

**Rivista di Analisi
e Teoria Musicale**

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

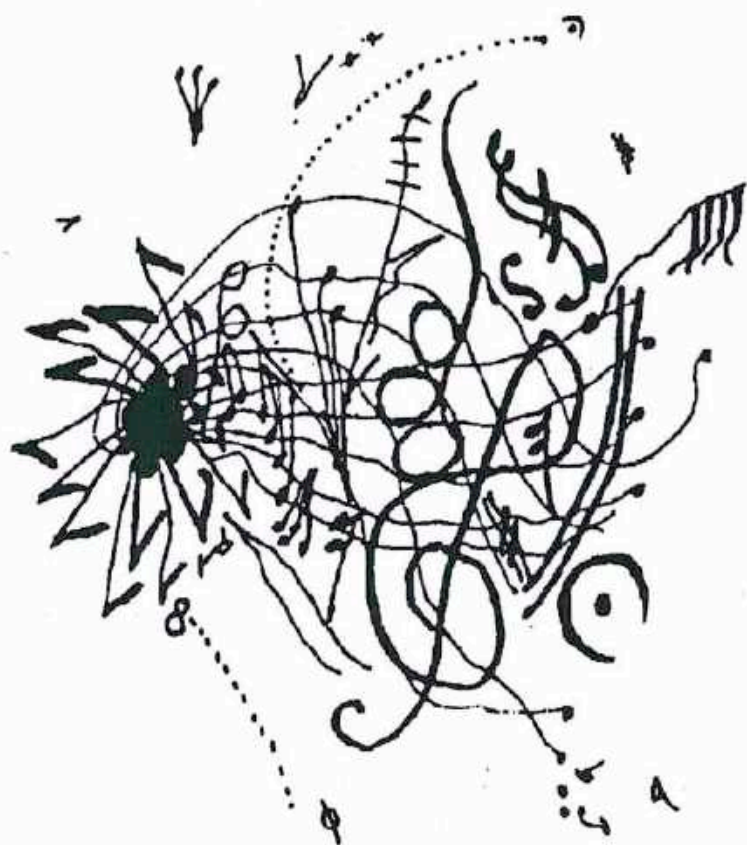
Anno 2002/1

GATM

Libreria Musicale Italiana

Recenti contributi italiani all'analisi musicale

a cura di Egidio Pozzi



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno VIII n. 1

Rivista di analisi e teoria musicale VIII, n. 1 (2002)
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte
Direttore responsabile: Johannella Tafuri
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

LIM Editrice srl
Via di Arsina 296/f - 55100 Lucca
Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469
www.lim.it lim@lim.it

ISBN 88-7096-328-4

Recenti contributi italiani all'analisi musicale

a cura di
Egidio Pozzi

SOMMARIO

<i>Un augurio</i>	v
<i>Prefazione</i>	vii

PARTE I

CONTRIBUTI ITALIANI AL V CONVEGNO EUROPEO DI ANALISI MUSICALE (BRISTOL 4-7 APRILE 2002)

Mario Baroni	
<i>La macroforma nella musica post-tonale. Ascolto e analisi</i>	3
Rossana Dalmonte	
<i>René Leibowitz e la "fedeltà al testo"</i>	23
Piero Gargiulo – Marco Mangani	
<i>Sul protomadrigale di Philippe Verdelot: considerazioni e primi risultati</i>	35
Mauro Mastropasqua	
<i>Fenomenologia dell'ermeneutica analitica. Il caso degli "schemi archetipi" nelle melodie tonali</i>	61

PARTE II

SECONDO INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA (CASTELFRANCO VENETO, 30-31 MARZO 2001)

Fabio Cifariello Ciardi	
<i>Appunti per un modello generale di segmentazione melodica</i>	75

Appendice: Anna Damiani – Fabio Cifariello Ciardi – Marta Olivetti Belardinelli
Influenza di tonalità e salienza sul riconoscimento di melodie in età evolutiva 113

Luisa Curinga

*Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici per l'interpretazione
di Syrinx di Claude Debussy* 125

Gli Autori 147

UN AUGURIO

Agli ex abbonati del GATM è arrivata nelle scorse settimane una lettera che preannunciava alcuni mutamenti sostanziali nell'organizzazione dell'Associazione e nelle sue pubblicazioni. Cominciamo ora a mantenere le promesse: il primo risultato è il presente numero della nuova Rivista che è nata dalle ceneri del vecchio Bollettino.

Per dare continuità al rapporto fra le passate e le future pubblicazioni e per sottolineare la funzione di promozione culturale che il GATM ha sempre avuto e che vuol continuare ad avere, abbiamo deciso di dedicare il primo numero a contributi italiani. È un gesto simbolico che può anche servire a proporre, o perlomeno a iniziare, un lavoro di bilancio su ciò che è avvenuto negli ultimi anni. Nel 1991 usciva, infatti, il primo volume italiano dedicato all'analisi. Il libro si intitolava appunto *L'Analisi Musicale* (Quaderni di Musica/Realtà n. 27) ed era frutto del convegno che si era tenuto a Reggio Emilia nel marzo 1989: un convegno che aveva suscitato allora una straordinaria partecipazione e un entusiasmo stupefacente. Da allora sono passati tredici anni. Ci illudiamo che non siano passati invano. Forse gli entusiasmi non sono più gli stessi, ma ci auguriamo che il pensiero sia maturato, che le conoscenze si siano ampliate, approfondite, stratificate. Lasciamo questi auguri in forma interrogativa, perché le risposte dovrebbero scaturire appunto dal confronto fra questo volume e il precedente.

I mutamenti culturali che l'attività del GATM dovrebbe riuscire a conseguire si misurano, tuttavia, dalla sua capacità di integrarsi più ampiamente nel campo generale della musicologia. L'analisi e la teoria musicale non sono e non devono essere territori separati, anzi dovrebbero interferire in modo sostanziale con gli studi musicali nel loro complesso. Il risultato dell'interferenza si dovrebbe poter misurare soprattutto dal linguaggio della critica: questo potrebbe essere forse l'indizio più significativo dei contributi che può dare l'analisi. La critica musicale italiana inventò le forme più caratteristiche del suo linguaggio ai tempi di Benedetto Croce e le arricchì poi con gli apporti della fenomenologia, del marxismo, della psicanalisi, dello strutturalismo e di una quantità di altre proposte culturali. Oggi esiste ancora un linguaggio critico, ma non può più esistere la semplicità e la disinvoltura con cui il rapporto fra la musica e le parole che la descrivono e la commentano, veniva vissuto nei decenni precedenti. L'uso delle parole è diventato problematico: per descrivere adeguatamente un brano di musica esistono specifiche tecniche analitiche, per interpretarlo criticamente esistono ricerche e teorie che indagano sulle

possibilità e sui limiti dei procedimenti ermeneutici. Chi parla di musica oggi, e vuol farlo in modo significativo, non può fare a meno di conoscere queste nuove risorse. Questo è il compito che si può pensare appropriato alla presente rivista: proporre usi linguistici meditati e saperi che li giustifichino, e aggiornare la musicologia italiana sullo stato internazionale delle ricerche nel settore.

I numeri successivi della rivista saranno dedicati a particolari argomenti monografici, a recensioni e discussioni sui più importanti studi pubblicati all'estero, e ancora alla pubblicazione di altri maturi contributi italiani. Il prossimo numero (il secondo numero del 2002 con il quale intendiamo recuperare la periodicità regolare della rivista) sarà monografico e verrà dedicato allo studio teorico-analitico della cosiddetta *popular music*, cioè della musica di massa: tema poco praticato in Italia, ma assai diffuso nei paesi di lingua anglosassone.

Le relazioni con i soci GATM (che in quanto tali diventano automaticamente abbonati alla rivista), verranno tenute da ora in poi per lettera: in altri termini la rivista non viene più intesa come canale di comunicazione con i soci, non è più un "bollettino". Ciò tuttavia non significa che le altre attività del GATM verranno ignorate. In ogni numero è previsto un notiziario nel quale si annunceranno iniziative importanti di carattere nazionale e internazionale, e fra queste informazioni sarebbe veramente paradossale che non comparissero quelle relative all'associazione che alla rivista dà vita. Fra le attività che continueranno il loro percorso c'è anche la pubblicazione "on line" del periodico *Analitica*, che ha una direzione e un comitato redazionale diversi da quelli della rivista, ma che collabora con le altre attività del GATM e che ad esse è sostanzialmente organico. L'indirizzo del sito di *Analitica* è: <http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/ita/index.htm>.

Mario Baroni

PREFAZIONE

Il volume raccoglie quattro dei cinque contributi presentati da studiosi italiani alla *5th European Music Analysis Conference* tenutasi presso l'Università di Bristol (UK) dal 4 al 7 aprile 2002 e due delle relazioni presentate al *Secondo Incontro di Studio di Analitica*, svoltosi al Conservatorio di Castelfranco Veneto il 30 e 31 marzo 2001.

Due degli articoli proposti al convegno europeo di Bristol — quello di Mario Baroni e quello di Piero Gargiulo e Marco Mangani — testimoniano del lavoro di ricerca effettuato all'interno di due gruppi di studio del GATM, uno dedicato allo studio delle metamorfosi della forma musicale nei repertori colti del Novecento e l'altro alle metodologie analitiche utilizzabili nelle polifonie madrigalistiche del primo Cinquecento, con particolare riferimento al *Primo Libro* di madrigali di Philippe Verdelot.

Lo studio di Mario Baroni riguarda i concetti relativi alla "macroforma" nella musica post-tonale ed opera un confronto formale tra le rilevazioni analitiche riscontrabili sulla partitura e quelle percepibili all'ascolto. Il lavoro si concentra sul secondo tempo del Quartetto di Bruno Maderna del 1955, una composizione collegata alle concezioni compositive darmstadtiane. I risultati delle indagini analitiche, spesso notevolmente differenti, conducono a varie ipotesi sul ruolo della partitura e dell'ascolto nell'analisi di una composizione ed evidenziano quella dicotomia esistente tra processi d'ascolto e processi compositivi che costituisce uno degli aspetti più problematici del Novecento musicale. L'articolo di Piero Gargiulo e Marco Mangani tratta delle realizzazioni formali verdelotiane in riferimento alla forma poetica dei testi utilizzati dal compositore, anche in considerazione delle ipotesi di James Haar e Iain Fenlon sulla "invenzione" del madrigale italiano. Nel corso del lavoro vengono proposti dei suggerimenti analitici che, pur non esaurendo la quantità di problemi teorico-metodologici sottesi ai repertori polifonici dell'epoca, apportano un utile contributo allo sviluppo di un metodo analitico adatto allo studio delle polifonie rinascimentali.

Il lavoro di Mauro Mastropasqua si inserisce nel dibattito internazionale che negli ultimi tempi ha toccato la questione del dogmatismo e del relativismo delle diverse pratiche analitiche, un dibattito che, nelle opinioni dell'Autore, rischia di determinare delle fratture "capitali" all'interno della stessa disciplina teorico-analitica. Lo studio, concentrandosi sugli schemi archetipi delle melodie tonali e riprendendo alcuni esempi di Meyer relativi alla conduzione melodica mozartiana,

intende operare una riflessione volta a superare in senso dialettico le posizioni assolute esistenti in entrambi gli schieramenti della moderna *music theory*.

L'articolo di Rossana Dalmonte si occupa invece di un settore di studi storico-analitici specificamente interessato ai rapporti tra analisi e interpretazione, un settore che negli ultimi anni ha rappresentato una delle novità più interessanti della moderna musicologia sistematica. Rossana Dalmonte, studiando le partiture di René Leibowitz — depositate nell'omonimo Archivio presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna — testimonia delle osservazioni analitiche che il grande direttore d'orchestra effettuava nella fase di studio di una composizione. Ponendo l'attenzione soprattutto sulle annotazioni analitiche riportate sulla partitura della Quinta Sinfonia di Beethoven, si riescono ad ipotizzare da una parte i suoi riferimenti teorici (nello specifico le osservazioni su un "macro-ritmo" di quattro battute e su una articolazione "levare-battere" che rinvia immediatamente agli studi sul ritmo di Hugo Riemann) e dall'altra l'idea strutturale che egli associava al pezzo. In tal senso le modifiche che Leibowitz operava in fase di orchestrazione mostrano non solo una sostanziale "fedeltà al testo", ereditata dal suo maestro Schönberg, ma soprattutto una "fedeltà per amore" che per l'Autrice risulta "più fertile di una obbedienza cieca, poiché non vuole correggere Beethoven, bensì avvicinarlo alle sue stesse idee musicali, che l'interprete ha scoperto attraverso l'analisi".

Gli ultimi due articoli del volume, firmati da Fabio Cifariello Ciardi e da Luisa Curinga, provengono dal *Secondo Incontro di Studio di Analitica*, l'appuntamento annuale organizzato dalla rivista on line *Analitica* e dal GATM dedicato alle discipline teorico-analitiche e alle loro relazioni con la musicologia storica.

L'articolo di Cifariello Ciardi tratta del problema della segmentazione del continuum acustico partendo dalla prospettiva dell'indagine cognitivista. Dopo aver analizzato le difficoltà inerenti alla definizione dei principi generali che possono essere adottati per la segmentazione, l'articolo descrive alcuni presupposti per la realizzazione di un modello di segmentazione melodica a partire dai concetti di continuità e discontinuità. Rispetto ad altri modelli proposti dalla musicologia (soprattutto statunitense) negli ultimi decenni, quello ipotizzato presenta un numero ridotto di regole e ricerca una completa indipendenza dalla grammatica utilizzata (tonale, modale, seriale o atonale). Il testo è accompagnato da una *Appendice* redatta da Anna Damiani, Marta Olivetti Belardinelli e dallo stesso Cifariello Ciardi nella quale sono applicate e testate sperimentalmente le ipotesi formulate in precedenza. In questo lavoro le segmentazioni prodotte dal modello su una serie di frammenti melodici caratterizzati da diversi gradi di salienza e di tonalità/atonalità, sono amplificate con microvariazioni temporali e dinamiche simili a quelle normalmente utilizzate nell'interpretazione/realizzazione di un testo musicale; i frammenti melodici così modificati, unitamente alla loro versione non modificata, sono poi utilizzati per uno studio sulla memoria musicale.

L'articolo di Luisa Curinga, già pubblicato on line sul secondo numero del 2001 di *Analitica*, è incentrato su *Syrinx* di Debussy ed esamina, dal punto di vista dell'interprete, i suggerimenti esecutivi provenienti sia dalle fonti storico-documentarie (lettere, manoscritti e testimonianze di colleghi e interpreti vicini al compositore) sia dai principali contributi analitici redatti nel corso del secolo. In tal senso l'Autrice presenta un doppio percorso conoscitivo, storico-documentario e analitico, proponendo un confronto metodologico dal quale le singole e specifiche competenze dello storico/teorico e dell'interprete risultano mutuamente e vicendevolmente arricchite.

Egidio Pozzi

PARTE I

CONTRIBUTI ITALIANI AL V CONVEGNO EUROPEO
DI ANALISI MUSICALE
(BRISTOL 4-7 APRILE 2002)

Mario Baroni

LA MACROFORMA NELLA MUSICA POST-TONALE. ASCOLTO E ANALISI

1. Teorie

a) *Macroforma*

Il concetto di "macroforma" è stato inventato dai musicisti dell'avanguardia post-bellica nell'ambito delle loro discussioni sulla forma [Xenakis 1956; Ligeti 1985; Stockhausen 1962, 63-74; Boulez 1984]. Prima si parlava semplicemente di "forma" e tutto sommato il termine era più comodo e più semplice. Tuttavia l'aggettivo "macro" diventa necessario in un momento della storia musicale in cui cominciano a venir meno termini come armonia, melodia, contrappunto, timbro, cioè tutte quelle nozioni teoriche (cui corrispondevano parallele pratiche compositive) che permettevano di distinguere comodamente il concetto di forma da altri concetti che formali non erano. Nel momento in cui quelle nozioni teoriche scompaiono, tutto diventa a questo punto "forma" cioè procedimento costruttivo e l'unica distinzione possibile è quella che distingue le forme minute (la microforma) da quelle più ampie (la macro-forma, appunto). Ma le une e le altre vengono costruite con i medesimi metodi di calcolo strutturale. In questo contesto ho preferito utilizzare il termine di "macroforma", non solo perché parliamo appunto di quel tipo di musica da cui esso è nato, ma anche perché nella nostra tradizione musicale esiste sempre una gerarchia di dimensioni formali: raggruppamenti più ampi che "contengono" raggruppamenti via via più piccoli. Ovviamente il concetto di gerarchia non si limita a questo elementare aspetto [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1995, 327-328], tuttavia la distinzione fra macro- e micro- lo riflette con precisione.

Ora, l'analisi e l'ascolto della macroforma nella musica del Novecento sono problemi particolarmente complessi, come sa bene chiunque si sia dedicato a questo genere di studi, o anche semplicemente a questo tipo di ascolti. La principale ragione di tale difficoltà, a mio parere, va cercata in un progressivo, evidente disinteresse dei compositori per le necessità e le facoltà degli ascoltatori. Le poetiche musicali del Novecento hanno teorizzato in molte occasioni l'idea della distanza crescente fra le esigenze espressive di chi fa musica e le attese dei potenziali ascol-

tatori, spesso considerate di troppo basso livello per essere prese seriamente in considerazione. Dalle chiassose serate dei futuristi, alle provocatorie proposte della Francia degli anni Dieci e Venti e della Germania di Weimar, alle stellari solitudini degli schönberghiani tutte le proposte compositive della musica "colta" del Novecento vanno in questa direzione. Soprattutto a Schönberg e alla sua scuola, nonché alle mediazioni filosofiche e sociologiche di Adorno si devono le premesse della concezione formale delle avanguardie del dopoguerra.

b) Forma classica

In epoche antecedenti i compositori tenevano in gran conto le esigenze dell'ascolto della loro musica e la forma musicale ne era una delle spie più significative: in un concerto di Vivaldi, come in quelli dei suoi contemporanei e dei musicisti del secolo successivo, la regolarità e la durata delle frasi, la varietà nell'uso degli strumenti, la presenza ben organizzata di ripetizioni e variazioni, la buona coordinazione delle tensioni armoniche, ritmiche, timbriche e dinamiche, in altri termini, ciò che noi normalmente chiamiamo "forma", sono in grado di produrre un ordinato equilibrio di problemi e soluzioni nei procedimenti d'ascolto: chi ascolta viene aiutato nel suo compito e il compito gli viene reso soddisfacente. La forma così come è stata elaborata in Europa nel corso del XVIII secolo [Bent 1990, 33-39, 109-111] soprattutto nel suo modello esemplare di "forma sonata" [Nicolas 1988] si basa su alcuni principi di base che, con qualche semplificazione, potremmo identificare in una chiara *segmentazione* in parti, in una ben percepibile organizzazione delle *tensioni*, nella presenza del principio unificante del *tematismo*. Carol Krumhansl, in un suo esperimento d'ascolto di una sonata di Mozart [1996] ha dimostrato che, indipendentemente dalla loro preparazione tecnica sulla musica, gli ascoltatori sono in grado di riconoscerne la forma, soprattutto quando quei tre aspetti generatori di forma sono ben coordinati fra loro. A ciascuno di essi dedicherò ora un'attenzione un po' più specifica.

Segmentazione significa divisione in parti e gerarchia di parti, cioè presenza di segmenti maggiori che contengono segmenti minori [Imberty 1990]. Fin dagli anni Settanta [Royer-Garner 1970, Handel 1973] pause e ripetizioni sono state sperimentalmente individuate come responsabili della separazione fra parti anche se altri elementi, derivanti sia da leggi di *Gestalt* sia da aspetti culturalizzati [Swain 1986], concorrono a organizzarla: ciascuna delle parti, infatti, può essere unificata al suo interno dalla presenza di elementi simili e può differenziarsi da altre parti contenenti a loro volta altri, diversi, elementi fra loro simili [Deliège 2001a, 236-239]. Irène Deliège ha dimostrato che durante l'ascolto, gli aspetti di simiglianza che caratterizzano ciascuna parte, tendono a ridursi a categoria unica, vengono riassunti in una sorta di "prototipo" [Deliège 2001b, 371-407] che acquista così la funzione di sintetizzare il contenuto di quella parte. La memoria musicale, che

non sarebbe in grado di ricordare tutti i particolari acquisiti durante l'ascolto, viene agevolata nel suo compito e ricorda solo le tracce di quel prototipo.

Tematismo significa invenzione di frammenti dotati di salienza rispetto al loro contesto, nonché di una caratterizzazione psicologica sufficientemente definita, che vengono proposti come capaci di diffondere la loro presenza in tutta la composizione [Cook 1988]. Tale diffusione avviene attraverso ripetizione, variazione, sviluppo [Deliège-Melen-Stammers-Cross 1966, 123]. Anche il tematismo, nella sua complessa organizzazione, si fonda sul rispetto delle possibilità percettive (salienza) e della memorizzabilità: riduce infatti a pochi elementi tematici ripetuti e variati, e ad alcuni raccordi di congiunzione il materiale presente in composizioni anche abbastanza ampie e diversificate.

Gli effetti di *tensione e distensione* nello svolgimento dei temi, studiati dal citato saggio della Krumhansl, vengono di solito organizzati all'interno di schemi che la tradizione musicologica ha definito come "retorici". Anche tali schemi (ben noti all'ascoltatore) possiedono la funzione di ordinare le attese durante l'ascolto e di agevolare la percezione della forma. Con il termine di retorica si può intendere in questo contesto non tanto il classico artificio tecnico illustrato da Burmeister e sviluppato poi da una lunga tradizione musicologica, quanto piuttosto la capacità della musica dell'epoca di cui stiamo parlando, di ispirarsi a una competenza linguistica diffusa, in possesso di tutti, richiamata attraverso procedimenti simbolici di tipo analogico [Chafe 1994]: ad esempio l'organizzazione del fraseggio e della tonalità si ispirano a quelle del linguaggio verbale e soprattutto agli aspetti prosodici del parlato. Come l'esperienza affettiva comune permette per connessioni analogiche di capire il carattere (per esempio allegro o triste) di una certa musica, o un determinato ritmo rinvia al carattere espressivo di un movimento fisico [Krumhansl 1998, 120], così l'esperienza linguistica permette di interpretare il fraseggio musicale come un *analogon* di quello parlato. L'organizzazione macroformale tende dunque ad attribuire alle varie parti della composizione, funzioni specifiche (esposizione, sviluppo, raccordo, ripresa, coda, ecc.) che sono analoghe a quelle dell'"orazione" e che, per questa ragione, sono ben note a qualsiasi ascoltatore, che le ha acquisite nella sua normale esperienza vissuta. Anche il ricorso a competenze linguistiche diffuse agevola dunque l'ascolto e lo rende più facilmente interpretabile.

