diversi livelli di approfondimento, a seconda della quantità di documenti di cui si dispone. La conservazione dei dati informatici è troppo spesso un'eccezione, più che una regola: è appena il caso di sottolineare, a questo proposito, che la creazione di archivi di materiali informatici all'interno dei centri di produzione rappresenta una condizione essenziale per lo sviluppo e il potenziamento degli studi analitici nel campo della musica elettronica.

Nel caso di *Progetto secondo*, l'analisi della partitura informatica si è rivelata di fondamentale importanza, poiché ha consentito di mettere in luce il ruolo del computer: oltre che come semplice strumento di sintesi finalizzato alla produzione di suono, il computer viene utilizzato anche come mezzo di organizzazione compositiva. Di conseguenza, *Progetto secondo* appartiene a quel settore della ricerca informatico-musicale caratterizzato da un approccio *compositivo*. A differenza dell'approccio *sonologico* (che predilige la ricerca timbrica e concepisce il brano come un organismo determinato dalla successione di oggetti sonori), l'orientamento compositivo piega il computer alle esigenze di una concezione prevalentemente formale della musica.

La metodologia proposta non pretende di offrire una visione completa ed esauritiva dell'opera esaminata. Essa vuole proporre un'interpretazione che, ad analisi compiuta, sintetizza e coordina una serie di dati soggettivi, ricavati dall'analisi all'ascolto, con una serie di risultati oggettivi, ricavati dallo studio dei dati informatici. L'ascolto è sempre un'esperienza personale e soggettiva: non esiste alcun modello di *ascoltatore ideale* che possa giustificare e avvalorare in via definitiva i risultati di un'analisi estetica. Allo stesso modo, la possibilità di comprendere materiali e processi attraverso lo studio dei dati numerici dipende dalla familiarità del singolo analista con le tecnologie in questione. In definitiva, la nostra analisi di *Progetto secondo* si colloca in una direzione di ricerca volta a conciliare la necessità di decifrare le complessità di un'opera informatica con l'esigenza di interpretare il suo orientamento estetico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARRIÈRE F. – BENNET G. (1997), *Analyse en musique electroacoustique. Analysis in electroacoustic music*, Mnémosyne, Bourges.
- BERNARDINI N. (1996–1999), *Progetto secondo*, floppy disk contenente la partitura originale e alcuni tentativi di ricostruzione con CSound.
- CIFARIELLO CIARDI F. (2002), *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, in *Recenti contributi italiani all'analisi musicale*, a cura di E. Pozzi, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. VIII/1, 77–112.
- DALMONTE R. – BARONI M. (cur., 1992), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università degli studi di Trento, Trento.
- DE POLI G. – VIDOLIN A. (1983), *Manuale MUSIC 5*, Centro di Sonologia Computazionale, Padova.
- DELALANDE F. (1986), *Pertinence et analyses perceptives*, «La Revue Musicale», voll. 394–397, 158–173.
- DELIÈGE I. – SLOBODA J. (1997), *Perception and cognition of music*, Psychology Press, Hove (UK).
- DEUTSCH D. (1982), *The psychology of music*, Harcourt Brace Jovanovich–Academic Press, New York.
- DI SCIPIO A. (1995), *Riflessioni sull'analisi della musica elettroacustica e informatica. Esperienze e spunti teorici*, in Finarelli-Regazzi 1995, 33–36.
- DURANTE S. – ZATTRA L. (cur., 2002), *Vent'anni di musica elettronica all'Università di Padova. Il Centro di sonologia computazionale*, CIMS (Archivio Musiche del XX secolo), Palermo.
- FINARELLI L. – REGAZZI F. (cur., 1995), *Proceedings XI CIM – Colloquio di Informatica Musicale*, AIMI Associazione di Informatica Musicale Italiana – Conservatorio di musica G.B. Martini – DAMS, Bologna.
- MCADAMS S. – BIGAND E. (1993), *Thinking in sound*, Clarendon Press, Oxford.
- RAZZI F. (1980), *Progetto secondo, 1980* (con un'appendice tecnica di Daniele Torresan), «Bollettino LIMB», n. 1, La Biennale, Venezia, 82–88.
- RISSET J.-C. (1997), *Problèmes d'analyse: quelques clés pour mes premières pièces numériques, Little Boy et Mutations*, in Barrière-Bennet 1997, 169–177.
- ROADS C. (1996), *The computer music tutorial*, MIT, Cambridge (Mass.).
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- SLOBODA J. (1988), *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *The musical mind. The cognitive psychology of music*, Oxford University Press, Oxford 1985).
- SMALLEY D. (1992), *Can electro-acoustic music be analysed?*, in Dalmonte-Baroni 1992, 423–434.
- VIDOLIN A. (1981), *F. Razzi, Progetto secondo, LIMB CSC*, partitura informatica inedita conservata presso l'archivio di Alvise Vidolin.
- WINDSOR W.L. (1995), *A perceptual approach to the description and analysis of acousmatic music*, Ph.D thesis, University of Sheffield; consultabile al sito Internet www.shef.ac.uk/uni/academic/I-M/mus/staff/wlw/whomepage.html
- WOOD N.L. – COWAN N. (1995), *The cocktail party phenomenon revised: attention and memory in the classic selective listening procedure of Cherry (1953)*, «Journal of Experimental Psychology General», vol. CXXIV, 243–262.