Infine la forma musicale tradizionale utilizza un procedimento altrettanto capace di agevolare l'ascolto: il coordinamento funzionale fra i vari elementi generatori di forma. Con più precisione si potrebbe parlare, a questo proposito, di *convergenza*, o *coerenza parametrica*. Con il termine di parametro [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999, 22] si può intendere in musica qualsiasi categoria strutturale che, per una ragione qualsiasi, venga presa come punto di riferimento nella tecnica compositiva e nei procedimenti di analisi: strutture ritmiche, strutture d'altezza, strutture dinamiche, timbriche, armoniche, di tessitura, possono diventare parametri compositivi.

vi e parametri dell'analisi nel momento in cui l'attenzione del compositore o dell'analista si fissa su di essi. Nella forma musicale tradizionale, come Meyer ha ben dimostrato [1973, 80-105] i vari parametri in gioco possono mirare a ottenere lo stesso effetto (per esempio, di chiusura, di delimitazione di una parte di testo) oppure possono essere usati in contraddizione fra loro. La partizione di un brano musicale, nella tradizione, utilizza spesso coerenze parametriche (quelle che Meyer chiama *parametrical congruence*) come segnali di conclusività, o perlomeno sa dosare con accortezza le loro convergenze e divergenze per sottolineare con maggiore o minor forza l'importanza formale della conclusività e per renderla evidente alla percezione [Narmour 1996, 306-312].

c) *Macroforma post-tonale*

Quasi nulla di tutto ciò accade in musiche recenti. Si è accennato prima alla mancanza d'interesse dei compositori del Novecento per problemi di questo tipo: si tratta di un argomento sociologico molto complesso che meriterebbe di essere approfondito ma che non può essere discusso in questo contesto [Baroni 2001a, 2001b]. Mi limito a osservare che la musica leggera è estremamente attenta a favorire i processi d'ascolto, mentre la musica d'avanguardia, particolarmente negli anni Cinquanta e Sessanta, è stata altrettanto attenta a scoraggiarli: nella musica post-tonale i diritti degli ascoltatori sono consapevolmente negati, se non altro perché le convenzioni formali nate nel secolo XVIII e conservate con adattamenti ancora nel secolo successivo e nella prima metà del Novecento, sono state poi tendenzialmente abolite. Da queste origini nasce il problema specifico che qui intendo discutere: è lecito, e soprattutto, è possibile rilevare all'ascolto, cioè inferire, far emergere, una forma che sembra essere stata deliberatamente cancellata? Ed eventualmente come è possibile? Se lo è, siamo certamente di fronte a un esempio estremo di distanziamento fra i due poli che Jean-Jacques Nattiez chiama processo estesico e processo poetico [Molino 1975, Nattiez 1989]: il compositore predispone un testo con determinate intenzioni e nel predisporlo lo interpreta a suo modo, ma l'ascoltatore è legittimamente orientato a interpretare a sua volta la musica che ascolta, e non necessariamente i suoi orientamenti coincidono con quelli del compositore. Come afferma anche Lerdahl [1988] c'è uno scompenso evidente, nella musica del Novecento, fra i metodi compositivi e i risultati dell'ascolto. A questo punto, però, ci troviamo di nuovo di fronte a un problema socio-culturale di non poco peso: quello dei limiti di legittimità delle interpretazioni. È questo il problema a cui si riferisce il presente articolo.

2. Analisi

a) Contenuti e obiettivi

Ciò che compare in queste pagine è il frutto di un lavoro di ricerca condotto da membri del Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM) coordinati da Rossana Dalmonte e dal sottoscritto. Dodici persone stanno partecipando a questo progetto, non ancora concluso: Anna Rita Addessi, Mario Baroni, Carlo Benzi, Rossana Dalmonte, Wilma D'Ambrosio, Francesco Finocchiaro, Maurizio Gabrieli, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Marco Russo, Paolo Somigli, Piero Venturini. I risultati che qui discuto, confronto e interpreto derivano dal loro lavoro di ricerca collettivo che ha come obiettivo finale quello di delineare le metamorfosi della forma musicale durante il Novecento. Per dare uniformità e coerenza al lavoro abbiamo deciso di prendere come oggetto specifico di analisi, dei tempi di quartetto considerati particolarmente significativi. Gli autori finora presi in considerazione sono stati Gian Francesco Malipiero (*Cantari alla madrigalesca*, 1931), Darius Milhaud (*Septième quatuor*, I mov., 1925), Anton Webern (*Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5, I mov., 1922), Bruno Maderna (Quartetto giovanile inedito, Finale, bb. 113-152, probabilmente del 1945), György Kurtág (Quartetto per archi op. 1, V mov., 1959). In genere abbiamo scelto tempi di quartetto particolarmente brevi perché una delle analisi consisteva in un esperimento d'ascolto proposto a gruppi di studenti (musicisti o non musicisti) ai quali si chiedeva di indicare la macroforma del brano. [Addessi-Caterina 2000, Addessi-Caterina 2002] L'opera analizzata in questo articolo è il secondo tempo del Quartetto in due tempi che Bruno Maderna pubblicò nel 1955 presso le Edizioni Suvini-Zerboni. La scelta si è indirizzata su questo pezzo sia perché volevamo affrontare lo studio di un'opera di matrice darmstadtiana, sia perché presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna esiste un Archivio Maderna, ricco di documenti sul compositore, che servono all'edizione critica (attualmente in corso) delle sue opere ma che possono essere utili anche per il presente studio. Inoltre esiste un certo numero di studi sul quartetto [Manzoni 1994; Weber 1978; Fearn 1990, 95-107; Fein 2001] e sulla concezione formale di Maderna. [Verzina 1995]

In questa occasione i partecipanti si sono divisi in tre gruppi: alcuni di essi si sono dati il compito di analizzare la partitura del quartetto per identificarne la forma; un secondo gruppo aveva il compito di analizzare la partitura ma di ascoltare anche attentamente l'esecuzione.¹ Un terzo gruppo doveva ascoltare l'esecuzione e dedurre solo da essa la forma della composizione. L'organizzazione del lavoro si ispira dunque alla dicotomia fra processi d'ascolto e processi di composizione alla quale prima si accennava, e cerca di metterne in evidenza alcune caratteristiche

¹ L'esecuzione utilizzata era quella dell'*Ex Novo Ensemble* diretto da Claudio Ambrosini, che in un CD (Stradivarius STR. 33330) ha pubblicato un'ampia antologia di composizioni cameristiche di Maderna.

importanti. Ma esistono anche altre dicotomie analoghe a questa: si può parlare, ad esempio, della differenza fra percezione musicale e analisi musicologica [Cook 1994], e nella percezione musicale stessa si può parlare, come fa Ian Cross [1998], di "*folk psychology*" o di "*scientific psychology*". Qual'è allora esattamente il punto di vista assunto dal nostro gruppo all'interno di queste possibili dicotomie? Diciamo di non aver preso alcuna posizione unilaterale, di non aver fatto nostra in assoluto nessuna di quelle alternative, nella consapevolezza che su quei problemi esistono oggi più incertezze che sicurezze: diciamo anzi, che il nostro lavoro vorrebbe soprattutto cercar di offrire qualche contributo al loro chiarimento. Il nostro intento era solo quello di fornire alcuni esempi delle ragioni per le quali i compositori e gli ascoltatori non percepiscono la stessa musica allo stesso modo, per le quali i musicologi analisti fanno affermazioni diverse dai musicologi ascoltatori, per le quali l'ascolto esperto può differenziarsi dall'ascolto ingenuo. Ma ci eravamo anche dato il compito di astenerci dallo scegliere una di queste possibilità come più "vera" delle altre. La forma musicale, soprattutto quando si tratta di musiche che tendono a negare il concetto di forma, non può essere descritta in maniera univoca.

b) *Metodi analitici*

I tre gruppi avevano due compiti in comune: il primo era di dividere il pezzo in parti usando procedimenti che abbiamo chiamato di separazione e di differenziazione; il secondo era quello di indicare le possibili gerarchie che legavano i livelli formali più ampi a quelli più minuti. La distinzione fra separazione e differenziazione è derivata da un lungo dibattito interno al gruppo GATM e ha condotto a risultati che a noi sono parsi utili. Per "separazione" abbiamo inteso semplicemente un evento puramente locale che introduce un momento di discontinuità nel flusso sonoro, come potrebbe essere ad esempio una breve pausa o qualche altro fenomeno simile. Per "differenziazione" abbiamo inteso invece, seguendo le teorie precedentemente citate di Irène Deliège, l'esistenza di simiglianze strutturali e percettive all'interno di una porzione più o meno ampia di una composizione e di analoghe dissimiglianze fra quella parte e le parti adiacenti (*similarity and difference*, secondo la terminologia di Deliège 2001a, 235). Sulla base di questi due principi comuni i tre gruppi di analisti (ciascuno a partire dal punto di vista assunto) dovevano individuare le sezioni del brano ai diversi livelli di complessità: micro-, medio- e macroforma.

Per quanto riguarda la microforma il principio messo in atto era soprattutto quello della separazione. Oltre che dalla presenza di pause la discontinuità locale può essere messa in rilievo anche dall'osservazione di altri parametri sonori. Ad esempio, se si scegliesse per parametro analitico la dinamica, una nota improvvisamente forte fra note suonate piano, creerebbe discontinuità e acquisterebbe salienza rispetto al suo contesto; lo stesso effetto si otterrebbe se si usasse per parametro

la durata (una nota improvvisamente lunga rispetto ad altre note brevi) oppure, se il parametro fosse il timbro: un pizzicato rispetto a note suonate con l'arco. Ciò è stato anche sperimentalmente dimostrato da Irène Deliège nella sua verifica delle regole d'ascolto di Lerdahl e Jackendoff [Deliège 1987]. Naturalmente perché un efficace risultato di salienza e di discontinuità possa avere luogo, occorre qualche forma di "convergenza parametrica" che entro certi limiti lo confermi: se il pizzicato, ad esempio, non fosse sorretto dalla presenza di appoggi di natura dinamica o temporale, la sua percezione potrebbe diventare impossibile e la sua presenza non creerebbe reale discontinuità. Questo è un criterio prettamente percettivo, ma nessun analista può ignorarlo se intende fare una analisi corretta. La qual cosa conferma (come il presente articolo tende a dimostrare) che esistono indissolubili continuità fra le teorie dell'analisi e le teorie della percezione.

Nel Quartetto di Maderna esistono discontinuità locali di ogni tipo continuamente introdotte da sempre nuove e sempre imprevedute convergenze parametriche, che creano all'ascolto una miriade di cesure fra segmenti compositivi di lunghezza irrilevante che (dato il loro elevatissimo numero) non possono essere definiti come "parti" della composizione. Si tratta, di una microforma che non è in grado di creare quei raggruppamenti che costituiscono il primo nucleo dell'ascolto della forma vera e propria. Per microforma del brano intendiamo dunque, in questo contesto analitico, la presenza di unità compositive minime, segmentate ai loro confini da qualche discontinuità parametrica locale e non contenenti al loro interno unità più piccole percettivamente distinguibili e separabili (cfr. es. 1).

The musical score shows the first three measures of the second tempo. The tempo is marked 'al. rall.' and the instruction 'matà arco' is present. The score is written for four staves. The first staff has a 'C' time signature and a 'V' marking. The second staff has a 'C' time signature and a 'V' marking. The third staff has a 'C' time signature and a 'V' marking. The fourth staff has a 'C' time signature and a 'pizz.' marking. The dynamics are marked 'ff' and 'p'. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p NV' and 'sf NV'.

Es. 1. Battute iniziali del secondo Tempo del Quartetto di Maderna: discontinuità locali sono avvertibili a b. 1 (quarto sedicesimo), b. 2 (sesto sedicesimo) e b. 3 (secondo e sesto sedicesimo).

I processi di differenziazione conducono invece a una divisione in parti su cui si basa la forma musicale nel senso più proprio del termine. Poiché la similarità fra aspetti parametrici non è un concetto assoluto, la sua presenza lascia sempre mar-

gini di ambiguità fra scelte possibili nella decisione delle differenziazioni fra una parte e l'altra. Nel campo dell'analisi della forma è necessario possedere criteri precisi e definiti per poter dire se una parte è diversa e distinguibile da un'altra, e per quali ragioni. Nella forma settecentesca le convenzioni grammaticali erano basate soprattutto su convenzioni di tipo tonale e retorico che orientavano i compositori e che possono oggi orientare l'analista, indipendentemente da quale procedimento metodologico egli voglia adottare. Nella musica del repertorio post-tonale non esistono grammatiche di questo tipo: l'unico criterio possibile è quello "neutro" della similarità. Ma se il concetto di similarità non può istituire confini precisi fra il simile e il dissimile, la distinzione fra parti diventa inevitabilmente ambigua. Un analista può decidere che c'è distinzione fra parti quando all'interno di una parte esistono accettabili elementi di simiglianza e fra parti contigue esistono accettabili elementi di diversità. Così ad esempio Emilios Cambouropoulos [2001], in un suo esperimento di analisi di simiglianze condotto con tecniche informatiche, determina anzitutto quali sono gli attributi da confrontare e successivamente assegna a ciascuno di essi un "peso" convenzionale derivante dalla misura convenzionale della sua salienza. Diciamo allora che un'analisi formale è corretta nella misura in cui il principio di accettabilità diventa esplicito e definibile. Ciò rende anche accettabili più divisioni concorrenti, purché esse siano ben motivate. I principi di similarità e di accettabilità accomunano dunque le divisioni fra parti e le distinguono dalle separazioni microformali. Per esempi di frammenti unanimemente considerate simili dagli analisti del gruppo, sulla base dei criteri di pertinenza da loro adottati, si veda l'es. 2.

Es. 2a

Es. 2b

Es. 2c

Es. 2. I frammenti a) e b) sono stati considerati parametricamente simili, per ragioni (statisticamente pesate) di tessitura, di condotta contrappuntistica, di carattere timbrico, di dinamica, di condotta intervallare. Il frammento c), per ragioni analoghe, è stato considerato parametricamente simile a quello presentato nell'es. 1.

Nelle nostre analisi abbiamo deciso "arbitrariamente" — ma per una convenzione comoda e utile, viste anche le dimensioni abbastanza ridotte del brano — di introdurre un limitato ordine di gerarchie fra parti, ossia di indicare solo una medioforma, quando necessaria, e una macroforma. Con il termine di medioforma abbiamo inteso una successione di unità microformali contigue contenenti accettabili elementi di simiglianza e con il termine di macroforma abbiamo inteso la massima riduzione possibile del numero di parti. È naturale che nella distinzione fra medioforma e macroforma il criterio di accettabilità non è il medesimo: nella medioforma può essere sufficientemente rigoroso, mentre nella macroforma deve per forza di cose essere meno esigente. In altri termini, dissimiglianze medioformali possono diventare simiglianze macroformali. In entrambi i casi, tuttavia, le soglie dell'accettabilità devono essere definite. Nella scelta dell'organizzazione gerarchica fra parti, entra in gioco anche un altro elemento importante: la durata delle parti. Per elementari ragioni di coerenza era infatti richiesto che le parti di

ciascuna delle tre gerarchie avessero durate mediamente simili: non potevano esistere, ad esempio, parti della macroforma di durata minore rispetto a una delle parti della eventuale medioforma. Era anche richiesto che il numero di parti della macroforma non fosse eccessivo al fine di consentire, a conclusione dell'ascolto, una loro possibile memorizzazione. In questo senso i criteri dell'analisi dovevano essere compatibili con quelli dell'ascolto.

La distinzione fra la separazione (basata sul criterio della discontinuità parametrica locale) e la divisione in parti (basata su criteri di simiglianza e dissimiglianza) ha avuto un ruolo ulteriore nell'analisi: ogni distinzione fra parti (non importa se micro-, medio- o macro-) presuppone sempre qualche forma di discontinuità locale, se non altro creata dalla presenza di dissimiglianze al confine fra due parti contigue, ma possono esistere casi in cui le separazioni sono così sottolineate ed evidenti da far pensare che il compositore le abbia usate come segnali espliciti di distinzione fra parti. In altri termini, la funzione formale del criterio di discontinuità e del criterio di dissimiglianza non coincidono: i due criteri possono essere usati sia per rinforzarsi reciprocamente sia per contraddirsi vicendevolmente. In casi di questo genere l'analisi deve decidere quale delle due evenienze (rinforzo o contraddizione) sia stata messa in atto.

I tre gruppi di partecipanti e i compiti che a ciascuno di essi erano stati dati, non esauriscono interamente i problemi. All'estremità del percorso "poietico" (tipico del primo gruppo) sta infatti lo studio degli schizzi compositivi del brano esaminato, e all'opposta estremità del percorso "estesico" (tipico del terzo gruppo) sta un esperimento d'ascolto compiuto con un certo numero di soggetti esterni al gruppo di ricerca. Né l'una né l'altra di queste attività viene qui presa in considerazione: lo studio degli schizzi (conservati nell'Archivio Maderna dell'Università di Bologna) è previsto in una fase successiva della presente ricerca, e l'esperimento d'ascolto di questo quartetto, con soggetti divisi fra musicisti e non musicisti, è già avvenuto, ma i risultati definitivi non sono ancora disponibili. Dunque in questa fase mi limiterò a fornire solo i dati prodotti dai tre gruppi sopra indicati. Aggiungo che per semplificare l'esposizione non entrerà in una descrizione dettagliata dei tre livelli di gerarchia, ma mi limiterò a esporre e discutere soprattutto i risultati relativi al livello macroformale, anche perché i due livelli inferiori avevano uno scopo fondamentalmente metodologico: quello di arrivare a definire con la maggior precisione possibile il livello superiore.²

² A fianco dei procedimenti finora descritti, alcuni dei partecipanti (Pozzi, D'Ambrosio e Gabrieli) hanno anche messo in atto la sperimentazione di un metodo analitico, rigorosamente definito anche in termini informatici, che non coincide con quello qui presentato, ma che ha finalità assolutamente complementari ad esso. Il testo scritto di questo lavoro, presentato in lingua inglese alla *European Music Analysis Conference*, tenutasi a Bristol dal 4 al 7 aprile 2002, è in corso di preparazione.

c) *Risultati del primo gruppo*

I risultati del primo gruppo di partecipanti (analisi della partitura) possono essere riassunti come segue. In quasi tutte le analisi proposte c'è un punto di riferimento comune: una vistosa discontinuità locale costituita dalla presenza di un certo numero di pause di una battuta o di due battute che Maderna introduce in partitura con il termine "vuota" indicando appunto una battuta senza suono. La loro presenza permette la divisione del pezzo in 7 parti, la cui successione assume anche una configurazione parzialmente simmetrica (cfr. fig. 1).

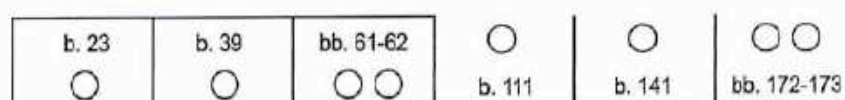


Fig. 1. Collocazione simmetrica delle battute vuote: 1,1,2 + 1,1,2 (schema proposto da Marco Russo)

Questa divisione, tuttavia, non è considerata essenziale da alcuni membri del gruppo che assumono punti di vista diversi e che utilizzano argomenti diversi: per esempio la presenza di altre pause che non sono indicate con il termine "vuota" perché non arrivano a occupare un'intera battuta, ma che hanno una durata reale più ampia di quella di alcune battute "vuote". Un altro argomento si riferisce al rapporto fra la pausa e altre discontinuità parametriche che si presentano prima e dopo. Nell'esempio 3a la discontinuità della pausa divide due frammenti legati da forti analogie: in sostanza qui esiste discontinuità locale, ma non divisione in parti. Ciò però non avviene nell'esempio 3b dove i due frammenti contigui sono invece fortemente differenziati.

Es. 3a

The image shows a musical score for Example 3a, spanning measures 22, 23, and 24. Measure 23 is marked "vuota" (empty). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f". There are also markings like "C al tall." and "al tall." indicating specific musical techniques or structures. The notation is complex, with many notes and rests, and some measures are marked with "ff" (fortissimo) and "f" (forte).

Es. 3b

Es. 3. Due casi diversi di battute "vuote": Senza separazione (3a) o con separazione (3b) fra parti contigue

Sulla base di considerazioni di questo tipo una delle analisi (cfr. AN 1 nella fig. 2) propone una divisione in 4 parti la cui durata è stata calcolata sulla base delle precise indicazioni metronomiche che l'autore fornisce in partitura. Le prime tre parti del pezzo sembrano basate su relazioni simmetriche: le durate di 1a e 1b corrispondono infatti a numeri che hanno attinenza con le proporzioni della sezione aurea che Maderna ben conosceva e che potrebbe avere utilizzato: $39/63$ è uguale a $63/102$. La seconda parte e la terza parte hanno durate presenti anche nella prima. Solo la quarta parte sembra essere parzialmente libera.

c) Risultati del secondo gruppo

I risultati del secondo tipo di procedimento (basato sulla partitura e al tempo stesso sull'ascolto) sono parzialmente diversi. (cfr. AN 2 in fig. 2). In questo caso il criterio di simmetria ha giocato un ruolo determinante nelle decisioni sulla divisione in parti. La macroforma è presentata in tre parti: due più brevi attorno a una più lunga (rispettivamente di 60, 80 e 59 battute). Ciascuna delle tre parti è a sua volta suddivisa in due (medioforma). La segmentazione delle tre parti principali corrisponde sempre a una battuta indicata come "vuota".

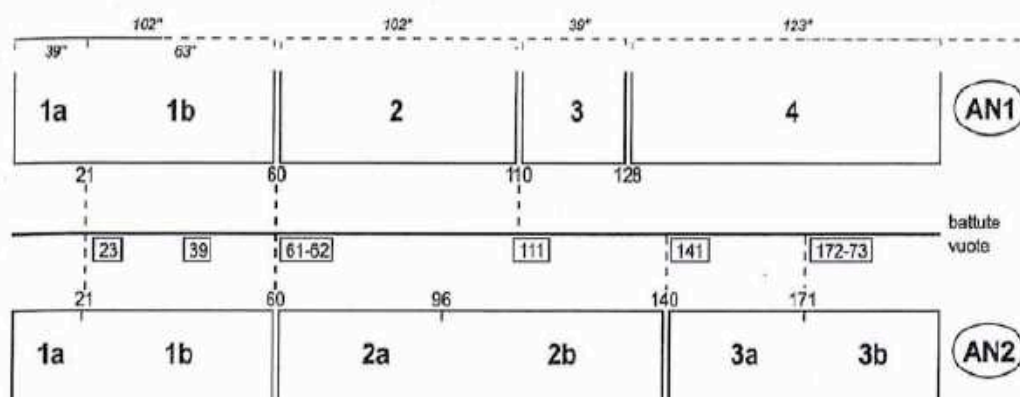


Fig. 2. In AN1 è raffigurata graficamente una macroforma, con una parziale medioforma, proposta da Egidio Pozzi. In AN2, macroforma e medioforma proposte da Piero Venturini. A ciascuna delle due corrispondono solo alcune delle battute "vuote". Non tutte le "vuote" sono state considerate pertinenti dai due analisti.

La più significativa differenza fra le due analisi presentate nella figura 2, tuttavia, è dovuta al modo diverso di interpretare i contenuti interni di ciascun segmento formale. In AN1 la divisione si è basata su indagini statistiche riguardanti la dominanza di aspetti simili in alcuni parametri scelti: tessitura, contrappunto, timbro, dinamica, durata, profilo melodico (cfr. es. 2). Nel caso di AN2 si sono prese in esame, invece, forme di coordinamento "convergente" fra parametri diversi: ad esempio, all'inizio della prima delle tre parti indicate (cfr. es. 1), la densità contrappuntistica e armonica, l'asprezza timbrica ("al tallone"), la dinamica forte e fortissimo, sono tratti che concorrono (insieme e coerentemente) a produrre un effetto globale di violenza. Alla fine della parte (bb. 54-60) i parametri in gioco sono ancora coerenti fra loro, ma l'effetto prodotto è contrario al precedente: durate più lunghe, tessitura più lieve, a volte monodica, dinamica piano, arco "alla punta" o "pizzicato": l'effetto è di calma e leggerezza. In sostanza AN2, al contrario di AN1 che si limita a constatare differenze, tende a mettere in rilievo principi di sequenzialità compositiva basati su modelli "retorici": ad esempio l'unità interna della prima parte è attribuita al fatto che inizia in modo violento e a poco a poco si tranquillizza.

A questo punto conviene aggiungere una precisazione sul concetto di coerenza parametrica. Spesso si tende a pensare che quando più parametri contribuiscono congiuntamente a ottenere un determinato effetto sintattico o espressivo, ci si trovi di fronte a un fenomeno descrivibile in termini di analisi strutturale. In realtà, accadimenti di questo tipo non hanno a che fare con constatazioni oggettive, puramente analitiche, ma richiedono piuttosto un atteggiamento interpretativo. La coerenza fra parametri si può misurare solo se si esce dal dominio delle strutture, e se si prendono in considerazione gli obiettivi delle strutture e i loro effetti espres-

sivi: in altri termini, se si formulano ipotesi sulle intenzionalità del compositore, intenzionalità non oggettivamente visibili, ma solo ragionevolmente ipotizzabili. Ad esempio un frammento con direzionalità discendente, con dinamica in diminuendo e agogica in rallentando, con note gradualmente più lunghe seguite da una pausa, potrebbe sottintendere l'intenzione di indicare il raggiungimento di un punto di fine, di sosta, di arrivo. Solo in base alla formulazione di questa ipotesi si può affermare che i vari parametri osservati sono fra loro coerenti: ogni "coerenza parametrica" è dunque frutto d'interpretazione. Nel caso dell'effetto globale violenza/leggerezza ora ora descritto, l'interpretazione si riferisce a ipotetiche intenzioni espressive che vengono ottenute mediante coordinamento fra parametri diversi. La cosiddetta "semantica" musicale ha la sua base tecnica proprio nell'esistenza di questo tipo di manovre [Stefani 1976, Nattiez 1989, Monelle 1992, Baroni 2002].

e) Risultati del terzo gruppo

I risultati del terzo procedimento (basato esclusivamente sull'ascolto) sono stati notevolmente diversi dai precedenti. Prima di tutto la presenza delle battute "vuote" non ha giocato lo stesso ruolo decisivo che ha giocato nelle analisi in cui era utilizzata la partitura. L'impressione (confermata dalle dichiarazioni degli analisti) è che i momenti di discontinuità locale (ad esempio contrasti di registro, di timbro e di dinamica, oppure presenza di pause più o meno lunghe, ecc.) fossero troppo frequenti, troppo imprevedibili e troppo diversi fra loro per poter essere afferrati e fissati in memoria. Così, anziché puntare l'attenzione sulle discontinuità, gli ascoltatori si orientavano piuttosto a cogliere aspetti ben percepibili di continuità, cioè di similarità fra comportamenti parametrici, che permettessero o perlomeno facilitassero, l'individuazione di parti e la loro memorizzazione. A conferma del fatto che il compito assegnato induceva gli ascoltatori a cercare tutto ciò che comunque favorisse la soluzione dei loro problemi di percezione e di memorizzazione, possiamo citare una delle analisi (che a dire il vero è rimasta un *unicum*), in cui una delle parti del pezzo era caratterizzata dalla presenza di note o accordi ribattuti, e poiché ciò avveniva con particolare insistenza da b. 73 a b. 87 questo frammento è stato indicato come una delle quattro parti in cui la composizione era divisa, anche se la sua durata era notevolmente più breve di quella delle altre tre parti.

Negli esercizi di analisi all'ascolto non avevamo dato alcun limite al numero di ascolti né agli eventuali supporti grafici da usare. Quando questi sono stati sistematicamente utilizzati, il numero di parti e la loro varietà potevano essere assai più articolati, e anche la distinzione in livelli gerarchici è diventata più sottile e precisa. Evidentemente l'orecchio era in questo caso fortemente aiutato dall'occhio. Un'altra differenza importante rispetto ai risultati degli altri due gruppi riguarda la descrizione interna delle parti: mentre con i due procedimenti precedenti essa si basava in genere su parametri strutturali precisi (altezze, durate, tessiture, dinami-

che, colpi d'arco ecc.) il terzo procedimento ha seguito una diversa strategia: quella di definire i contenuti in termini globali piuttosto che analitici, in termini ermeneutici o "semantici" piuttosto che strutturali. Per esempio alcune parti del pezzo venivano identificate perché "violente" (se ne può avere un'idea dall'es. 1) e venivano contrapposte ad altre parti identificate come "leggere" (cfr. es. 2a e 2b).

3. Conclusioni

Le diverse analisi hanno confermato come esista nel Quartetto l'intenzione programmatica di cancellare le tracce di ogni schema formale tradizionale. Tuttavia è possibile anche osservare che nella concezione compositiva di Maderna esistono ancora idee di regolarità formale, ma che tale regolarità è concepita soprattutto nei termini del substrato matematico e geometrico che domina i processi poetici. La messa in luce di questo aspetto (che per ora è stata solo qua e là adombrata) sarà soprattutto affidata al futuro studio degli schizzi e all'apparato di calcoli che essi documentano, riferiti a tutti i parametri della composizione, non escluso quello formale. C'è però da aggiungere che le osservazioni compiute in sede d'analisi hanno anche messo in luce come nel pezzo non manchino tracce di natura retorica, sintomi di abitudini compositive che qua e là sembrano emergere in maniera forse non sempre inconscia: vedi ad esempio la parte finale dell'opera, concepita in forma di progressiva dissolvenza.

L'esperienza del gruppo ha soprattutto messo in luce un problema particolarmente delicato e complesso, per la cui soluzione non esistono a tutt'oggi criteri del tutto certi: il rapporto fra l'ascolto e l'analisi (tradizionalmente basata sulla partitura). In particolare, i risultati forniti dal solo ascolto hanno suscitato, nel nostro caso, curiosità particolari. Mi soffermerò su alcuni di esse. La differenza più banale fra l'oggetto da ascoltare e la partitura è che il primo non è il testo del compositore, ma è una sua interpretazione. Nel caso di Maderna, la durata dei vari episodi, calcolata sulla base delle indicazioni metronomiche, è molto diversa da quella calcolata sulla esecuzione registrata. Per di più, la natura degli indizi formali captati durante l'ascolto è strettamente funzionale alla possibilità di ricordarli, e non sempre gli indizi che l'analisi, per tradizione, considera importanti, coincidono con quelli che è più facile ricordare. Per esempio, il timbro, la dinamica, la tessitura, il movimento ritmico, sono molto più importanti per la percezione dell'ascoltatore che non le altezze e le durate che sono al centro dell'analisi basata sulla partitura. Per non parlare dell'impossibilità di percepire aspetti della struttura seriale o dei rapporti di sezione aurea, che possono essere fissati solo dopo un lungo e attento esame del testo scritto. E infine è importante sottolineare che anche il più sottile ed esperto ascoltatore ha serie difficoltà nel trasformare in tempo reale le percezioni globali dell'ascolto in definizioni strutturali. La qual cosa spiega il ricorso sem-

plificatorio a metafore o a immagini derivanti da interpretazioni extra-musicali. Abbiamo già fatto menzione dei processi interpretativi che intervengono sempre quando si tratta di descrivere coordinamenti fra parametri. Qui possiamo aggiungere che tale interpretazione è anche un potente strumento di sintesi: il ricorso a immagini o ad allusioni emotive ha il vantaggio di poter indicare con un unico termine (ben memorizzabile perché di esperienza quotidiana) un insieme di microfenomeni che in tempo reale è impossibile afferrare e nominare uno per uno. Si può ricordare a questo proposito l'osservazione di Céléstin Deliège (riportata in Deliège 1998, 84) secondo la quale «associazioni semantiche di questo tipo scompaiono man mano che si acquista una coscienza più acuta della sintassi e della grammatica di un repertorio». Precisiamo: non si tratta solo di possedere le corrette nozioni tecniche, ma, quando si ascolta, si tratta anche di avere il tempo di metterle in atto. Per di più si tratta anche (al di là del rapporto analisi/ascolto) della possibilità di scegliere fra un atteggiamento interpretativo e uno puramente analitico. Che è scelta perfettamente legittima e talvolta, come abbiamo osservato, così sottile da non essere neppure chiaramente consapevole. Dunque il problema del rapporto fra analisi e ascolto, anche se ha già una sua tradizione di studi costituita (cfr. ad esempio Cook 1994) non è certo stato chiarito in termini che si possano definire scientificamente indubitabili.

Infine: si può pensare che sia possibile e corretto cercare macroforme nella musica post-tonale d'avanguardia? Il nostro lavoro sembra indicare che una esplicita definizione del punto di vista e una chiara analisi dei principali elementi di ambiguità, possono ridurre il numero delle risposte accettabili. In ogni caso, la tendenza a cancellare tracce di forma non cancella il fatto che la percezione di qualche forma (sia pure una *Momentform*) è una delle esigenze di fondo dell'ascolto. Chi ascolta ha la necessità di orientarsi, di sapere "dove si sta andando", perché senza un'attesa e una linea di tendenza, la continuità dell'ascolto rischia di venire meno e l'attenzione facilmente si allenta. Ma a questo punto entriamo in un'altra dimensione teorica: quella dell'idea del tempo orientato, della direzionalità temporale [Meyer 1956, Kramer 1988, Imberty 1990, Block 1990, Levinson 1997]. Non è questa naturalmente la sede per affrontare il discorso. La ricerca che stiamo compiendo dimostra palesemente che la percezione del tempo musicale non è un assoluto, ma è un artefatto umano: la decidono i musicisti e i compositori e non esiste al di fuori delle loro decisioni. Ma dimostra anche che sono altrettanto importanti le decisioni e le necessità degli ascoltatori, e che la circolazione della musica di qualsiasi tipo dipende essenzialmente dall'equilibrio fra le intenzioni compositive e le disponibilità all'ascolto dei destinatari.

Anche nel campo della forma si può affermare che lo stile di ogni tipo di musica si organizza e si stabilizza sulla base di un continuo sistema di rinvii fra le scelte dei compositori e le risposte degli ascoltatori. La circolazione sociale della musica è ciò che ne mette a prova le funzioni e i valori, e che ne conferma la stessa esi-

stenza. Solo dopo lunghi periodi di tentativi, errori e conferme può emergere gradualmente l'accettazione sociale e la categorizzazione cognitiva di nuovi aspetti strutturali, di nuove "coerenza parametriche" che a poco a poco vengono riconosciute percettivamente e possono anche essere nominate concettualmente. Si tratta di quel complesso fenomeno psicologico, strutturale e sociale che prende il nome di "grammatica" della musica [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999]. Ogni musica si basa inevitabilmente su grammatiche esistenti e socialmente codificate e tende a trasformarle e a rinnovarle. Negli anni Cinquanta le trasformazioni e i rinnovi hanno subito in Europa un violento processo di accelerazione, con un aumento vistoso di elementi di novità e un calo altrettanto vistoso di presenze stabilizzate. Alcune conseguenze di questo fenomeno sono state chiaramente messe in luce dalla nostra ricerca.

Nel riferire i risultati delle analisi, ho finora insistito soprattutto sulle diversità che separano e distinguono i punti di vista assunti dai tre gruppi. Tuttavia, se si esamina la fig. 3, si può constatare come, nonostante le ambiguità del testo e i diversi procedimenti dell'analisi, esistano forti propensioni della maggioranza degli analisti a indicare alcuni momenti del quartetto come sede dei principali punti di segmentazione. Ciò è stato evidentemente suggerito sia da discontinuità locali (momenti di separazione più rilevanti) sia da aspetti di simiglianza/dissimiglianza fra parti adiacenti. Una conseguenza importante se ne può dedurre: la situazione che ha impedito ai dodici analisti di trovare criteri condivisi e comuni non era tanto una totale assenza di indizi, quanto piuttosto una totale mancanza di regole sulla quantità delle parti, sulla loro durata, sui loro rapporti gerarchici.

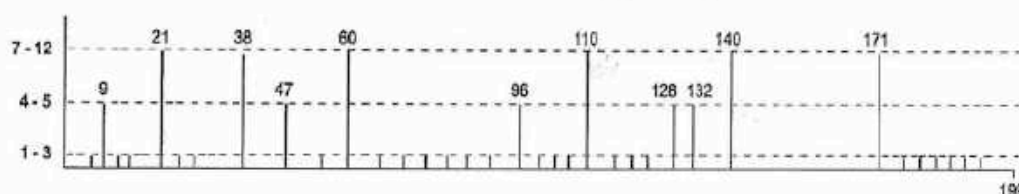


Fig. 3. Il grafico indica i 35 punti di segmentazione segnalati nelle 12 analisi del gruppo. In ascissa (per le segmentazioni più importanti) è indicato il numero di battuta. In ordinata è indicata la frequenza con cui la segmentazione è stata scelta. Sei segmentazioni hanno avuto più di 7 preferenze. Per cinque segmentazioni le preferenze sono state 4 o 5. Le altre hanno raggiunto non più di 3 preferenze.

Tale mancanza ha fatto sì che alcuni degli indizi presenti nel testo potessero essere diversamente interpretati: c'era chi preferiva abbondare sul numero delle suddivisioni, e chi assumeva criteri di economia, chi negava la presenza di macroforme e preferiva le medioforme, e chi invece assumeva un punto di vista totalmente opposto, chi dava peso ad aspetti di simmetria, chi invece non li considerava sufficientemente pertinenti. In assenza di criteri certi sull'una o sull'altra delle preferenze possibili, in assenza di una precisa grammatica delle macroforme post-tonali,

non poteva che prevalere la difformità delle conclusioni. La macroforma del Quartetto di Maderna è un caso, a mio parere, evidente di procedimenti costruttivi in attesa di grammaticalizzazione: esso contiene le proposte del compositore, ma non contiene ancora le risposte che gli ascoltatori (quelli dell'epoca, ma anche quelli degli anni successivi) potevano o avrebbero potuto dare. E non contiene ovviamente le reazioni del compositore (e di tutti gli altri musicisti che si erano messi nella stessa avventura) alle risposte degli ascoltatori. Tutto ciò è avvenuto nei decenni seguenti. Il processo di graduale grammaticalizzazione delle invenzioni formali post-tonali nate negli anni Cinquanta, è ancora in corso e non si sa quanto al lungo potrà durare. Il quartetto di Maderna (così come le opere degli altri compositori dell'epoca) ne indica una sorta di fase aurorale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADDESSI A.R. – CATERINA R. (2000a), *Perceptual musical analysis: Segmentation and perception of tension*, «Musicae Scientiae», vol. IV/1, 31–54.
- ADDESSI A.R. – CATERINA R. (2000b), *On segmentation of post tonal music*, in *Sixth international conference on music perception and cognition, Proceedings, Keele UK, August 5–10 2000*, a cura di C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon e J. A. Sloboda, Keele University (disponibile su CD).
- BARONI M. (2001a), *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J. – J. Nattiez con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, vol. I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 5–26.
- BARONI M. (2001b), *Gusti musicali e gruppi sociali*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J. – J. Nattiez con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, vol. I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 966–986.
- BARONI M. (2002), *L'ermeneutica musicale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J. – J. Nattiez con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, vol. II (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino, 631–658.
- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1995), *The concept of hierarchy: A theoretical approach*, in *Music signification. Essays in the semiotic theory and analysis of music*, a cura di E. Tarasti, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 325–334.
- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino.
- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, edizione italiana a cura di C. Annibaldi, EDT, Torino (ed. orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980).
- BLOCK R. (cur. 1990), *Cognitive models of psychological time*, Erlbaum, Hillsdale N. J.
- BOULEZ P. (1984), *Forma*, in *Punti di riferimento*, a cura di J. – J. Nattiez, Einaudi, Torino, 68–75 (ed. orig. *Points de repère*, Bourgois, Paris 1981).
- CAMBOUROPOULOS E. (2001), *Melodic cue abstraction, similarity, and category formation: A formal model*, «Music Perception», vol. XVIII/3, 347–370.

- CHAFE W. (1994), *Discourse, consciousness, and time*, University of Chicago Press, Chicago.
- COOK N. (1988), *De l'ambiguïté de la notion de thème pour l'analyse musicale*, «Analyse Musicale», vol. XIII, 30-36.
- COOK N. (1994), *Perception: A perspective from music theory*, in *Musical perceptions*, a cura di R. Aiello e J. A. Sloboda, Oxford University Press, New York-Oxford, 64-95.
- CROSS I. (1998), *Music analysis and music perception*, «Music Analysis», vol. XVII/1, 3-20.
- DELIÈGE I. (1987), *Grouping conditions in listening to music: An approach to Lerdahl and Jackendoff's grouping preference rules*, «Music Perception», vol. IV/4, 325-360.
- DELIÈGE I. (1998), *Wagner 'Alte Weise': une approche perceptive*, «Musicae Scientiae», Special Issue, 63-90.
- DELIÈGE I. (2001a), *Introduction: Similarity perception ↔ Categorization ↔ Cue abstraction*, «Music Perception», vol. XVIII/3, 233-243.
- DELIÈGE I. (2001b), *Prototype effects in music listening: An empirical approach to the notion of imprint*, «Music Perception», vol. XVIII/3, 371-407.
- DELIÈGE I. - MÉLEN M. - STAMMERS D. - CROSS I. (1996), *Musical schemata in real-time listening to a piece of music*, «Music Perception», vol. XIV/2, 117-160.
- FEARN, R. (1990), *Bruno Maderna*, Harwood, Chur.
- FEIN M. (2001), *Die musikalische Poetik Bruno Madernas: zum "seriellen" Komponieren zwischen 1951 und 1955*, Frankfurt am Main, Lang.
- HANDEL S. (1973), *Temporal segmentation of repeating auditory patterns*, «Journal of Experimental Psychology», vol. CI, 46-54.
- IMBERTY M. (1990), *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Unicopli-Ricordi, Milano (ed. orig. *Les écritures du temps*, Dunod, Paris 1981).
- KRAMER J.D. (1988), *The time of music. New meanings, new temporalities, new listening strategies*, Schirmer, New York.
- KRUMHANSL C.L. (1996), *A perceptual analysis of Mozart's piano sonata K. 282: Segmentation, tension, and music ideas*, «Music Perception», vol. XIII/3, 401-432.
- KRUMHANSL C.L. (1998), *Topic in music: An empirical study of memorability, openness, and emotion in Mozart's string quintet in C Major and Beethoven's string quartet in A Minor*, «Music Perception», vol. XVI/1, 119-134.
- LERDAHL F. (1988), *Cognitive constraints on compositional systems*, in *Generative processes in music*, a cura di J. A. Sloboda, Oxford University Press, Oxford.
- LEVINSON J. (1997), *Music in the moment*, Cornell University Press, Ithaca.
- LIGETI G. (1985), *Metamorfosi della forma musicale*, in *Ligeti*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino (ed. orig. *Wandlungen der musikalischen Form*, «Die Reihe», 1960, vol. VII).
- MANZONI G. (1994), *Tradizione e utopia. Scritti di musica ed altro*, a cura di A. De Lisa, Feltrinelli, Milano, 74-83 (ed. orig. *Bruno Maderna, "Die Reihe"*, 1958, vol. IV, 113-118).
- MEYER L.B. (1973), *Explaining music*, University of California Press, Berkeley.
- MEYER L.B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1956).
- MOLINO J. (1975), *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», vol. XVII, 37-62.
- MONELLE R. (1992), *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic, Chur.
- NARMOUR E. (1996), *Analyzing form and measuring perceptual content in Mozart's sonata K 282: A new theory of parametric analogues*, «Music Perception», vol. XIII/3, 265-318.
- NATTIEZ J. - J. (1989), *Musicologia generale e semiologia*, edizione italiana a cura di R. Dalmonte, EDT, Torino (ed. orig. *Musicologie générale et sémiologie de la musique*, Bourgois, Paris 1987).
- NICOLAS F. (1988), *'Cela s'appelle un thème'. Quelques propositions pour une histoire de la musique thématique*, «Analyse musicale», vol. XIII, 7-29.

- ROYER E.L. – GARNER W.R. (1970), *Perceptual organization of nine-element auditory temporal patterns*, «Perception & Psychophysics», vol. VII, 115–120.
- STEFANI G. (1976), *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- STOCKHAUSEN K. (1962), *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. I, DuMont Schauberg, Cologne.
- SWAIN J.P. (1986), *The need for limits in hierarchical theories of music*, «Music Perception», vol. IV/1, 121–148.
- VERZINA N. (1995), *Concezione poetica e pensiero formale nel Madama post-seriale: il Konzert für Oboe und Kammerensemble (1962–63)*, «Studi Musicali», vol. XIV, 131–159.
- WEBER H. (1978), *Form und Satztechnik in Bruno Mademas Streichquartett*, in *Miscellanea del cinquantesimo. Die Stellung der Italienischen Avantgarde in der Entwicklung der Neuen Musik*, Suvini-Zerboni, Milano, 206–215.
- XENAKIS I. (1956), *La crise de la musique sérielle*, «Gravesaner Blätter», vol. I, 2–4.

RENÉ LEIBOWITZ E LA "FEDELTÀ AL TESTO"

René Leibowitz è soprattutto noto per aver dato un contributo determinante alla conoscenza e alla diffusione della seconda Scuola di Vienna e in generale della musica del Novecento nel suo triplice ruolo di teorico, didatta e direttore d'orchestra. Ma egli fu anche profondo conoscitore ed eminente interprete del repertorio classico. Fra le sue registrazioni più famose si ricorda il ciclo completo delle Sinfonie di Beethoven eseguite con la Royal Philharmonic Orchestra, edite dalla RCA nel 1962¹ e ripubblicate nel 1988 dalla Chesky Records.² Nel volume che raccoglie i frutti di un lungo periodo come insegnante di composizione [Leibowitz 1960], il pensiero orchestrale è illustrato attraverso esempi tratti dal repertorio sinfonico classico e romantico. Infine, nei saggi teorici sull'interpretazione, il ruolo del direttore nell'esecuzione delle sinfonie classiche (e specialmente di quelle di Beethoven) gioca un ruolo centrale [Leibowitz 1971, 110-137]. Non è quindi priva di fondamento la decisione di verificare analiticamente sui documenti come il pensiero teorico di Leibowitz si concretasse in suoni materializzandosi in scelte precise al momento dell'esecuzione di opere tanto lungamente esaminate dal punto di vista della struttura compositiva e dell'orchestrazione.

Il punto di partenza della mia ricerca è una frase della "voce" di Sabine Meine nel *New Grove* [seconda edizione 2001]: «Leibowitz, come direttore d'orchestra, basava sull'analisi la sua interpretazione e si atteneva alla partitura con scrupolosa fedeltà». Questa affermazione sollecita due interrogativi:

- 1) Per dichiarare che Leibowitz «basava sull'analisi la sua interpretazione» Sabine Meine si avvaleva di prove documentarie, di testimonianze di prima mano o si riferiva ad una sua semplice intuizione di ascoltatrice?
- 2) Cosa significa esattamente «attenersi alla partitura con scrupolosa fedeltà»? È ciò che Leibowitz stesso intende per *fidélité au texte* [Leibowitz 1971, 64-65] o è qualcosa d'altro?

A proposito del primo punto è facile per me sostenere che non si tratta di un'improvvisazione, ma della pura verità, quale che sia la fonte dell'asserzione del-

¹ L'esecuzione aveva avuto luogo il 12 aprile 1961 (informazione tratta dal disco Chesky Records, CD 17).

² Una seconda edizione della stessa registrazione venne diffusa dalla stessa etichetta nel 1992.

la Meine. Poco dopo la morte di Leibowitz (Parigi 1972), infatti, l'allora direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Luigi Rognoni, acquisì al Dipartimento la biblioteca dell'amico, comprendente volumi teorici e storici, ma anche le partiture utilizzate nelle esecuzioni. Su questi testi Leibowitz usava segnare in modi diversi le idee che si andava facendo durante la fase di studio a proposito di fraseggio, accenti, dinamiche, rilevanza delle singole linee melodiche ed altro ancora, poiché, come egli stesso sostiene, «la volontà di "suonare solo quello che è scritto" ci porta lontano dalle regole elementari dell'esecuzione musicale e ci trasporta nell'ambito del pensiero compositivo stesso» [Leibowitz 1971, 64]. Non basta "leggere" la partitura e accingersi a suonare quello che è scritto, poiché si suona quello che è scritto soltanto se si capisce perché è scritto a quel modo. Studiando una partitura per l'esecuzione si entra nei meccanismi strutturali dell'opera, la si "smonta" analiticamente per poi darne una "fedele" riproduzione sintetica durante l'esecuzione. Sulle partiture conservate nel Fondo Leibowitz di Bologna si trovano segni a penna, evidentemente fatti durante lo studio a tavolino ed altri a matita rossa e blu, messi durante le prove d'orchestra. Questi segni non soltanto dimostrano che Leibowitz analizzava i pezzi prima di eseguirli, ma ci danno anche un'immagine abbastanza dettagliata dell'idea strutturale che egli se ne era fatto.

L'ipotesi da cui muove questo saggio è che il confronto fra i segni sulla partitura e la reale esecuzione, in questo caso la registrazione della Quinta Sinfonia di Beethoven, possa mettere in luce quanto l'analisi influenzi l'interpretazione.

Assai più difficile è rispondere alla domanda a proposito di cosa esattamente Leibowitz intendesse per "fedeltà al testo", poiché dalla lettura dei suoi saggi sull'argomento emergono tesi piuttosto contraddittorie.

Il tema in sé stesso è quanto mai inafferrabile. Se ne è discusso a lungo durante tutto il XX secolo a proposito di edizioni "critiche", di diapason "originale", di strumenti "d'epoca" e di come venivano suonati, di rigore e libertà nella scelta del tempo, ecc., ma tutti questi approfondimenti hanno portato nuovi interrogativi in maggior numero di quanti non abbiano saputo risolvere, tanto è vero che all'ingenua fiducia dell'esecutore di trovarsi di fronte "al" testo cui giurare fedeltà, è subentrato il dubbio su "quale" sia il testo da interpretare [Taruskin 1995, 51-197]. La partitura, un tempo semplice traccia da riempire di suoni, indi feticcio cui immolare ogni pensiero creativo, ha rivelato di recente tutta la sua doppiezza, le sue innumerevoli "autenticità" [Kivy 1995].

Già alla fine del XIX secolo Hans von Bülow era diventato il simbolo del direttore d'orchestra che prende possesso del pezzo e lo "interpreta" come se fosse suo e nella sua possessiva fedeltà scavalca i limiti dell'abuso di potere. Leibowitz ne è perfettamente consapevole, tuttavia approva — come (quasi) tutti i direttori d'orchestra — il fatto che, ad esempio, von Bülow modifichi la parte originale delle trombe all'inizio della Terza di Beethoven, poiché è quello che l'autore stesso

FÜNFTHE SYMPHONIE.

Allegro con brio. ($\text{♩} = 108$)

L. van Beethoven, Op. 67.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabbasso.

Fig. 1. Il primo sistema della Quinta nell'edizione Peters. Si noti la firma autografa di Leibowitz in alto a sinistra.

avrebbe fatto se gli strumenti che aveva a disposizione lo avessero concesso [Leibowitz 1971, 67-68]. Questa "fedeltà per amore", secondo Leibowitz, è più fertile di una obbedienza cieca, poiché non vuole "correggere" Beethoven, bensì avvicinarlo alle sue stesse idee musicali che l'interprete ha scoperto attraverso l'analisi.

Di solito questo è il falso argomento invocato da coloro che pretendono di mettere i diritti dell'interprete davanti a quelli del compositore. Ma non è questo il caso di Leibowitz, cresciuto al senso di responsabilità in ogni aspetto del fare musica ereditato dal suo maestro Arnold Schönberg. I cambiamenti apportati alla partitura sono il risultato di una analisi volta a mettere in miglior luce la natura profonda del pezzo, e specialmente la sua interna coerenza. Nel processo sinfonico dei classici, infatti, Schönberg rileva come tratto distintivo la capacità di collegare e di far dipendere la totalità dalle parti che la compongono. In un tempo di sinfonia, egli afferma, «le immagini musicali, i temi, le figurazioni, le melodie, gli episodi si susseguono come scadenze del destino in una vita umana, in modo certamente assai vario ma pur sempre logico, collegato e interiormente coerente, costruttivo dal loro interno [...] la sinfonia è simile a un panorama, dove certamente si potrebbe anche osservare ogni particolare per sé stesso, ma dove in realtà questi particolari sono strettamente collegati e intrecciati fra loro.» [Schönberg 1974, 127] Attraverso il confronto fra i segni di analisi e la registrazione della Quinta di Beethoven fatta da Leibowitz, mi propongo di dimostrare che "fedeltà al testo" per lui significa soprattutto ricreare la coerenza fra le parti e il tutto.

Appena si apre la partitura si rimane colpiti dalle spesse linee in inchiostro nero che attraversano tutti i sistemi in corrispondenza della fine della quinta e della nona battuta (fig. 1).

La funzione di queste linee pare essere quella di unificare gruppi di battute (di norma 4) in una sorta di ipermisura che rappresenta il "macro-ritmo" dell'intero pezzo. Sulla scorta di questi segni è possibile ricostruire la "riscrittura" metrica di Leibowitz del primo tempo della sinfonia. Nella figura 2, alla scansione in ipermisure è aggiunto il numero di battute di cui ciascuna è composta. La disposizione "paradigmatica" sottolinea le simmetrie e le varianti metriche nell'area del primo tema, ma sarebbe possibile "ridurre" allo stesso modo tutto il primo movimento.

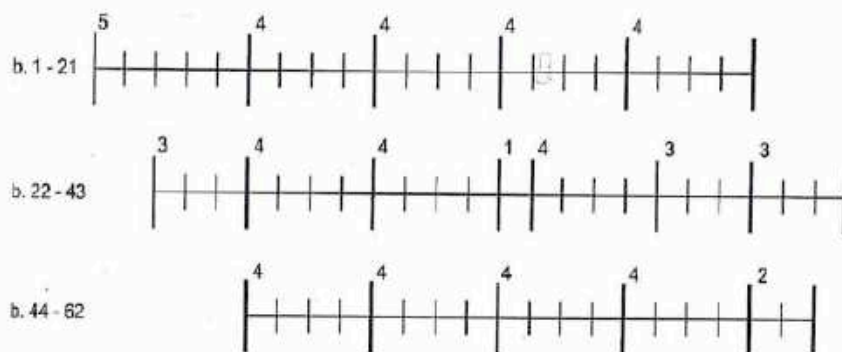


Fig. 2. Grafico dell'esposizione della Quinta tratto dai segni di Leibowitz sulla partitura che egli utilizzò per l'esecuzione

Il primo tempo della Quinta, pur essendo scritto in 2/4, è, come Leibowitz stesso sottolinea «il solo movimento [nelle sinfonie di Beethoven] che tutti sono

d'accordo di battere in un tempo solo», mettendo un accento in ogni battuta [Leibowitz 1971, 123, nota 1]. Nella scansione in ipermisure, invece, è soltanto la prima delle quattro battute originali che tende a ricevere un accento o che comunque si trova in posizione più forte delle altre. All'ascolto della registrazione questa particolare struttura accentuativa non è sempre percepibile, ma se ascoltando si ha sotto gli occhi la partitura è facile avvertire la presenza di un macro-ritmo e il suo effetto d'impulso verso i momenti salienti del pezzo. La spinta propulsiva verso ciò che sta per accadere non significa arrivare al *climax* attraverso un accelerando, anzi la "quadratura" sovrimposta al testo aiuta il direttore a mantenere l'unità del tempo ossia a non cadere nell'errore assai comune di accelerare quando i valori metrici sono rapidi e di rallentare quando sono lenti [*ibid.*, 114].

Il macro-ritmo in 4 battute non è la sola peculiarità dell'interpretazione di Leibowitz, anzi non è nemmeno un obiettivo in sé stesso ma un mezzo per trasmettere all'ascoltatore una particolare (e particolarmente coerente) immagine dell'opera. Leibowitz, infatti, è convinto che Beethoven sia il musicista più amato dal pubblico ma anche il più sottoposto ad interpretazioni falsificanti e scorrette. «Ci si domanda perfino se gli interpreti e il pubblico che tanto hanno contribuito a dare lustro all'opera di Beethoven la conoscano veramente. Situazione quanto mai paradossale, poiché si arriva ad adorare qualcosa che si conosce soltanto attraverso delle deformazioni e si deforma sistematicamente quello che si adora» [*ibid.*, 111].

Forse Leibowitz esagera un poco, ma basta dare un'occhiata alle esecuzioni del primo tema della Quinta — uno dei più celebri temi di tutta la storia della musica, si può dire — per convincersi che la sua polemica non è infondata. Nel 1993 Mario Baroni e Luigi Finarelli hanno analizzato con strumenti informatici la registrazione di questo tema eseguito da 6 direttori famosi: Solti, Abbado, Karajan, Toscanini, Knappertsbusch e Harnoncourt. Questo studio ci fornisce l'immagine della durata di ciascuna nota del tema nelle 6 registrazioni all'inizio della sinfonia (bb. 1-5), al ritornello (b. 124) e alla ripresa (b. 248).³ Lo studio di Baroni e Finarelli dimostra che le durate sono diverse nelle varie apparizioni del tema, in quanto esso non è un'entità autonoma, bensì è parte di una struttura nella quale gioca ruoli diversi: all'inizio è una presenza assertiva, mentre si trova all'apice di un *climax* al ritornello e nella ripresa (ed anche nella falsa ripresa della Coda). Il materiale iconografico di cui il saggio è corredato mostra anche che le due metà del tema (bb. 1-2 e 3-4) non vengono eseguite allo stesso modo, che la seconda metà è sempre più lunga della prima e che fra le due parti alcuni direttori (e specialmente Toscanini e Knappertsbusch) inseriscono una pausa di silenzio che non esiste nel testo (fig. 3).

³ Un utile ampliamento del lavoro dovrebbe prevedere l'analisi delle durate anche all'apparizione del tema nella falsa ripresa della Coda (b. 478), poco prima della fine del movimento.

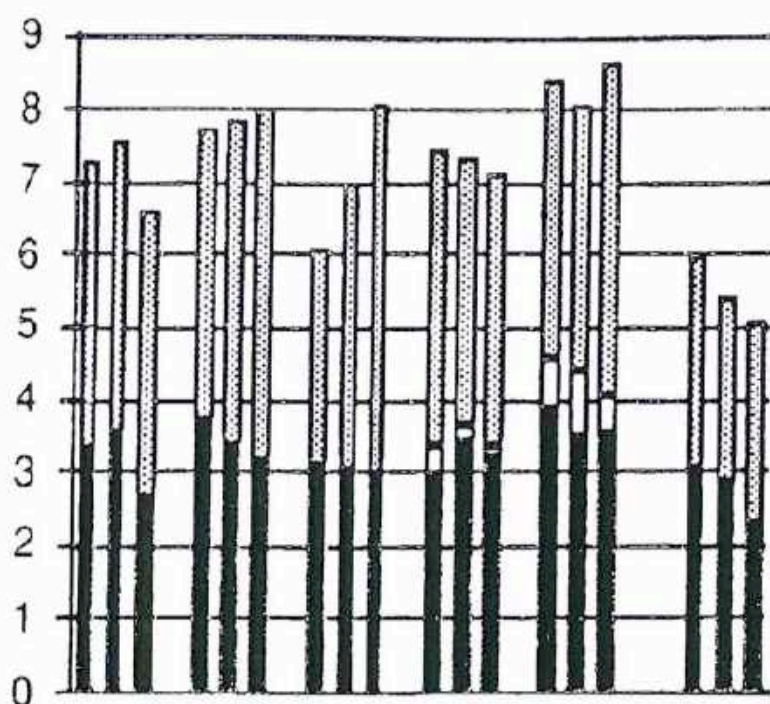


Fig. 3. Grafico delle durate del tema nelle tre apparizioni analizzate. Da sinistra a destra le registrazioni di Solti, Abbado, Karajan, Toscanini, Knappetsbusch e Harnoncourt. In verticale è indicato il tempo in secondi. Le parti in nero si riferiscono alla prima metà del tema, quelle punteggiate alla seconda. Lo spazio bianco fra le due indica la pausa [Baroni-Finarelli 1993, 34]

Purtroppo Baroni-Finarelli non misurano la pausa che separa il tema dalla frase successiva, la cui lunghezza è invece estremamente significativa per l'immagine globale del pezzo. Inoltre essi sostengono che la pausa fra le due parti del tema introdotta da Toscanini e Knappertsbusch è "evidentemente dovuta alla tecnica di registrazione" [Baroni-Finarelli 1993, 35]. Attribuire la pausa fra le due parti del tema a cause tecniche non mi pare convincente, dal momento che tale "respiro" si può trovare o no in registrazioni più antiche e lo si trova anche in registrazioni recenti e tecnicamente molto sofisticate. Il modo di collegare le due parti del tema, come pure il tema stesso alla frase successiva, è, infatti, tratto interpretativo assai indicativo del modo di intendere il materiale tematico principale della sinfonia.⁴ Si confrontino, ad esempio l'esecuzione di Leibowitz con quella di Hermann Scher-

⁴ Sul valore strutturale delle fermate sulle prime due corone si veda Schenker s.a., 17.

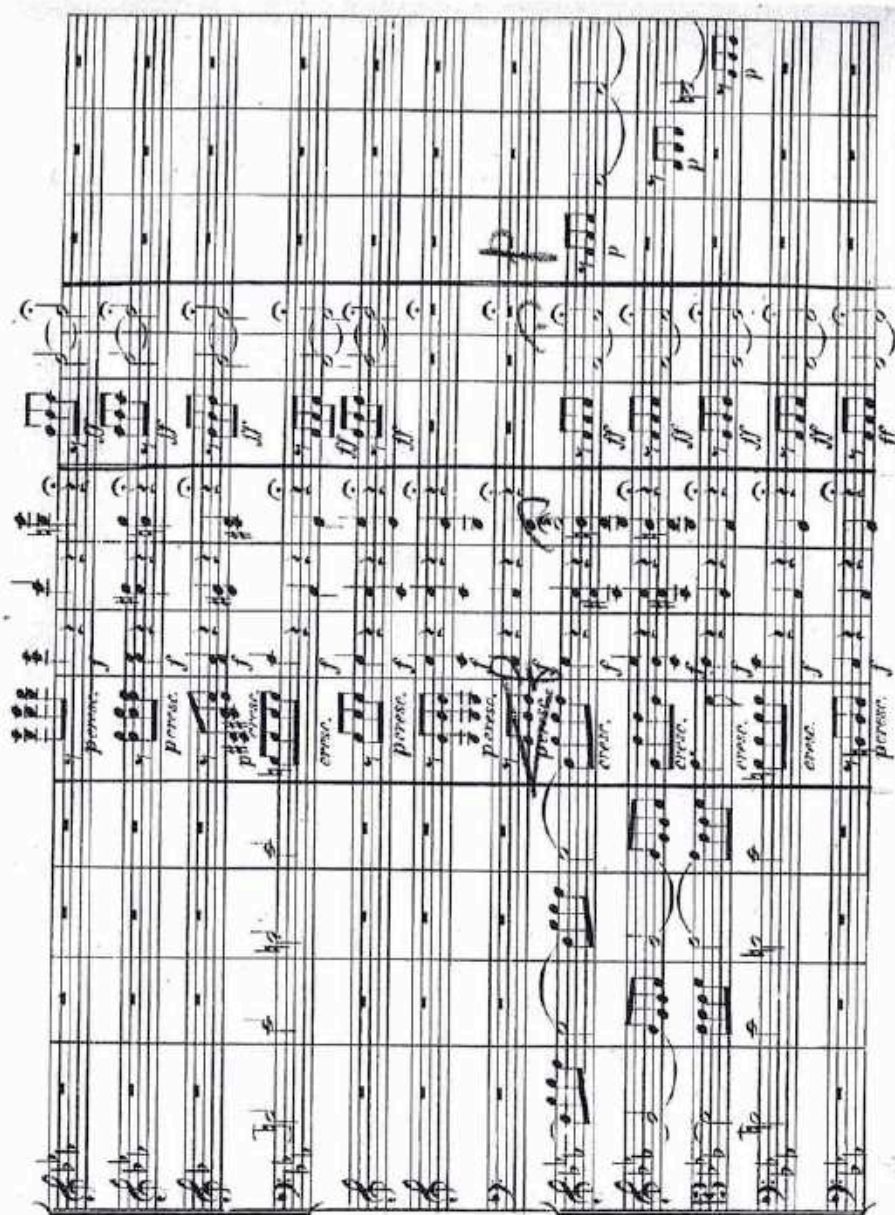


Fig. 4. Secondo sistema della partitura della Quinta con segni di Leibowitz (bb. 14-27).

chen,⁵ anche lui fervente sostenitore della *Neue Musik*, ma anche paladino della "fedeltà al testo" nell'interpretazione dei classici.⁶

⁵ Disco Ermitage ERM 126 ADD, Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana, Lugano 1965, riedizione 1992.

⁶ Su questo punto posso portare una testimonianza personale. Durante le prove al Teatro Comunale di Bologna negli anni Sessanta, Scherchen era divenuto famoso fra gli orchestrali per la risposta che dava a qualsiasi richiesta di indicazioni esecutive: "Suoni, per favore, come è scritto".

Beethoven ha scritto questo tema come somma di due motivi in levare, senza soluzione di continuità fra il primo e il secondo, ma con una corona sulla nota che deve accogliere e confermare l'impulso impresso dall'anacrusi. Molti direttori, invece, trasformano le tre crome in anacrusi in una terzina che inizia sul secondo movimento della battuta o che si distende sull'intera prima battuta, ossia spostano il peso accentuale dalla seconda alla prima battuta. Tenere molto lunga la corona di b. 2 o addirittura fare una pausa di silenzio immediatamente dopo (come fa Scherchen nell'esecuzione presa ad esempio, ma anche Toscanini e Knappertsbusch nelle registrazioni analizzate da Baroni-Finarelli), consente di iniziare in battere anche la seconda metà del tema. Leibowitz non fa pause fra le due parti del tema e mantiene ciascuna nella sua forma di "levare-battere", anzi non fa pausa neppure dove Beethoven la prescrive; si veda a b. 21: il segno di corona dato alla nota solo ai primi violini viene da Leibowitz allargato a tutta l'orchestra, così che la fermata viene spostata dalla pausa all'accordo (fig. 4).

Sia Scherchen sia Leibowitz non sono "fedeli al testo" nonostante le loro proteste di correttezza, perché entrambi pensano che le "libertà" che si sono presi siano funzionali ad una migliore comprensione delle intenzioni di Beethoven da parte del pubblico. Se non che ognuno di loro "interpreta" in maniera diversa le intenzioni del compositore: per Scherchen quel tema significa positività, sicurezza, solidità, fondamento e perciò lo fa sentire ben scandito sui tempi forti; per Leibowitz invece doveva significare qualcos'altro, qualcosa di più enigmatico e interrogativo, privo dell'appoggio iniziale. E qui il discorso si riallaccia a quello iniziale sulle ipermisure.

La mia ipotesi è che la "quadratura" in ipermisure consenta a Leibowitz di estendere a tutto il primo movimento l'impulso "levare-battere" del tema iniziale, quel ritmo sentito dalle generazioni cresciute all'ombra della teoria riemaniana come ritmo "originario", fondamentale e fecondo per scandire il tempo della musica.

In numerosi scritti, molto diffusi in Germania e ripresi da molti teorici del Novecento, Riemann elabora una teoria del ritmo come dispiegamento nel tempo e su più livelli della *Lebenskraft* (forza vitale) concretata nella musica. Basandosi su studi di psicologia e sociologia, oltre che su trattati di composizione, Riemann è convinto che una scansione ritmica regolare sia alla base di un utilizzo ottimale delle possibilità psico-fisiche dell'uomo. Una "misura ritmica", dunque, esisterebbe prima di qualsiasi percezione musicale che ad essa dovrebbe perciò adeguarsi. Uno dei postulati più salienti di una teoria peraltro estremamente complessa e diversificata, è che il nostro senso ritmico interiore organizzi gli eventi della musica in base all'alternanza regolare di unità "pesanti" e "leggere":

In generale [...] i valori "leggeri" vanno intesi alla stregua di premesse a quelli "pesanti" che li seguono [...] In altre parole: ciascun valore "leggero" costituisce sostanzialmente un'anacrusi di quello "pesante" successivo. Il flusso musicale consiste nella

Fig. 5. Le bb. 56-67 con i segni di Leibowitz

successione continua di proposte e risposte: la fase di risposta è quella conclusiva di una struttura autonoma. Il peso maggiore ricade sulla seconda unità conclusiva" [Riemann 1902, in Carrozzo-D'Ambrosio 1996, 87-88].

Ma, come fare a estendere questo impulso, così ben esposto dal primo tema anche al secondo? Come riuscire a far sentire come "leggero"-"pesante" quell'area tematica che analisti e direttori fanno di norma iniziare con gli accordi che introducono la melodia in *Mib* maggiore a b. 59?⁷ Leibowitz, consapevole delle capaci-

⁷ Si veda per tutti un eminente analista e interprete, Charles Rosen [Rosen 1982, 467].

tà elaborative di Beethoven, della sua arte nel trarre fiumi di musica da brevi cellule, convinto della necessità di dare coerenza interna a tutto il primo tempo, deve trovare il modo di imprimere l'impulso ritmico in "levare-battere" anche al secondo. Riesce a farlo attraverso l'ipermisura, che gli consente di raggruppare anche il secondo tema in due unità, una "leggera" e una "pesante". Come si vede in figura 5, raggruppando le battute in 4+2+4, Leibowitz suddivide il secondo tema in due metà asimmetriche: la prima parte (4+2), introduttiva e con funzione di collegamento, contiene la cellula del primo tema e termina in battere sulla prima battuta dell'ipermisura successiva, mentre la seconda parte, cantabile e riconoscibile come unità tematica a sé stante, assume il carattere di una larga anacrusi che sfocia sul successivo tempo forte con una appoggiatura. Il movimento "levare-battere" è sintetizzato dalla cellula dei violoncelli e dei contrabbassi messa in evidenza da un segno.

Il macro-ritmo "levare-battere" di tutto il primo movimento mi pare il tratto idiosincratico più caratteristico dell'interpretazione di Leibowitz messo in rilievo dalla sua stessa analisi, ma vi sono altri particolari degni di attenzione. Cosa significano, ad esempio, le "rotture" dell'ipermisura di 4 battute (cfr. fig. 2, secondo rigo del grafico)? Perché una battuta viene isolata e altre si raggruppano in ipermisure di tre battute? Non sembra che vi siano ragioni di carattere armonico da sottolineare in questo punto, ma soltanto dei mutamenti di direzione (linee melodiche che vanno verso l'acuto o verso il grave) disposti, appunto per gruppi simmetrici che in questo punto non coincidono con la quadratura generale del brano. Una delle novità del linguaggio beethoveniano, infatti, è quella di trasformare — anche metricamente — le figure di cui si compone il tessuto musicale. Mettere in rilievo tali modificazioni, per poi riprendere immediatamente il macro-ritmo del pezzo, è uno dei compiti più difficili del direttore d'orchestra. Fin dal primo apparire delle sinfonie, afferma Leibowitz, i direttori cercarono "espedienti" e "facilitazioni" laddove i problemi di ritmo parevano insuperabili. Tali cattive abitudini hanno creato una tradizione d'esecuzione e d'ascolto che si è nel tempo depositata fra l'opera e la sua immagine deformata. Occorre, al contrario, accettare le sfide del Grande di Bonn ed essere pronti a tutte le sorprese disseminate nella pagina [Leibowitz 1971, 118].

Analoghe considerazioni sul ritmo profondo della frase conducono Leibowitz a modificare in alcuni punti il fraseggio:

— bb. 67-82: il fraseggio dei fagotti non è di 2+2 battute, come indicato nelle usuali partiture a stampa con le legature tra le bb. 67-68 e 69-70, bensì a frasi di 4 battute, ossia lunghe quanto l'intero secondo tema (e la prima parte del suo sviluppo) (fig. 6). Lo stesso fraseggio è dato a bb. 307-330 ai violini II e alla viola, ai 2 fagotti e ai 2 oboi che a turno accompagnano il secondo tema.



Fig. 6. bb. 67-74

– bb. 86-93: i violini I e II (ma non i violoncelli) hanno una sola legatura: non una frase composta di tre frammenti di 2+2+4 battute, ma una sola frase di 8 battute (fig. 7). Curiosamente, nel passaggio parallelo a bb. 338-345, ritroviamo il fraseggio segnato nella partitura a stampa.

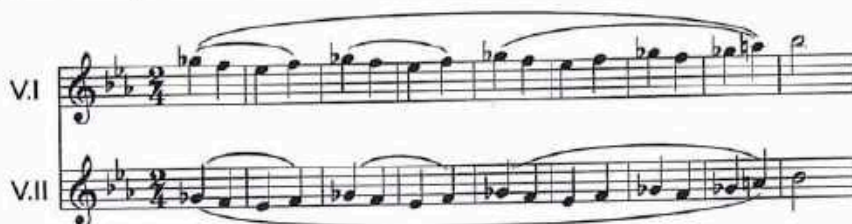


Fig. 7. bb. 86-93

Un'altra categoria di modificazioni proviene dal doppio binario dell'analisi strutturale e della scienza organologica. Laddove, attraverso l'analisi, Leibowitz individua un momento culminante, un passaggio significativo o comunque un dettaglio su cui occorre attirare l'attenzione dell'ascoltatore, non esita a rafforzare il suono in diversi modi, ma soprattutto aggiungendo strumenti o raddoppi all'ottava che gli strumenti dell'epoca non avevano consentito, sicuro che Beethoven avrebbe fatto lo stesso. Queste modifiche sono giustificate teoricamente nel volume *Le compositeur et son double* (specialmente nei capitoli riguardanti i repertori beethoveniano e schubertiano), e si trovano puntualmente anche nella partitura qui presa in considerazione:

- bb. 196-209: Leibowitz aggiunge un secondo corno come raddoppio in ottava del secondo fagotto;
- bb. 303-305: aggiunge due corni che raddoppiano in ottava i due fagotti.

Questi interventi sulla partitura fanno più impressione ad una lettura a tavolino che all'ascolto, dove restano nascosti anche all'udito più esercitato. Più che "tradi-

menti" sono "ricette di cucina" per rendere più brillante un passaggio che tuttavia non viene modificato nella sua sostanza.

La vera idea interpretativa di questo movimento è il macro-ritmo in ipermisure di 4 battute, l'impulso "levare-battere" che esso imprime a tutto il movimento e l'elasticità interna che la stessa quadratura consente. Avendo individuato in questa immagine dell'opera l'obiettivo espressivo del compositore, Leibowitz, in veste di suo "doppio", prende delle iniziative che non sono "tradimenti dell'originale", ma sono volte a rafforzare l'immagine sonora voluta dal compositore. Ed è questa la sua "fedeltà al testo". Forse anche Scherchen pensava di avere individuato l'intento espressivo di Beethoven; aveva però trovato un'immagine diversa e perciò aveva preso diverse misure per realizzarla al meglio: ma questo è tema per un altro saggio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. – FINARELLI L. (1993), *Alcune osservazioni sulla esecuzione della Quinta Sinfonia di Beethoven*, in *Atti del X Colloquio di Informatica Musicale*, a cura di G. Haus e I. Pighi, Università degli Studi di Milano, Milano, 31-35.
- 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», III/1, 79-117.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.
- LEIBOWITZ R. (1960), *Thinking for Orchestra. Practical exercises in Orchestration*, Schirmer, New York. (trad. ital. R. Leibowitz – J. Maguire, *Il pensiero orchestrale. Esercizi pratici di orchestrazione*, traduzione e introduzione di M. De Natale, Edizioni Musicali Salvati, Bari s.a.)
- LEIBOWITZ R. (1971), *Le compositeur et son double*, Gallimard, Paris. (trad. ital. del saggio *Le respect du texte*, pp. 64-81, con il titolo *Il rispetto del testo (Bisogna correggere le sinfonie classiche?)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1970/2, 244-262.)
- MEINE S. (2001), voce "Leibowitz", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, a cura di S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London.
- ROSEN CH. (1982²), *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano.
- SCHENKER H. (s.a.), *Beethoven V. Sinfonie*, Universal Edition n. 7646, Wien. Prima ediz. in *Der Tonwille* (vol. I, 1921, e voll. V-VI, 1922; rist. come *Beethoven Fünfte Sinfonie*, Universal Edition, Wien 1925 e 1978; trad. ingl. della parte relativa al I movimento in L. van Beethoven, *Symphony No. 5 in C minor, An Authoritative Score, The Sketches, Historical Background, Analysis, Views and Comments*, a cura di E. Forbes, Norton & Co., New York-London, 1971, 164-182.
- SCHÖNBERG A. (1960), *Stile e idea*, Rusconi e Paolazzi, Milano.
- SCHÖNBERG A. (1974), *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino.
- TARUSKIN R. (1995), *Text and Act, Essays on music and performance*, Oxford University Press, New York- Oxford.

Piero Gargiulo – Marco Mangani

SUL PROTOMADRIGALE DI PHILIPPE VERDELLOT:
METODO ANALITICO E PRIMI RISULTATI ¹

Introduzione

Sono ben note le ipotesi valorizzate dal fondamentale studio di Haar e Fenlon sul madrigale: l'importanza della trasmissione e della circolazione delle fonti manoscritte; la nascita e i primi sviluppi del madrigale in area fiorentina, estranei a qualsiasi influsso del repertorio frottolistico; l'attestazione di Verdelot quale musicista più diffuso attraverso la fortuna del suo repertorio — e di certi suoi specifici brani — nei manoscritti e nella prima editoria madrigalistica. [Fenlon-Haar 1988] A tali assunti il lavoro condotto dal Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM) ha inteso aggiungere un'ulteriore e più diretta motivazione: l'utilizzo e l'applicazione di un metodo analitico in grado di valutare il linguaggio, i mezzi e lo stile del compositore, per individuarne nella musica — e in particolare in quella del *Primo Libro*, assemblato nel 1533 a Venezia e poi ristampato fino al 1566 — la fonte più autorevole per attestare le innovazioni e l'autenticità del cosiddetto protomadrigale verdelotiano.² Di qui l'importanza dei parametri analitici, per delineare

¹ Una prima versione in lingua inglese del presente contributo è stata letta in occasione della quinta *European Music Analysis Conference*, tenutasi a Bristol dal 4 al 7 aprile 2002. A Piero Gargiulo si devono l'introduzione e il cap. 2 (*Scrittura contrappuntistica*), a Marco Mangani il cap. 1 (*Forme poetiche e forma musicale*), la compilazione del rendiconto che costituisce il cap. 3 e la breve nota conclusiva.

² L'impresa editoriale di riunire composizioni che avevano già largamente circolato tra il 1525 e il 1530 in eminenti fonti manoscritte (Yale 179, Q21, Newberry-Oscott, tutte di comune provenienza fiorentina) e di imprimere una decisa svolta alla diffusione del genere ormai definibile "madrigalistico" a tutti gli effetti converge nell'intento, come giustamente già osservato, di mirare alla pubblicazione dell'intera opera di Verdelot, assoluto protagonista delle stampe Scotto-Antico fino al 1538 e a un tempo di sostituirsi alla fondamentale funzione di quei manoscritti che nel terzo decennio del Cinquecento avevano espletato ai fini della prima e decisiva circuitazione dei brani verdelotiani. Gli stampatori attivi in Venezia (Ottaviano Scotto e Andrea Antico, poi Antonio Gardano) siglano la straordinaria fortuna del maestro franco-fiammingo, scegliendo quel genere che meglio si prestava ad utilizzo commerciale e divulgativo: lo dimostreranno la serrata successione di stampe del *Primo Libro* (scandita con quasi sistematica periodicità da ben tredici riedizioni in oltre un trentennio), lo specifico interesse di Willaert (con l'*Intavolatura* pubblicata nel 1536 di ventidue dei ventotto madrigali editi tre anni prima), le ristampe degli anni '40 e '50 e l'ultima ragguardevole impresa di Merulo nel 1566 (*Tutti li madrigali nuovamente risampati, et da molti e importanti errori con ogni diligentia corretti da Claudio da Coreggio*).

specifiche tipologie di tratti distintivi, capaci di identificare insiemi stilistici differenziati, la cui indagine è stata affidata ai vari componenti del Gruppo:

- relazioni tra la forma del testo poetico e la macroforma musicale (Marco Mangani, Michaela Zackova Rossi);
- scrittura contrappuntistica (omoritmia *versus* imitazione) e armonica (accordalità) (Roberto Becheri, Piero Gargiulo, Alberto Magnolfi);
- tratti tonali, con specifico riferimento a modalità e cadenze (Massimo Privitera);
- declamazione melodico-ritmica del testo poetico (Mario Baroni, Rossana Dalmonde);
- *texture* e retorica come strumenti espressivi (Carlo Fiore).

Dalla disamina analitica così articolata e dalla comparazione di varie tipologie di coevo repertorio polifonico a 4 voci (la cui scelta è motivata da contesti storici ben definiti, oltre che congruamente collazionata allo specifico contributo di Verdelot)³ il lavoro del Gruppo, di cui il presente contributo intende offrire i primi risultati, ha inteso finalizzarsi all'opportunità di eleggere proprio Verdelot come il più convinto cultore di un modello formale più organizzato in senso autonomo, anche quando aderisce alle formule di *durchcomponiert*, di cui riesce a superare limiti e convenzioni: un primato artistico inoppugnabile (cronologicamente databile tra il 1521 e il 1524, il periodo che accentra in Firenze una consistente produzione del compositore),⁴ di

³ Il lavoro di comparazione ha potuto fin qui avvalorare importanti distinzioni di repertorio, privilegiando produzioni antecedenti, coeve e successive a quella di Verdelot: le *chansons* procinquescentesche (considerando l'origine francese di Verdelot) e le frottole, con particolare riguardo a quelle dell'ultimo *Libro* petrucciano (1514); certo repertorio più propriamente mediceo (le composizioni di Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli, databili tra il 1505 e il 1515) e ancora promiscuo di reminiscenze a metà strada tra il modello ballatistico di Isaac e certa tradizione locale, indagato per valutare eventuali influenze medicee sulla formazione del nuovo gusto madrigalistico; la *Musica sopra le Canzone del Petrarca* di Bernardo Pisano (1520) per accertarne le pregevoli intuizioni (pur in buona misura agevolate dall'atipicità della silloge che lo ha reso celebre); i madrigali di Sebastiano Festa (innovativi quanto interpreti di certo gusto romano, per quanto appunto è lecito evincere dalla ridottissima produzione pervenuta e databile al periodo 1515-22); i madrigali di Costanzo Festa, (traditi e stampati tra il 1530 e il 1540), massimo compositore a Roma dopo la morte di Sebastiano nel 1524. Ancora in corso è l'esame di confronto con la produzione di Francesco Corteccia (allievo di Pisano tra il 1515 e il 1520 e di Rappollini tra il 1520 e il 1531), oltre che protagonista della vita musicale fiorentina sotto il granducato di Cosimo I; di Jacques Arcadelt, già ricordato epigono dello stesso Verdelot a Firenze dal 1537; di Francesco Layolle, fiorentino fuoriuscito a Lione e recettore in certa misura nel suo periodo francese (1522-1540) proprio del modello verdelotiano.

⁴ Studi recenti hanno ripercorso in modo organico gli eventi biografici di Verdelot riesaminando tutti i documenti già noti e proponendo nuove acquisizioni, con il supporto di varie testimonianze archivistiche: dal mistero legato a certe incongruenze e soprattutto a lacune documentali, si è giunti ora a dati più concreti e attendibili (pur non del tutto esauritivi), in grado di attestare che la permanenza di Verdelot a Firenze (1521-1527, presunto anno della sua morte), possa a ragion veduta aver plasmato e accolto i tratti più qualificanti della sua attività e della sua produzione (che assomma quasi 150 madrigali). L'ulteriore delimitazione cronologica (1521-1524) trova riferimento nei ben comprovati rapporti, proprio in quegli anni, di Verdelot con Machiavelli, avviati con la comune frequentazione del circolo fiorentino degli Orti Oricellari, il ben noto rifugio politico-intellettuale degli "amici di meriggio" (ossia dei sostenitori repubblicani antimedicei) e poi tradotti nella realizzazione di cinque madrigali (di cui due editi nel *Primo Libro*) intonati per le commedie *Clizia* e *Mandragola*. [Amati Camperi 2001]

cui non appare possibile misurare a pieno la consapevolezza, ma che appare certamente modellato su quei nuovi sentieri compositivi che il musicista è in grado di percorrere e che diventa a un tempo determinante per inquadrarne l'operato e la sua rara coerenza di scelte altamente distintive.

1. Forme poetiche e forma musicale

Il *Primo Libro* dei madrigali a quattro voci di Verdelot intona solamente canzoni, ballate e madrigali, a parte un'unica eccezione, costituita dalle quartine *Quando Amor i begli occhi*, tratte dal sonetto 167 di Francesco Petrarca. [Santagata 1996, 757] Com'è stato opportunamente sottolineato da Don Harrán, il confine tra una canzone (o una ballata) irregolare e un madrigale poetico risulta, nell'ambito del protomadrigale, piuttosto sfumato: perciò, lo studioso ha ritenuto opportuno coniare i termini "canzone-madrigal" e "ballata-madrigal" per identificare i casi ambigui. [Harrán 1988] Tuttavia, per valutare la possibile influenza della forma poetica sulla forma musicale complessiva, occorre una definizione univoca per la struttura strofica di ciascun testo. Date le caratteristiche di una canzone regolare, e quelle di una regolare ballata, dobbiamo quindi definire un insieme di irregolarità ammissibili, oltre le quali un testo poetico diviene a tutti gli effetti un "madrigale": ovviamente, l'ammissibilità delle eccezioni è stabilita sulla base di un ampio ventaglio di testimonianze, tanto di poeti quanto di studiosi.⁵

Ricordiamo, dunque, le caratteristiche principali di una regolare stanza di canzone (le lettere minuscole indicano i settenari, le lettere maiuscole gli endecasillabi; lettere uguali indicano rima):

- 1) *fronte*: è la parte iniziale della stanza, divisibile in due piedi simmetrici. I piedi devono condividere il medesimo numero di versi dello stesso tipo nello stesso ordine, mentre è libero l'ordine delle rime; nessun verso, tuttavia, può restare irrelato. Strutture del tipo *aB aB*, *abC abC*, *AB BA*, *AbC BaC*, *AAB CCB* e simili sono pertanto regolari, mentre sono irregolari strutture come *aB Ab*, *ABc aBC*, *AAB CCD* e simili.

⁵ Per un'esauritiva ricognizione storica delle forme poetiche italiane, cfr. Bausi-Martelli 1996.

- 2) *sirma*: è la parte finale della stanza, solitamente indivisa;⁶ il suo primo verso deve rimare con l'ultimo della fronte. La sirma, e con essa l'intera stanza, deve terminare con un distico, ossia con una coppia di versi a rima baciata.

Ecco un esempio di stanza di canzone regolare: *fronte* abC abC; *sirma* cdeeDfF⁷. Le eventuali irregolarità possono riguardare tanto la fronte quanto la sirma, e possono esser così riassunte:

- F1: assenza di simmetria tra i due piedi (ad es.: AbC aBc);
- F2: presenza di versi irrelati nella fronte (ad es.: AAB CCD);
- S1: assenza del legame di rima nella *diesis* (lo "stacco" tra fronte e sirma);
- S2: assenza del distico finale.

Secondo i criteri adottati per la presente indagine, si può ancora parlare di "stanza di canzone" se non si presenta alcuna delle due irregolarità di tipo F, oppure se una sola di esse è presente, ma a fianco di una sirma assolutamente regolare (assenza di irregolarità di tipo S).

Per quanto concerne la ballata, eccone, in breve, le caratteristiche principali:

- 1) distinzione tra una *ripresa*, costituita al massimo da quattro versi, e una o più *stanze*, con la ripresa che va intonata prima di ogni stanza e al termine del componimento;
- 2) distinzione, all'interno di ogni stanza, tra due o (raramente) più *mutazioni* caratterizzate dall'introduzione di nuove rime, e una *volta*;
- 3) identità metrica delle mutazioni, che devono anche condividere le stesse rime, benché non necessariamente nello stesso ordine;
- 4) identità metrica tra *volta* e *ripresa*;
- 5) obbligo della *combinatio*, ossia, l'ultimo verso della *volta* deve rimare con l'ultimo della *ripresa*;
- 6) pur non costituendo una norma altrettanto cogente, può esser considerata tipica della ballata anche la *concatenatio*, ossia il legame di rima tra l'ultimo verso delle *mutazioni* e il primo della *volta*.

Il seguente schema mostra tutte le caratteristiche sopra elencate (le rime della ripresa sono indicate con le ultime lettere dell'alfabeto, facendo in modo che il

⁶ Secondo l'accurata disamina proposta da Dante nel *De vulgari eloquentia* (II, x), ciascuna delle due parti della stanza di canzone può essere divisibile o indivisibile [cfr. Mengaldo 1979, 1-237, 209-213]. Nella prospettiva dell'epoca qui presa in esame, la divisibilità della *sirma* (che, nella definizione dantesca, produce le "volte" [= *versus*], corrispettivo dei "piedi" [= *pedes*]) è però di poca rilevanza. Si tenga conto, tra l'altro, che il trattato dantesco fu noto, nel sedicesimo secolo, solo a partire dalla pubblicazione della versione in lingua italiana curata da Gian Giorgio Trissino nel 1529. Va rilevato, infine, che recenti interpretazioni del testo dantesco leggono la sua scansione in *pedes* e *versus* come riferita esclusivamente alla musica, senza che ciò abbia alcuna necessaria implicazione sulla struttura della strofa. [Cfr. Lannutti 2000, 18-22]

⁷ È lo schema della celebre canzone 126, *Chiare fresche et dolci acque* del *Canzoniere* di Petrarca [San-tagata 1996, 583-585].

verso finale della ripresa coincida sempre con "z"): ripresa yZZ; mutazioni AbC BaC; volta cZZ.⁸

Ecco, qui di seguito, il sistema di possibili irregolarità individuato ai fini della presente indagine:

- RIM: irregolarità di rima nelle mutazioni (ad es.: Aa Bc);
- MIM: irregolarità metrica nelle mutazioni (ad es.: AB abB);
- RIV1: assenza di *concatenatio*;
- RIV2: l'ultimo verso della volta non rima con l'ultimo della ripresa, e tuttavia le due sezioni condividono almeno una rima (ad es.: yzz... yff);
- RIV3: totale assenza di legame di rima tra ripresa e volta (ad es.: yZZ... aCC);
- MIV: irregolarità metrica della volta rispetto alla ripresa (ad es.: yZZ... BzZ).⁹

Osservando la tavola 1 — che riporta i risultati dell'indagine in relazione al *Libro Primo* di Verdelot relativamente alle composizioni basate su testi poetici in forma di canzone — si nota immediatamente che tale forma non gioca un ruolo determinante nella realizzazione della forma musicale. Degli otto brani presenti, sei seguono il principio della composizione continua, uno segue un profilo formale del tutto indipendente dalla forma poetica e solo in un caso si riscontra quella *Bar-form* che è implicita nello schema strofico della canzone. Il brano in questione (*Quanto sia lieto il giorno*), sia detto per inciso, funge da introduzione alla *Clizia* di Machiavelli; in qual misura ciò possa esser posto in rapporto col suo assetto formale, è cosa da valutarsi in altra sede.

Tavola 1

N°	INCIPI	AUTORE DEL TESTO	IRREGOLARITÀ	SCHEMA METRICO E FORMA MUSICALE
1	<i>Quanto sia lieto il giorno</i>	N. Machiavelli	—	abC abC, cDdeE A—A—B
3	<i>Donna leggiadra e bella</i>	G. Brevio	SI	aB aB, CC Composizione continua
10	<i>Se mai provasti donna</i>	Anon.	FI	AB bA, aCC A—B—B—C
12	<i>Ben che il misero cor</i>	Anon.	—	AbC AcB, BcDD Composizione continua
18	<i>Piove dagli occhi della donna mia</i>	Anon.	—	Ab Ab, bcC Composizione continua
19	<i>Con l'angelico riso</i>	L. Martelli	—	aB bA, ACdd(as) ⁸ C(b)EE Composizione continua

⁸ [Santagata 1996, 1244]. È la ballata 324, *Amor quando fioria*.

⁹ L'elasticità della forma di ballata, storicamente comprovata, rende ardua una delimitazione dei tipi regolari analoga a quella proposta per la canzone. Per il momento, possiamo definire "non ballata" un componimento che presenti tutte le irregolarità qui definite. Per una disamina storica del problema, si rinvia a Mangani-Zackova Rossi [2001, 150-156].

20	<i>Se voi porgesti</i>	Anon.	Fr	AbC aBc, cBcC Composizione continua
----	------------------------	-------	----	--

- a. Precisiamo che il simbolo (a5) indica una rima interna all'endecasillabo C; l'emistichio rimanente in "a" è un quinario.

La forma poetica della ballata, al contrario, gioca per Verdelot un ruolo significativo: come ci mostra la tavola 2, esattamente la metà dei brani interessati rivela una corrispondenza musicale tra la ripresa e la volta, e in tre di tali casi la corrispondenza è totale. Se si considera un settore più ampio della produzione madrigalistica di Verdelot,¹⁰ il risultato conferma sostanzialmente queste percentuali: il 47% delle sue intonazioni di ballata mostra una corrispondenza musicale tra la ripresa e la volta, e i casi di corrispondenza totale sono ben il 25%.¹¹ Ciò nonostante, la regolarità della forma poetica sembra aver scarsa influenza sulla forma musicale: la più regolare delle ballate intonate da Verdelot nel suo primo libro, *Donna che s'è tra le belle bella* di Lodovico Martelli, segue il principio della composizione continua. Se da un lato uno sguardo d'insieme al repertorio premadrigalistico fiorentino (Bernardo Pisano,¹² Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi etc.) ha rivelato la netta tendenza dei compositori verso un trattamento più sciolto della ballata, non sempre dovuto alla irregolarità degli schemi formali, [Mangani-Zackova Rossi, 2001, 156–160] dall'altro è opportuno ricordare che la forma musicale della ballata, determinata dalla corrispondenza tra la ripresa e la volta, resta un tratto importante del protomadrigale (e oltre), anche se è impossibile riscontrare, a tal riguardo, un atteggiamento univoco. [Mangani-Zackova Rossi 2001, 182–191]¹³

Tavola 2

N°	INCIPIT	AUTORE DEL TESTO	IRREGOLARITÀ	SCHEMA METRICO	CORRISPONDENZA MUSICALE TRA RIPRESA E VOLTA
4	<i>Madonna qual certezza</i>	D. Bonifacio	rim, mim, rivi	yZZ abBA, aCCa; yZZ	totale
6	<i>Fuggi fuggi cor mio</i>	Anon.	rim, mim, miv	zyyZ aBBCddY; yZ	parziale

¹⁰ Si veda Mangani-Zackova Rossi [2001, 149–193]. Il corpus esaminato è quello pubblicato modernamente da Jessie Ann Owens 1989 (con criteri per alcuni aspetti discutibili) nell'ambito della collana *Sixteenth-Century Madrigal*.

¹¹ Si parla di corrispondenza musicale quando almeno una frase musicale coincidente, nella ripresa, con un'unità testuale definita (verso o emistichio) è presente anche nella volta. Si ha corrispondenza totale quando tutta la musica della ripresa è presente nella volta.

¹² Sulla peculiarità delle *Canzone* petrarchesche di Pisano, cfr. la nota 3. Ai fini dell'indagine formale, tuttavia, risulta di notevole importanza anche la sua produzione ballatistica, traddita manoscritta e già a suo tempo valorizzata da Frank A. D'Accone. Cfr. Mangani-Zackova Rossi [2001, *passim*].

¹³ In sé, la presenza di una cesura tra la musica della ripresa e quella delle mutazioni non è un sicuro indizio dell'adozione della forma ballata nell'intonazione. Cfr. Mangani-Zackova Rossi [2001, *passim*].

7	<i>Ignò soave</i>	Anon.	riv1, riv2, miv	Yzz A, A; zYyBB	parziale
9	<i>Donna che sète</i>	L. Martelli	—	YzZ Ya, Ya; AzZ	nessuna
11	<i>Afflitti spirti mèi</i>	Anon.	mim, miv	yZZ ABabB; AZZ	totale (+ coda)
13	<i>Madonna il tuo bel viso</i>	Anon.	—	yZZ AbC, AbC; cZ'Z' ¹⁴	totale
15	<i>Sì lieta e grata morte</i>	Anon.	rim, mim, riv1, riv2, miv	yZZ aABccddBeE; YFF	nessuna
16	<i>Vita de la mia vita</i>	P. Arcüno	miv	yZZ Ab, Ab; BzZ	nessuna
17	<i>Gloriar mi poss'io donne</i>	anon.	riv3, miv	yZZ AB, AB; bccD	nessuna
21	<i>S'io pensasse madonna</i>	A. Navagero	rim, mim	ZYyZ Ab, bC; CDdZ	nessuna
22	<i>Deh perché sì veloce</i>	Anon.	mim, riv3	yZZ ab, BA; aCC	parziale
26	<i>La bella man mi porze</i>	Anon.	rim, riv3	yZz Aa, Bc; cDd	nessuna

- a. In questo caso, si suppone una rima imperfetta -orta / -orto. In ogni caso, anche ammettendo una RIV₃, lo schema può esser considerato sostanzialmente regolare (cfr. Mangani-Zackova Rossi 2001, 152-153).

Dobbiamo perciò concludere che la produzione di Verdelot non si presenta come stilisticamente unitaria, almeno per quanto concerne il rapporto tra la forma del testo poetico e la forma musicale, e che essa va considerata nel suo articolato contesto storico. Ci sono tuttavia almeno due aspetti che contribuiscono a definire l'attitudine "madrigalistica" di Verdelot nelle sue intonazioni di testi di ballata: la definitiva scomparsa delle ballate "vestite",¹⁴ ossia costituite da più di una stanza, e il ricorso costante alla composizione continua per le mutazioni (con la sola eccezione di un particolarissimo *Qual meraviglia o donna*),¹⁵ che nella forma tradizionale comportano invece ripetizione musicale. Va precisato che nel repertorio pre-madrigalistico è possibile riscontrare tanto la presenza di ballate "non vestite" quanto l'intonazione continua delle mutazioni, ma questi due aspetti sembrano esser divenuti irreversibili solo a partire dal protomadrigale.

Qualche considerazione, infine, sulle altre forme poetiche. Mentre il sonetto non ha alcuna tradizione in quanto forma fissa musicale, per quanto concerne il madrigale, va naturalmente ricordato che si tratta di una forma poetica sostanzialmente diversa da quella che dominò nella fase iniziale dell'*Ars Nova*, generando una forma musicale fissa del tipo AA... B. L'assenza di schemi preordinati nell'am-

¹⁴ La definizione si deve alle *Prose* del Bembo, II, xi 17. [Vela 2001, 78]. Il termine "vestite" usato in tale accezione, è forse il frutto di un equivoco del Bembo, ma possiamo senz'altro adottarlo per la sua efficacia. Il passo delle *Prose* contenente la definizione in questione non compare nell'autografo, ed è stato aggiunto dall'autore solo in vista della *princeps*.

¹⁵ Se ne veda una lettura in Prizer [1978, x].

bito del madrigale cinquecentesco induce di per sé l'aspettativa di una composizione continua, priva di ripetizioni di livello formale, aspettativa che il *Primo Libro* di Verdelot soddisfa pienamente.¹⁶ Nella silloge in questione, d'altro canto, scansioni che articolano il materiale musicale secondo precise simmetrie si presentano anche in corrispondenza di altre forme poetiche: è il caso del brano *Se mai provasti donna*, basato su una canzone con irregolarità F1, che adotta un'identificabile articolazione formale, con ripetizione al centro (ABBC), del tutto indipendente dalla *Barform*.¹⁷ Resta dunque aperto, per il momento, il problema di quei brani che, nell'ambito del protomadrigale, adottano una forma musicale ben definita, ma non dettata dall'articolazione del testo poetico.

2. Scrittura contrappuntistica

La classificazione dei procedimenti contrappuntistici è stata così codificata:

- *procedimento omoritmico* (O): quando tutte le voci attive nel frammento pronunciano sempre insieme le stesse sillabe
- *procedimento parzialmente omoritmico* (OP): quando almeno la metà delle sillabe viene pronunciata da tutte le voci attive.
- *procedimento imitativo* (I): quando tutte le voci attive sono caratterizzate da incipit imitativo.¹⁸
- *procedimento parzialmente imitativo* (IP): quando non tutte le voci, ma almeno due di esse hanno incipit imitativo.¹⁹

In tale ambito si è inteso innanzitutto esaminare i dati relativi alla ricorrenza dei procedimenti di omoritmia e imitazione adottati nel *Primo Libro* (Tavola 3), al loro differenziato ricorrere (Tavola 4 e 5), alle loro rispettive ricorrenze su quei versi ove almeno una delle voci non si limiti a musicarli per intero (Tavola 6 e 7). La tavola 3 (ove si indicano per ogni brano il numero complessivo dei versi, il numero delle intonazioni, la quantità di queste ultime associate al tipo di procedimento

¹⁶ Si registra un'unica eccezione, ossia l'intonazione del madrigale anonimo *Con lagrime e sospir*, che si presenta articolato secondo la forma musicale ABA'. È evidente, d'altro canto, che una tale articolazione "col da capo" non trova la sua causa diretta nella forma del testo (ABbaBcC, con il segmento baB corrispondente alla sezione musicale B), a meno di non supporre un'improbabile lettura "a ballata" di uno schema che non offre davvero appigli in tal senso. (Sull'anonimo testo, oggetto anche di un'altra intonazione dello stesso Verdelot, cfr. Gargiulo 2002).

¹⁷ Nel caso specifico (Tavola 1, n° 10), è tuttavia facilmente ipotizzabile che la ripetizione sia dovuta all'identità metrica tra il secondo piede e i primi due versi della stanza; ma sarà da valutare attentamente anche il ruolo che, in questo come nei casi analoghi, è svolto dalle istanze retorico-espressive.

¹⁸ Si dice che due voci hanno incipit imitativo quando nelle prime cinque note dell'una esistono almeno sei elementi comuni alla prime cinque note dell'altra; per elementi comuni si intendono la successione delle durate e quella degli intervalli.

¹⁹ Altre due tipologie codificabili (*procedimento contrappuntistico libero*: quando non esiste né omoritmia né imitazione e *procedimento misto*: quando coesistono nello stesso frammento procedimenti parzialmente omoritmici, imitativi e liberi), non sono state riscontrate nella classificazione dei madrigali verdelotiani.

impiegato) conferma il complessivo prevalente ricorso ad O (e ad OP), per un rapporto di circa 3:1

Tavola 3

N°	INCIPIT	N° VERSI	N° INTO- NAZIONI	O	OP	I	IP
1	<i>Quanto sia lieto il giorno</i>	11	11	8	1	2	-
2	<i>Quando amor i begli occhi a terra inchina</i>	8	8	1	2	3	2
3	<i>Donna leggiadra e bella</i>	6	6	6	-	-	-
4	<i>Madonna, qual certezza</i>	14	14	14	-	-	-
5	<i>Con lagrime e sospir negando porge</i>	7	7	3	2	2	-
6	<i>Fuggi, fuggi cor mio</i>	13	13	8	4	-	1
7	<i>Ignò soave ove'l mio foco alento</i>	10	10	7	-	1	2
8	<i>Amor se d'or in or la doglia cresce</i>	6	8	4	4	-	-
9	<i>Donna che sete fra le belle bella</i>	10	11	2	-	4	5
10	<i>Se mai provasti donna qual sia Amore</i>	7	8	6	1	1	-
11	<i>Afflitti spirti miei</i>	11	13	10	2	1	-
12	<i>Benché'l misero cor lasso tal ora</i>	10	10	5	-	4	1
13	<i>Madonna il tuo bel viso</i>	12	12	2	-	7	3
14	<i>Divini occhi sereni</i>	8	9	6	1	2	-
15	<i>Sì lieta e grata morte</i>	16	16	11	-	5	-
16	<i>Vita de la mia vita</i>	10	10	9	1	-	-
17	<i>Gloriar mi poss'io donne</i>	12	13	6	-	3	4
18	<i>Piove dagli occhi della donna mia</i>	7	7	5	1	1	-
19	<i>Con l'angelico riso</i>	11	11	10	-	-	1
20	<i>Se voi porgesti una sol fiata</i>	10	10	6	1	1	2
21	<i>S'io pensasse madonna che mia morte</i>	12	12	12	-	-	-
22	<i>Deh perché sì veloce</i>	10	10	5	1	3	1
23	<i>Madonna io sol vorrei (attr. inc.)</i>	6	7	4	1	2	-
24	<i>Madonna per voi ardo</i>	9	9	9	-	-	-
25	<i>Non vi fidate o simplice'tti amanti</i>	9	11	5	1	2	3
26	<i>La bella man mi porse</i>	10	11	5	3	1	2
27	<i>Lasso che se creduto</i>	12	12	4	1	3	4
28	<i>Lasso che mal accorto (attr. anche a M. Ilian)</i>	14	14	10	2	-	2
	TOTALE	281	291	183	29	48	33
				Su un totale di 212: 117 su V, 95 su v		Su un totale di 81: 51 su V, 30 su v	

La tavola 4 (ove si individuano le diversificate occorrenze di O quando la coincidenza sillabica non sia rigorosamente rispettata: voce che anticipa o voce che ritarda l'entrata rispetto alle altre; *bicinia* in dialogia) nasce dall'intento di verificare in che misura è possibile riscontrare modifiche apportate al rigoroso impianto omoritmico. I risultati dimostrano la non cospicua incidenza delle deviazioni dall'applicazione del procedimento omoritmico rigoroso (ovvero con le quattro voci in simultanea entrata sulle sillabe) e illustra quei casi in cui la dialogia tra due *bicinia* omoritmici — giustapposti o in parziale sovrapposizione — regoli il rapporto tra le coppie di voci in un'omioritmia dialogica (e quindi non pura), ma parimenti non classificabile come imitazione. Il totale assomma a complessivi 40 versi le intonazioni cosiddette 'non rigorose' (OP) e limitate a 19 madrigali su 28.

Tavola 4

N°	INCIPIT	N° E METRO DEL VERSO	VOCE IN ANTICIPO	VOCE IN RITARDO	BICINIUM/A
1	<i>Quanto sia lieto il giorno</i>	1 (v)			C+A/T+B
"		2 (v)			C+A/T+B
"		4 (v)			C+A/T+B
"		5 (v)			C+A/T+B
3	<i>Donna leggiadra e bella</i>	3 (v)	T		
6	<i>Fuggi, fuggi cor mio</i>	7 (V)			C+A/T+B
		8 (v)			C+A/T+B
7	<i>Igno soave ove il mio foco</i>	7 (V)	T		
8	<i>Amor se d'or in or la doglia</i>	3 (v)	T		
"		5* [a 3 vv.] (v)	B		
"		5* [a 3 vv.] (v)	C		
13	<i>Madonna il tuo bel viso</i>	4 (v)		C	
"		5 (v)			B+T
"		7 (V)			B+T
"		8 (v)			A+C
"		9 (V)			B+T/A+C
15	<i>Sì lieta e grata morte</i>	9 (v)		C	
16	<i>Vita de la mia vita</i>	1 (v)		C	
17	<i>Gloriar mi poss'io donne</i>	1 (v)		C	
"		6 (V)	T		
"		7 (V)		C	
18	<i>Pieve dagli occhi</i>	1 (V)			C+A/T+B
"		2 (v)			C+A/T+B
19	<i>Con l'angelico riso</i>	5 (V)		C	
20	<i>Se voi porgesti</i>	3 (V)	A		
22	<i>Deh perché sì veloce</i>	6 (V)		B	

23	<i>Madonna io sol vorrei</i>	2 (V)		C	
"		3 (V)		C	
"		5 (V)		C	
"		6 (V)		C	
24	<i>Madonna per voi ando</i>	7 (v)			C+A/T+B
25	<i>Non vi fidate o semplicetti</i>	1 (V)			T+B/C+A
"		5 (v)			A+B
"		7 (v)	A		
"		8 (v)	A		
26	<i>La bella man mi porse</i>	5 [a 3 vv.] (v)		C	
27	<i>Lasso che se creduto</i>	1 (v)			A+B
		4 (v)		C	
28	<i>Lasso che mal accorto</i>	2 (v)			C+A
		4 (v)	T		

Legenda: V = verso endecasillabo; v = verso settenario; E' = primo emistichio; E'' = secondo emistichio; C = Cantus; A = Altus; T = Tenor; B = Bassus; l'asterisco indica un verso ripetuto con diversa musica

Nell'intento di accertare in che misura si avalli il procedimento imitativo rigoroso (una voce seguita dalle altre tre) sull'intonazione del verso intero e a quale percorso (vocale e intervallare) sia affidato, la Tavola 5 illustra quale ordine di intervento preveda la proposta dello spunto imitativo e individua le voci più privilegiate come proponenti (T e A), la successione più ricorrente delle altre voci (che rileva la frequente ultima entrata di C), la sequenza e la tipologia degli intervalli più utilizzati nelle entrate delle altre voci (4a, 5a, 8a, unis).²⁰ I casi così rilevati si limitano a 11 madrigali su 28.²¹

Tavola 5

N°	INCIPIT	N° E METRO DEL VERSO	VOCE DEL VERSO PROPONENTE	SUCCESSIONE DELLE ALTRE VOCI	SEQUENZA INTERVALLI
5	<i>Con lagrime e sospir</i>	2 (V)	T	A-B-C	8a-4a-4a
7	<i>Igno soave</i>	5 (V)	T	A-B-C	5a-unis-8a
9	<i>Donna, che sete</i>	1 (V)	T	B-A-C	5a-unis-4a
"		2 (v)	T	B-A ² -C	5a-3a-4a
"		5 (v)	T	B-C ² -A	8a-5a-7a
12	<i>Ben che il misero cor</i>	9 (V)	T	C-B-A	4a-6a-3a

²⁰ Per tipologia di intervallo nelle entrate delle altre voci si intende l'intervallo con il quale è proposta l'imitazione. Ad esempio nel caso del 1° verso di *Donna che sete* si tratta della trasposizione di 5a tra l'incipit del T e quello del B.

²¹ Dalla Tavola 5 mancano otto madrigali (nn. 1-2-10-11-20-22-23-26), perché classificati in fasce di consistente prevalenza omoritmica (1-10-11-20-22) o parzialmente omoritmica (26); non censito, perché di attribuzione incerta (ad Andrea da Silva) è il n. 23.

13	<i>Madonna il tuo bel viso</i>	1 (v) 10 (v)	A T	B-T-C B-A-C	4a-unis-4a 4a-unis-4a
14	<i>Divini occhi sereni</i>	7 (v)	C	B-A-T	Unis-5a-5a
15	<i>Sì lieta e grata morte</i>	5 (V)	T	C-B-A	8a-4a-4a
"		12 (v)	A	B-T-C	unis-6a-unis
"		15 (v)	A	C-T-B	4a-7a-3a
17	<i>Gloriar non mi poss'io</i>	2 (V)	A	B-T-C	4a-4a-4a
18	<i>Piove dagli occhi</i>	2 (v)	A	C-T-B	5a-5a-5a
25	<i>Non vi fidate</i>	6 (V)	A	B-T-C	5a-5a-8a
27	<i>Lasso che se creduto</i>	1 (v)	B	A-C-T	5a-8a-unis

^a A e C sono omoritmici a intervallo di terza rispetto a B

Le tavole 6 e 7 (in cui si descrive il rispettivo ricorrere di O/OP e I/IP su quei versi ove almeno una delle voci non si limiti a musicarli per intero, ma segua altre modalità di intonazione, definite dalla divisione o frammentazione del verso) nascono dall'intento di verificare: a) in che misura il ricorso all'omoritmia (tavola 6) e all'imitazione (tavola 7) sia animato da divisioni, frammentazioni, ripetizioni dei versi intonati (classificati come 'non interi'); b) quante siano le ricorrenze di versi la cui intonazione si affidi alla simultanea (ma distinta e divisa) utilizzazione di omoritmia e imitazione (cfr. ultima colonna tavola 6), ovvero i casi in cui un medesimo verso possa classificarsi diviso tra i due procedimenti diversi nelle relative combinazioni (O/I; I/O; etc). I risultati dimostrano rispettivamente la scarsa propensione ad animare l'omoritmia (52/157) e invece il pressoché paritario rapporto (35/37) dei casi di imitazione. Ben pochi, e quasi sempre riservati al verso finale, risultano invece i versi divisi tra i due procedimenti.

Tavola 6

N°	INCIPI'T	N° COMPLESSIVO DI INTONAZIONI O E OP	N° VERSI NON INTERI	N° VERSI INTERI	VERSI DIVISI TRA PROCEDIMENTI OPPOSTI
1.	<i>Quanto sia lieta</i>	9 (5v+4V)	2 (1v+1V)	7 (4v+3V)	-
2.	<i>Quando amor</i>	3 (V)	1	1	-
3.	<i>Donna leggiadra</i>	6 (2v+4V)	2 (2V)	2 (2V)	-
4.	<i>Madonna qual certezza</i>	14 (6v+8V)	3 (1v+2V)	11 (5v+6V)	-
5.	<i>Con lagrime e sospir</i>	5 (3v+2V)	-	5 (3v+2V)	-
6.	<i>Fuggi, fuggi cor mio</i>	12 (6v+6V)	2 (2V)	10 (6v+4V)	-
7.	<i>Ignò soave</i>	7 (3v+4V)	3 (2v+1V)	4 (1v+3V)	-
8.	<i>Amor se d'or in or</i>	8 (6v+2V)	2 (2v)	4 (2v+2V)	-
9.	<i>Donna che sète</i>	2 (1v+1V)	-	2 (1v+1V)	-

10.	<i>Se mai provasti</i>	8 ² (2v+6V)	1 (1V)	6 (2v+5V)	1 (V)
11.	<i>Afflitti spirti miei</i>	12 (4v+8V)	3 (1v+2V)	8 (2v+6V)	1 (V)
12.	<i>Ben che il misero cor</i>	5 (2v+3V)	-	5 (2v+3V)	-
13.	<i>Madonna il tuo bel viso</i>	3 (1v+2V)	1 (v)	2 (V)	-
14.	<i>Divini occhi sereni</i>	7 (4v+3V)	3 (1v+2V)	4 (3v+1V)	1 (V)
15.	<i>Sì lieta e grata morte</i>	11 (6v+5V)	1 (V)	10 (6v+4V)	-
16.	<i>Vita de la mia vita</i>	10 (4v+6V)	1 (V)	9 (4v+5V)	-
17.	<i>Gloriar mi poss'io donne</i>	6 (1v+5V)	4 (V)	2 (1v+1V)	1 (V)
18.	<i>Piove dagli occhi</i>	6 (3v+3V)	1 (V)	5 (3v+2V)	-
19.	<i>Con l'angelico riso</i>	10 (4v+6V)	2 (V)	8 (4v+4V)	-
20.	<i>Se voi porgesti</i>	7 (5v+2V)	2 (1v+1V)	5 (4v+1V)	-
21.	<i>S'io pensasse madonna</i>	12 (4v+8V)	2 (V)	10 (4v+6V)	-
22.	<i>Deh perché sì veloce</i>	6 (3v+3V)	1 (V)	5 (3v+2V)	-
23.	<i>Madonna io sol vorrei</i>	5 (V)	1 (V)	3 (V)	-
24.	<i>Madonna per voi ardo</i>	9 (5v+4V)	2 (V)	7 (5v+2V)	-
25.	<i>Non vi fidate</i>	6 (5v+1V)	2 (v)	4 (3v+1V)	2 (v)
26.	<i>La bella man mi porse</i>	8 (5v+3V)	5 (4v+1V)	3 (1v+2V)	1 (v)
27.	<i>Lasso che se creduto</i>	5 (2v+3V)	2 (V)	3 (2v+1V)	-
28.	<i>Lasso che mal accorto</i>	12 (4v+8V)	3 (1v+2V)	9 (3v+6V)	-
			Totale: 52	Totale: 157	Totale: 7

² verso ripetuto (7+1) con musica diversa

Tavola 7

N°	INCIPIT	N° COMPLESSIVO DI INTONAZIONI I E IP	N° VERSI NON INTERI	N° VERSI INTERI
1.	<i>Quanto sia lieto</i>	2 (v)	-	2
2.	<i>Quando amor</i>	5 (V)	4	1
3.	<i>Donna leggiadra</i>	-	-	-
4.	<i>Madonna qual certezza</i>	-	-	-
5.	<i>Con lagrime e sospir</i>	2 (V)	1	1
6.	<i>Fuggi, fuggi cor mio</i>	1 (v)	-	1
7.	<i>Ignò soave</i>	3 (1v+2V)	2 (1v+1V)	1 (V)
8.	<i>Amor se d'or in or</i>	-	-	-
9.	<i>Donna che sète</i>	9 (3v+6V)	2 (V)	7 (3v+4V)
10.	<i>Se mai provasti</i>	-	-	-
11.	<i>Afflitti spirti miei</i>	1 (V)	-	1
12.	<i>Ben che il misero cor</i>	5 (1v+4V)	3 (V)	2 (1v+1V)
13.	<i>Madonna il tuo bel viso</i>	10 (3v+7V)	5 (V)	5 (3v+2V)
14.	<i>Divini occhi sereni</i>	1 (v)	-	1
15.	<i>Sì lieta e grata morte</i>	5 (1v+4V)	2 (V)	3 (1v+2V)
16.	<i>Vita de la mia vita</i>	-	-	-
17.	<i>Gloriar mi poss'io</i>	6 (3v+3V)	2 (V)	4 (3v+3V)
18.	<i>Piove dagli occhi</i>	-	-	-

19.	<i>Con l'angelico riso</i>	1 (V)	-	1
20.	<i>Se voi porgesti</i>	3 (V)	3	-
21.	<i>S'io pensasse madonna</i>	-	-	-
22.	<i>Deh perché sì veloce</i>	4 (1v+3V)	3 (V)	1 (v)
23.	<i>Madonna io sol vorrei</i>	2 (1v+1V)	2	-
24.	<i>Madonna per voi ando</i>	-	-	-
25.	<i>Non vi fidate</i>	3 (V)	1	2
26.	<i>La bella man mi porse</i>	2 (1v+1V)	2	-
27.	<i>Lasso che se creduto</i>	7 (4v+3V)	2 (1v+1V)	5 (3v+2V)
28.	<i>Lasso che mal accorto</i>	2 (1v+1V)	1 (V)	1 (v)
			Totale: 35	Totale: 39

Nel complessivo prevalente ricorso ad O (e a OP) quasi tutti i madrigali offrono comunque episodi in cui I (o IP) assumono particolare rilievo, sia come impiego di specifico procedimento tecnico (in maggiore o minore aderenza alla forma poetica), sia come peculiarità riservata da Verdelot al rilievo di certe immagini testuali (verso, porzioni di verso, singole parole). Il riscontro della tavola 3 fornisce l'osservazione dettagliata di tali corrispondenze, con particolare richiamo ai nn. 13, 17 (prevalenza di I), 4, 6, 8, 16 (prevalenza di O), 2, 12, 22, 25 (alternanza di O e I).

Nei 21 madrigali in cui ricorre l'imitazione (80 versi in I + IP, di cui 31 endecasillabi e 14 settenari in I; 14 endecasillabi e 16 settenari in IP; 2 E'+E'' in I e 2 in IP; 1 E'' in I) la disamina ha inteso valutare come il ricorso all'imitazione sia correlato alla forma poetica (madrigale, ballata, madrigale a ballata, sonetto, stanza di canzone, madrigale a canzone), alla collocazione specifica dei versi, alla tipologia di versi (settenari o endecasillabi); a immagini specifiche del testo, parole, locuzioni, contrasti narrativi.

Valutando poi, in ambito più propriamente compositivo, quali siano le voci privilegiate nel proporre gli spunti imitativi e in quale sequenza le altre voci si succedano; in che misura incida l'alternanza con l'omioritmia e in che misura incidano le ripetizioni o le divisioni dei versi (VV; V-V; E'-E'' etc.) su cui si individuano I e IP, si evincono i seguenti dati:

- la ballata (nn. 13 e 17), il madrigale (n. 9), il madrigale a ballata (n. 15) sono le forme più oggetto di I e IP;
- il numero degli endecasillabi supera nettamente (31 + 14) quello dei settenari (13 + 16);
- limitata ad un unico caso (n. 13) è la correlazione tra imitazione e successione di versi sul tipo di una struttura simmetrica e prestabilita;²²

²² La correlazione concerne i vv. 1, 3, 5, 7, 9, 10, 12 (con i vv. 2, 4, 6, 8, 11 che alternano IP a O). Anche nel madrigale n. 15 si può identificare una struttura (1 su un verso per terzina e sul finale).

- d) all'assenza di un rapporto specifico tra l'impiego di I e le immagini testuali pare contrapporsi certo specifico ricorrere del procedimento (in contrapposizione ad O) per riaffermare un'idea di serenità contro tormento o contrasto (madrigali nn. 9, 13, 17), pur con qualche eccezione (nn. 25, 27, ove accade l'inverso).
- e) l'*Alto* appare come la voce privilegiata (nn. 2, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 22, 25), con imitazione ripresa da B-T-C. Il *Tenore* (nn. 9, 22) è seguito da B-A-C. Il *Basso* (nn. 2, 9, 27) è seguito da C (altre voci non costanti): ove più marcata, si distingue la prima eventualità (*Alto* seguito da B-T-C) che rimarca l'intento di evidenziare l'ultima entrata di C.
- f) le imitazioni si muovono utilizzando le consonanze canoniche in vario ordine: 5a-unisono-4a; 4a unisono-5a; 5a-5a-4a; 5a-8a-unisono; unisono-4a-8a, spesso con utilizzo dell'andamento inferiore.²³
- g) sui 39 versi interi per tutte le voci (non ripetuti, non divisi, non frammentati, insomma non distinti dal diverso trattamento sulle singole voci) che presentano I e IP, 23 sono per I (12 su settenari, 11 su endecasillabi) e 16 sono per IP (11 per settenari, 5 per endecasillabi): se ne può dedurre che per I il rapporto con la tipologia dei versi è praticamente paritario, mentre per IP si rivela il settenario il verso privilegiato, quasi a evitare il confronto con l'endecasillabo, ove l'imitazione non sia nettamente e compiutamente affermata.

Da quanto esposto circa la scrittura contrappuntistica possiamo dunque concludere quanto segue.²⁴ L'impiego predominante del procedimento omoritmico (per presenza in tutti i 28 madrigali della silloge e per numero di versi e di intonazioni), il trattamento in *bicinia* dialogici, il pressoché paritario rapporto tra intonazioni per v e V (tavola 3), la non cospicua incidenza delle deviazioni dall'applicazione rigorosa di O (tavola 4) e la scarsa propensione ad animare O (tavola 6) si richiamano indubbiamente a modelli di precedente tradizione, con particolare riferimento alla *Musica* (1520) di Bernardo Pisano.

Distinti dalla produzione coeva appaiono tuttavia altri fattori di non minore rilevanza, quali una maggiore coerenza organizzativa, il trattamento equipollente riservato alle voci (con il *Canius* non più destinato a emergere), la circolazione dei motivi, gli scambi tra le parti in un rapporto dialogico che instaura legami a vari livelli. Una visione più unitaria, più pensata strutturalmente (quella di Verdelot) parrebbe dunque sostituirsi ad un impianto più statico e a una conduzione più in

²³ Si distinguono alcuni intervalli atipici, la cui presenza è tutta da studiare, anche nel loro correlarsi all'intervento delle varie voci: 2a (nn. 17, 20); 2a inf. (nn. 9, 13, 15, 22, 25); 3a (nn. 12, 17); 3a inf. (n. 15); 6a inf. (n. 15); 7a inf. (n. 25).

²⁴ Ancora in via di sviluppo è l'indagine sull'accordalità, che sta comunque confermando una prevalenza di scelte canoniche, con il predominante impiego delle triadi maggiori o minori. In questo ambito è inoltre allo studio un'indagine mirata alla classificazione delle sequenze accordali omoritmiche (trasportando tutti i casi in un medesimo "tono") per riscontrare eventuali ricorrenze preferite.

ambito di forma continua (come ad esempio in Pisano), proponendosi in qualche misura determinante per la definizione del nuovo genere madrigalistico.

Nell'ambito di I (limitato a 21 madrigali su 28) parrebbe invece delinearci una maggiore prudenza di Verdelot, in relazione al procedimento (quello imitativo) che più dell'omoritmia dovrebbe qualificare la novità del genere (rispetto a frottola e *chanson*): confermerebbe tale orientamento la constatazione che oltre la metà delle intonazioni in I concerne versi divisi, frazionati (tavola 7), quasi che l'autore tendesse a limitare la durata del processo imitativo alla minore estensione del verso, come rivela tra l'altro la maggiore propensione a collocare IP sul settenario.

Si guardino in merito due estratti da *Afflitti spirti miei* (si veda in appendice, trascrizione musicale n° 1) e da *Donna che sète tra le belle bella* (trascrizione musicale n° 2): nel primo (bb. 43-53) l'epilogo mostra l'unica concessione all'imitazione (secondo emistichio dell'ultimo verso, bb. 48-53), dopo l'intera conduzione svolta omoritimicamente; nel secondo è l'esordio (bb. 1-10) ad accogliere il procedimento imitativo e ad alternarlo tra due endecasillabi e un settenario.²⁵

Non tanto assoluta novità, quanto fonte più atipica e più complessa, su cui lavorare e proporre nuove formule, il procedimento imitativo rivela le soluzioni più marcatamente sperimentali di Verdelot: la partecipazione dell'intero organico vocale allo spunto imitativo (in altra produzione coeva limitato a tre voci, con il *Cantus* che tace); le eccezioni alle combinazioni intervallari più ricorrenti (tavola 5), l'impiego quasi sistematico degli episodi imitativi su versi o porzioni di verso ripetute, in un contesto in cui proprio l'iterazione fa da elemento coadiuvante, pur in un rapporto statistico di 1 a 2 (39 casi su 80 versi in I e IP).²⁶

Se dunque l'alternanza tra omoritmia ed imitazione è scandita da scelte non omogenee — pur riconoscendo come essenziale alla lettura analitica del *Primo Libro* il primato dell'omoritmia, quanto a numero di versi e di intonazioni — per altro proprio la tendenza a sperimentare potrebbe avallare l'ipotesi di un genere nuovo, quello madrigalistico, che gradualmente si sta affermando e che trova proprio nell'imitazione la fonte più diversa, su cui lavorare e proporre formule compositive nuove, quanto utili a individuare uno stile e a distinguerlo da altri stili, de-

²⁵ Così la classificazione degli 11 versi (per 13 intonazioni) in *Afflitti spirti miei*: OP-O-O/O-O-O-OP-O-O-O-O-O/I; così quella dei 10 versi (per 11 intonazioni) in *Donna che sète*: I-I-IP/IP-O-I-IP-IP-IP-O-I.

²⁶ Adeguato risalto merita la figurazione melodica costituita da certa porzione intervallare (2a/3a/4a ascendente, cui seguono tre note per grado congiunto, per 2a): in più casi essa appare quasi come una clausola motivica sull'intonazione del verso conclusivo di vari madrigali (nn. 5, 7, 10, 15, 20, 27), ma ricorre anche sull'incipit dei madrigali nn. 1, 11, 15, 21, rafforzando le connessioni di tratto fortemente caratterizzante del procedimento imitativo in Verdelot. Per altro tale figurazione rimanda a certo più lineare *melos* tardoquattrocentesco o protocinquecentesco, riconducibile al coesistere fino al 1530 di moduli melodici tipici della *chanson*, come il procedere per grado congiunto ascendente e discendente o come appunto quel *rising-third motive*, riscontrato quale «assai ricorrente nella *chanson* e nel madrigale affini in questo periodo» [Heartz 1964, 122-124].

terminante per inquadrare l'operato di Verdelot e la sua rara coerenza di scelte altamente distintive.²⁷

3. Altri parametri

a) *Declamazione del testo poetico*

Un altro settore d'indagine, sviluppato, nell'ambito della nostra ricerca, da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, è quello relativo alla declamazione del testo poetico. A tale proposito, sono stati presi in considerazione tre possibili tipi di accento: a) accento lessicale, ossia l'accento dovuto alla corretta pronuncia della singola parola; b) accento metrico, che si genera quando un verso viene letto secondo il piede prevalente (trocaico o giambico), anche se tale lettura comporta alcuni accenti lessicali "sbagliati"; c) accento musicale, che dipende dalla posizione della sillaba all'interno del *tactus*. Tenendo presenti anche le diverse possibilità derivanti da procedimenti quali il prolungamento dei valori di durata, l'ornamentazione e la sincope, possiamo identificare quattro possibili atteggiamenti da parte del compositore, tutti variamente presenti nell'ambito del repertorio vocale cinquecentesco:

- i) *Cantilena*: la musica rispetta l'accento metrico, senza preoccuparsi di quello lessicale (si veda in appendice, trascrizione musicale n° 1, *Afflitti spirti mèi*, bb. 4-5: "Non spé-ra-té gia-mái").
- ii) *Modello puramente musicale*: le parole sono considerate come materiale fonetico grezzo, col solo scopo di costruire una melodia. In questo caso, il numero di unità di tempo nella musica è molto superiore a quello delle sillabe del testo, le sillabe deboli, tanto lessicalmente quanto metricamente, risultano rafforzate e l'ornamentazione è presente in maniera cospicua.
- iii) *Declamazione*: è il "reciproco" di A, ossia, la musica rispetta l'accento lessicale senza preoccuparsi dell'accento metrico.
- iv) *Orazione elegante*: si ha quando l'accento lessicale è rispettato rigorosamente (come nella declamazione), ma alla frase viene dato un profilo elegante per mezzo di vari procedimenti musicali, come avviene nel caso del modello puramente musicale (si veda in appendice, trascrizione musicale n° 2, *Donna che sète*, bb. 14-19, "U-dí-te quel che dír mi fâc-----ci' A-mó-re").

²⁷ Rimarchevole a riguardo, pur se più correlata a certo contesto storicamente definito, era l'analisi condotta da James Haar su *Non può far morir'el dolce viso amaro*, che Verdelot intona sulle due quartine del sonetto petrarchesco e che un frammento a stampa di Petrucci (c. 1520) elegge come la "fonte più precoce di qualsiasi madrigale di Verdelot" (1520 ca.). Lo studioso osservava: «Per quanto non sia un tipico esempio della produzione di Verdelot, questo pezzo è dotato di una coerenza e consistenza interne, di uno stile pienamente compiuto che non rimanda a nessun altro genere musicale contemporaneo». [Haar 1988, 61]

Se da un lato sappiamo che nel repertorio del primo Cinquecento la cantilena prevale, dall'altro si concorda nel ritenere che il madrigale "maturo" mostri una forte inclinazione verso la declamazione e l'orazione elegante. La ricerca in corso intende stabilire la posizione peculiare di Verdelot a questo riguardo.

b) Modalità e cadenze

Per quanto riguarda l'assetto modale e cadenzale dei madrigali di Verdelot, la ricerca, tuttora in corso, prende le mosse da una classificazione dei brani del *Primo Libro* basata sulle rispettive *finales*. Ogni gruppo così ottenuto è stato poi ulteriormente suddiviso secondo il sistema e l'armatura delle chiavi. Si procede, quindi, ad un primo confronto, circoscritto ai brani oggetto specifico dell'analisi, che intende individuare le possibili costanti nella formazione e nella successione delle cadenze. Un ulteriore confronto, svolto con l'ampio repertorio di riferimento (musica profana fiorentina del primo Cinquecento, frottole, Arcadelt) ha per scopo l'identificazione di quei comportamenti modali e cadenzali che possano dirsi specifici di Verdelot. Oltre all'ampio repertorio di comparazione già citato alla nota 3, il confronto esterno prende in considerazione poi i *Madrigali a due voci* di Girolamo Scotto (1541), poiché tale raccolta rende esplicita l'attribuzione modale dei brani. Il lavoro condotto fin qui sembra confermare che, anche per quanto riguarda l'assetto modale e cadenzale, la produzione di Verdelot non può essere considerata come un unico blocco, ma deve esser vista piuttosto come un *corpus* complesso, realizzato probabilmente nell'arco di diversi anni e attestante differenti orientamenti stilistici.²⁸

Nota (momentaneamente) conclusiva

Quando usciva, nel 1530, il *Libro primo de la serena*, [Campagnolo 1996] recando sul frontespizio il termine "madrigale" nell'accezione, fin lì inedita, che denota un nuovo genere di musica profana, Verdelot era quasi certamente già morto.²⁹ Né può esser stata sua, a maggior ragione, la responsabilità della prima stampa, nel 1533, [Fenlon-Haar 1988] del "suo" primo libro di madrigali. Se accettiamo, com'è giusto, tutte le implicazioni insite nella rivalutazione delle fonti manoscritte prodotta dallo studio di Haar e Fenlon, dobbiamo convenire che, per quanto ne sappiamo, l'avventura editoriale dei componimenti profani di Verdelot reca con sé una serie di implicazioni culturali legate più alla Venezia di Willaert che non alla Firenze repubblicana. [Mangani-Zackova Rossi 2001] Questo non mitiga certo la forza dirompente insita nella nascita fiorentina del madrigale: quand'anche dimostrassimo inoppugnabilmente che Verdelot non ha mai usato il termine "madriga-

²⁸ Per quanto riguarda il rapporto tra *texture* e retorica l'indagine è ancora in una fase iniziale.

²⁹ Cfr. nota 4.

le" nel senso per noi comune, resterebbe il dato di una produzione che, a distanza di pochissimi anni, è stata di fatto recepita come creazione d'un genere nuovo; e resta, con esso, la certezza che Verdelot di tale novità fu artefice consapevole e deciso. Ma è altrettanto certo che, per inquadrare correttamente il suo contributo, occorre studiare il contesto fiorentino, almeno in prima istanza, a prescindere dalla ricezione seriore, aristocratica e "bembiana", del genere madrigalistico.

Il percorso analitico tutt'ora in corso che qui si è proposto mira dunque ad offrire, dal versante interno alla musica, un indispensabile tassello per comporre, nei limiti del possibile, il quadro della nascita del madrigale. E come l'ambiente fiorentino degli Orti Oricellari (luogo simbolo degli ideali repubblicani) è stato oggetto privilegiato dell'indagine storiografica, così la musica di Verdelot è oggetto privilegiato, nel nostro contesto, dell'indagine analitica. Ma un'indagine analitica che si rispetti non può essere "a-storica": deve partire dal presupposto che ciò che caratterizza uno stile è anche, sempre, ciò che lo differenzia dagli altri. Di qui, l'esigenza di selezionare un repertorio di comparazione; e l'esigenza, al tempo stesso, di assumere come necessaria ipotesi di lavoro l'idea, antropologicamente sensata, che quando nell'arte si inventa, si inventa sempre a partire dal mondo circostante. Due esiti dell'indagine descritta nel presente contributo possono esser enucleati, a nostro avviso, come emblematici della necessità di contestualizzare storicamente il protomadrigale: il ruolo persistente della forma di ballata, in una certa parte almeno della produzione verdelotiana, e l'intreccio che unisce in modo caratterizzante, nella scrittura di Verdelot, l'adesione ad un'omioritmia tendenzialmente rigorosa con la predilezione per il *bicinium* dialogico. Il modo peculiare di realizzare tali elementi, che in quanto tali mostrano una contiguità (se non una continuità) con altre esperienze compositive, contribuisce ad evidenziare, come si è visto, proprio l'autonomia stilistica dell'oggetto indagato. Tutto ciò si accompagna all'altro aspetto rilevante che scaturisce dall'analisi fin qui condotta, ossia l'individuazione, nell'esperienza creativa di Verdelot, di un percorso stilistico non monolitico, ma articolato in una pluralità di atteggiamenti la cui *ratio* è ancora in buona parte da valutare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMATI CAMPERI A. (2001), *A Fresh Look at the Life of Verdelot, maestro di cappella at the Duomo of Florence*, in 'Cantate Domino'. *Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a cura di P. Gargiulo, G. Giacomelli e C. Gianturco, Edifir, Firenze, 89-105.

- BAUSI E.-MARTELLI M. (1996), *La metrica italiana: teoria e storia*, Le Lettere, Firenze (prima ristampa riveduta e aggiornata).
- CAMPAGNOLO S. (1996), *Il "Libro primo de la serena" e il madrigale a Roma*, «Musica Disciplina» vol. L, 95-133.
- FENLON I.-HAAR J. (1988), *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. parziale col tit. *L'invenzione del madrigale italiano*, a cura di G. La Face Bianconi, Einaudi, Torino, 1992).
- GARGIULO P. (2002), *Ancora su Verdelot e Savonarola: il madrigale 'Con lacrim' et sospir'*, «Rivista italiana di Musicologia», vol. XXVI/2 (in corso di stampa).
- HAAR J. (1988), *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Il Mulino, Bologna (ed. orig.: *The Early Madrigal: A Re-Appraisal of its Sources and its Character, Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, a cura di I. Fenlon, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, 163-192).
- HARRÁN D. (1988), *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Il Mulino, Bologna, 95-122.
- HEARTZ D. (1964), *Le Goûts Réunis, or the Worlds of the Madrigal and the Chanson Confronted*, in *Chanson and madrigal, 1480-1530. Studies in comparison and contrast (A Conference at Isham Memorial Library, September 13-14, 1961)*, a cura di J. Haar, Harvard University Press, Cambridge Mass., 88-138, 122-124.
- LANNUTTI M. S. (2000), «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «*De vulgari eloquentia*», «Studi Medievali», vol. XLI/1, 1-38.
- MANGANI M.-ZACKOVA ROSSI M. (2001), *Ballata Form in the Early Madrigal*, in *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23-25 septembre 1999*, a cura di A.-E. Ceulemans e B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve Département d'histoire de l'art et d'archéologie, Collège Érasme, 2001, 149-193.
- MENGALDO P.V. (1979), *Dante Alighieri: De vulgari eloquentia*, in *Opere minori*, vol. 5 tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli.
- OWENS J.A. (cur., 1989), *Philippe Verdelot: Madrigals for Four and Five Voices*, in *Sixteenth-Century Madrigal*, voll. XXVIII-XXX, Garland, New York.
- PRIZER W.F. (cur., 1978), *Libro primo de la Croce (Roma, Pasotti and Dorico 1526). Canzoni, Frottole and Capitoli*, A-R, Madison.
- SANTAGATA M. (cur., 1996), *Francesco Petrarca: Canzoniere*, Mondadori, Milano.
- VELA C. (2001), *Pietro Bembo: Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525, riscontrata con l'autografo Vaticano Latino 3210*, CLUEB, Bologna.

Appendice 1: Trascrizione di *Afflitti spirti miei*

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

5

10

te già - mai d'ha - ver più pa - ce Poi ch'a ma - don - na s'il

te già - mai d'ha - ver più pa - ce Poi ch'a ma - don - na s'il

te già - mai d'ha - ver più pa - ce Poi ch'a ma - don - na s'il

te già - mai d'ha - ver più pa - ce Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stro mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stro mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stro mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stre mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stre mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stre mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

vo - stre mal pia - ce [Poi ch'a ma - don - na s'il

14

vo - stro mal — pia - ce] Ben vi cre - de - sti gio - ir

vo - stro mal pia - ce] Ben vi cre - de - sti gio - ir

vo - stro mal pia - ce] Ben vi cre - de - sti gio - ir

19 vo - stro mal — pia - ce] Ben vi cre - de - sti gio - ir

nei pri - mian - ni Ch'a - mor ta ca - ra li - ber - ta vi tol - - se

nei pri - mian - ni Ch'a - mor la ca - ra li - ber - ta vi — tol - se

nei pri - mian - ni Ch'a - mor la ca - ra li - ber - ta vi — tol - se

24 nei pri - mian - ni Ch'a - mor la ca - ra li - ber - ta vi tol - - se

Si fur dol - ci l'in - gan - ni Ei lac - cial cor s'av - vol - se Fin che l'in -

Si fur dol - ci l'in - gan - ni Ei lac - cial cor — s'a - vol - se Fin che l'in -

Si fur dol - ci l'in - gan - ni Ei lac - cial — cor s'av - vol - se Fin che l'in -

Ei lac - cial cor s'a - vol - se Fin che l'in -

29 gra - to di - sco - prii gli vol - se Pian - ge - te don - que i vo - stri

gra - to di - sco - prii gli vol - se Pian - ge - te dun - que i vo - stri

gra - to di - sco - prii gli vol - - se Pian - ge - te dun - que i vo - stri

gra - to di - sco - prii gli vol - se Pian - ge - te dun - que i vo - stri

34

gra - vi dan - ni Da ch'a chi so - la ve po - tria dar pa -
gra - vi dan - ni Da ch'a chi so - la ve po - tria dar pa -
gra - vi dan - ni Da ch'a chi so - la ve po - tria dar pa -
99 gra - vi dan - ni Da ch'a chi so - la ve po - tria dar pa -
ce S'il vo - stro mal af - flit - ti spir - ti pia - ce [S'il vo - stro
ce S'il vo - stro mal af - flit - ti spir - ti pia - ce [S'il vo - stro
ce S'il vo - stro mal af - flit - ti spir - ti pia - ce [S'il vo - stro
44 ce S'il vo - stro mal af - flit - ti spir - ti pia - ce [S'il vo - stro
mal af - flit - ti spir - ti pia - ce,
mal af - flit - ti spir - ti pia - ce,
mal af - flit - ti spir - ti pia - ce,
48 mal af - flit - ti spir - ti pia - ce] [S'il
pia - ce S'il vo - stro mal af - flit - ti spir - ti pia - ce.]
S'il vo - stro mal af - flit - ti spir - ti pia - ce,
vo - stro mal af - flit - ti spir - ti, af - flit - ti spir - ti pia - ce.

Appendice 2: Trascrizione di *Donna che siete tra le belle bella*

L. Martelli

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

Don - - - na che

Don - - - na che se -

Don - na che se - te tra le bel - - -

Don - na che se - - - te tra

se - te tra le bel - le bel - la

Qua - si fra l'her - be un fio -

te tra le bel - le bel - - - la

Qua - si fra l'her - be un fio - ro

le bel - - - la

Qua - si fra l'her - be un fio - - - ro U -

le bel - - - le bel - la

Qua - si fra l'her - be un fio - ro

re U - di - te quel che dir mi fac - cia - mo - re

[U - di - te quel che dir

U - di - te quel che dir mi fac - cia - mo - re [U - di - te quel che dir mi fac -

di - te quel che dir - - - mi fac - cia - mo - re [U - di - te quel che dir mi

U - di - te quel che dir mi fac - cia - mo - - - re [U - di - te quel che dir mi fac -

mi fac - - - cia - me - re]

Se voi fo - sti da

cia - mor - - - re]

Se voi fo - sti da

fac - - - cia - mo - - - re]

Se voi fo - sti da

cia - mo - - - re

Se voi fo - sti da

22 Dio fat - ta si — bel - la Che per voi il mon - do pia - ce Non sia - te tan - to

Dio fat - ta si — bel - la Che per voi il mon - do pia - ce Non sia - te tan - to

Dio fat - ta si bel - la Che per voi il mon - do pia - - - ce Non sia - te tan - to

28 Dio fat - ta si bel - la Che per voi il mon - do pia - ce Non sia - te tan - to

di mer - ce ri - bel - la Che to - glien - do - mi pa - ce Mi da - te quel che piu

di mer - ce ri - bel - la Che to - glien - do - mi pa - ce Mi da - te quel che piu

di mer - ce ri - bel - la Che to - glien - do - mi pa - ce Mi da - te quel che

34 di mer - ce ri - bel - la Che to - glien - do - mi - pa - ce Mi da - te quel che piu che mor - te

che mor - te — spia - ce Non ha pe - na chi mo - re Ma chi con - su -

che mor - te spia - ce Non ha pe - na chi mo - re Ma chi con - su - ma in pian -

piu che mor - te spia - ce Non ha pe - na chi mo - - - re Ma chi con -

40 spia - - - - ce Non ha pe - na chi mo - re Ma chi con - su - ma in pian -

ma in pian - - - to i gior - ni e l'ho - re [Ma chi con - su - ma in pian - to i gior -

to i gior - ni e l'ho - re [Ma chi con - su - ma in pian - to i gior - ni e l'ho - re [Ma chi con -

su - ma in pian - to i gior - ni e l'ho - re [Ma chi con - su - - -

to Ma chi con - su - ma in pian - to i gior - ni e l'ho - re, i gior - ni e

46

ni c' l'ho-re] [Ma chi con-su-ma in pian-to i gior- - - ni c' l'ho -

su - - - ma in pian-to i gior- - ni c' l'ho - re [Ma chi con-

ma in pian-to i gior- - ni c' l'ho - - - re] [Ma chi con-su - - - ma in

l'ho - re [Ma chi con-su-ma in pian-to i gior-ni c' l'ho - re, Ma chi con-su-ma in

51

re.]

su - - - ma in pian-to i gior- - - ni c' l'ho - - - re.]

pian-to i gior- - - - - ni c' l'ho - - - re.]

pian-to i gior-ni c' l'ho - re] i gior-ni c' l'ho - - - re.

Mauro Mastropasqua

FENOMENOLOGIA DELL'ERMENEUTICA ANALITICA.
IL CASO DEGLI "SCHEMI ARCHETIPI" NELLE MELODIE TONALI

1. La comunità degli analisti (uso il termine non come formula sbrigativa ma in senso forte: penso che si tratti effettivamente di una comunità, nonostante quanto sto per dire) ha di fronte a sé un problema capitale: quello della costruzione di un consenso tra i suoi membri. Che questo appaia oggi come un problema sembra difficile negarlo, visti l'assestamento del dibattito, in seno a gran parte della comunità, su polarizzazioni come "dogmatismo" vs. "relativismo", le polemiche più o meno latenti sulla "sovrainterpretazione" (o la "sub-interpretazione"), la ricerca di criteri di razionalità dell'analisi [Dunsby 1993; Puffett 1994; Mastropasqua 1998]. Quest'ultima è a sua volta resa più difficile per gli equivoci sorti dagli attacchi portati all'analisi "tradizionale" dalle cosiddette correnti postmoderniste (vedi oltre). A dispetto della consolidata consapevolezza di un doveroso scetticismo nei confronti di alcuni dei metodi di analisi più noti (in particolare: analisi schenkeriana e *set-theory*) la cui origine e la cui prassi sono marcate da accentuati tratti di dogmatismo, questi continuano ad essere intesi, sovente, in un modo così acritico e fideistico da motivare l'accusa di feticismo autoreferenziale che talora gli viene mossa. Per dirla brutalmente ma senza enfasi, metà della comunità scientifica confida oggi in metodi che l'altra metà considera sbagliati. Con questa premessa, non ci si può attendere che la disciplina cresca; in questa situazione, è sempre meno chiaro quale senso attribuire all'attività di ogni membro della comunità nei confronti di quella di ogni altro.

Che cosa significa costruire un consenso intorno ad una prassi analitica? Non mi sto riferendo ad una correttezza formale degli enunciati analitici (delle "regole" del sistema che li sottende): un'analisi può essere giudicata irreprensibile in questi termini, ma perfettamente incapace di cogliere gli aspetti essenziali della musica. Né all'esistenza di visioni alternative: questo non è in linea di principio un problema, poiché la nostra percezione della musica si orienta verso differenti aspetti costitutivi, si rappresenta un oggetto dalle mille sfaccettature, e la sua approssimazione ad esso è un *telos* infinito. Proprio per questo il problema risiede nel grado di adeguatezza della descrizione di questo oggetto interiore; da questo punto di vista l'analisi musicale è ancora di fronte ad una crisi dei fondamenti che, per certi aspetti, ha appena cominciato ad affrontare. Di per sé, questo mero fatto potrebbe

giustificare l'adozione nell'analisi musicale di una prospettiva fenomenologica, nei termini della filosofia di Edmund Husserl, della sua indagine sull'esperienza intuitiva e sul modo in cui questa è condivisa. Il richiamo a Husserl è opportuno quanto più molti aspetti del nostro problema dipendono proprio da un fraintendimento del termine "intuizione". Questa è infatti ritenuta, da alcuni, una facoltà arbitraria, esercitata da soggetti monadici — un solipsismo su cui graverebbe il continuo rischio di relativismo. A questo si dovrebbe invece contrapporre l'"oggettività" di metodi "scientifici". L'ingenuità di questa visione è palese nel solo fatto che essa ipostatizza un oggetto "da conoscere" come se questo fosse dotato di una vita propria, estranea a quella della nostra vita di coscienza e al modo in cui essa se lo rappresenta. È certo che esistano fattori puramente logici e quantificabili del pensiero musicale; ma il più delle volte la "scientificità" cui ci si affida per non dover fare i conti col soggetto, è in realtà uno scientismo acritico che celebra forme rigide di positivismo [Davis 1995; Mastropasqua 1998, 156–157; 2000, 149–151]. Al contrario, l'aver a che fare in modo rigoroso con la soggettività è proprio ciò che permette di andare contro ogni relativismo. Husserl ci dà una descrizione dell'esperienza soggettiva in termini di *intenzionalità*, cioè delle molteplici modalità in cui la coscienza *edifica* il suo oggetto (non, semplicemente, "lo percepisce"). L'intuizione non è una "prima impressione" ma una rappresentazione di *evidenza* dell'oggetto, che passa attraverso una sospensione (o molte sospensioni) del giudizio sull'impressione. In ciò, la fenomenologia non guarda all'oggetto intenzionale come contingenza empirica (ciò che pure gli permette di costituirsi come oggetto della coscienza) ma come *essenza*, come forma tipica, specie o oggetto ideale. Non la percezione sensibile di tre cose ma la specie ideale "3", non "quel" colore rosso ma "il" rosso, non quella tonica ma l'idea di una *funzione* di tonica. E se non è il singolo atto psichico, nella sua variabilità, bensì ciò che è necessariamente *invariante* negli atti intenzionali ad essere colto, allora un giudizio intuitivo di evidenza è un atto intersoggettivo. In altre parole, i modi stessi di orientamento della coscienza svelano che essa non è una sfera chiusa, ma il luogo di orizzonti intenzionali comuni alle coscienze di differenti soggetti. Queste possono incontrarsi, per usare i termini di Husserl, "presso le cose", poiché nelle loro rappresentazioni ci sarà sempre qualche aspetto essenziale dell'oggetto che tutte colgono, che tutte condividono.

2. Poiché in qualsiasi approccio fenomenologico l'intuizione è la forma basilare di conoscenza, tutto ciò che l'analisi musicale può descrivere come un fenomeno vissuto dalla coscienza in quanto evidenza intuita ha una dimensione fenomenologica. C'è sempre qualcosa che noi e il testo possiamo condividere in un orizzonte intenzionale comune, nonostante ogni distanza — storica, culturale, psicologica — che ci divide da esso. Questo è d'altronde il presupposto di chiunque, di fronte ad un testo, voglia dire qualcosa su di esso che altri possano condividere. Nei termini di un'ermeneutica fenomenologica, il testo è un *alter-ego*, ossia un *alter-nos*.

Con il termine “analisi musicale” ci si può riferire dunque non ai “metodi codificati”, ma ad una sfera di attività del soggetto che definirei come “attività relazionanti”, e il cui dominio naturale è l'ascolto. Quel tipo di ascolto che si esplicita in una *intenzionalità* giudicante delle relazioni tra i suoni (del loro costituirsi in linguaggio e, di conseguenza, della loro temporalità). Il fatto che questo atto possa essere, all'origine, commisto ad altre forme di intenzionalità, come ad esempio quella emotiva o estetica o di altro genere, non ha ripercussioni sulla possibilità, per la coscienza giudicante, di isolare la logica interna della temporalità musicale. Anzi, questa può benissimo essere in parte plasmata proprio da quelle “altre forme”, senza che se ne perda il carattere logico-linguistico. Esempi di questo tipo di intenzionalità possono essere non solo la trascrizione mentale estemporanea delle strutture durante l'ascolto (la loro rappresentazione interiore), ma soprattutto la loro comparazione e la formulazione di ipotesi sul loro significato in quanto elementi di un sistema processuale. Questi atti sono tutti compiuti intuitivamente — mettendosi, per così dire letteralmente e in senso figurato, “in ascolto”, cioè in una disposizione o stato di coscienza incline a questa attività giudicante. Sono forme che fanno pensare all'improvvisazione — ad una specie di improvvisazione al contrario, in cui non si crea musica ma la si ri-crea estemporaneamente; atti da cui la qualità della temporalità musicale come vissuto di coscienza risulta determinata. Questi atti hanno quindi anche un aspetto metodico (nessuna improvvisazione è senza schema), e infatti è solo la fenomenologia a intendere l'intuizione come aspetto metodico (basata sulla sospensione del giudizio e le riduzioni d'essenza). [Holzey 2001, 436] Tuttavia questa concezione metodica è perfettamente agli antipodi dell'idea dominante di “metodo analitico”, quando questa pretende di sostituire formulazioni preconcepite e applicazioni ripetitive di modelli astratti alla concreta esperienza di *Erlebnisse* intenzionali (di “vissuti” di coscienza).

Un'oggettivazione del pensiero musicale — e quindi la costruzione di un consenso fondato nella “natura della cosa” — non passano quindi, evidentemente, per una critica dell'idea in sé di “metodo”, ma solo delle sue aberrazioni.¹ Esistono infatti modelli analitici che, per il modo flessibile in cui sono formulati, si adattano alle forme di intuizione che ho descritto, e anzi le favoriscono. Prassi analitiche di questo genere tendono tipicamente a far convergere il fuoco critico su una loro qualità fenomenologica. In tempi recenti, Carl Dahlhaus ne ha dato esempio. È

¹ La “riduzione” ad una visione d'essenza della fenomenologia — cioè, in fondo, a schemi cognitivi basilari — è l'esatto contrario della “riduzione” a principi unificatori dati una volta per tutte (come è intesa più spesso in area anglofona): il concetto di “a priori” è una cosa, il monismo aprioristico è tutt'altra. Per questo Nicholas Cook [1991, 95] ha ragione ad intendere come “fenomenologica” la riduzione di una melodia ad un suo tracciato lineare essenziale, ma ha torto se identifica questa riduzione con quella schenkeriana. Su quest'ultima si è espresso nel modo più chiaro Leonard B. Meyer [1989b, 51, n. 31]: «Schenker's *Ursatz* is [...] one among a number of schemata for the instantiation of the rules of tonal music». Una riduzione melodica va fatta trovando l'eventuale schema archetipo al quale la melodia appartiene, non applicandone uno sempre uguale. Certo, si può sempre ingannare se stessi (e qualche altro) e convincersi che la propria in-

piuttosto raro che Dahlhaus sia preso in considerazione come analista, sebbene chiunque ne conosca l'opera potrebbe indicare in essa numerosi esempi di analisi non meno che illuminanti e condotti non certo "applicando un metodo" nel senso consueto della locuzione. Il "principio metavalutativo del non avere principio" [Dahlhaus 1980, 152] è come una silloge di un atteggiamento fenomenologico che ha portato Dahlhaus ad una prassi critica ed efficace dell'analisi (efficace in quanto critica). In essa è sempre evidente una tensione a riduzioni essenziali delle procedure analitiche come ricerca dei loro criteri di razionalità — ricerca basata non sull'epurazione della soggettività dell'interprete, bensì sul suo esercizio consapevole.² Si potrebbero addurre molti altri casi in cui una dimensione fenomenologica dell'analisi è adombrata o esplicitamente posta in rilievo.³ Tra questi è esemplare il caso delle teorie di Leonard B. Meyer [in particolare: 1973, 1980, 1989 e 1989b]. Già riconosciuto come fenomenologo della musica una trentina d'anni or sono [Pike 1970, 8], Meyer è noto soprattutto per il suo modello analitico dell'*implicazione/attuazione* (grafici lineari che "registrano" l'esperienza che un interprete tonalmente acculturato ha di un brano in termini di antecedenti e conseguenti melodici). Il risvolto fenomenologico di questo modello risalta quanto più esso richiede, per usare le parole di Gadamer una «legittimazione intuitiva di ogni passo del pensiero» musicale, [1994, 28] e induce alla descrizione della temporalità dell'esperienza della musica. Non è affatto un caso che a questo modello sia pres-

tuizione della musica tonale segua una *Umlinie* sempre identica. D'altronde, anche l'assenza di questa convinzione, in alcuni schenkeriani ortodossi, non ostacola la loro fede nell'*Umlinie*. Questo è un atteggiamento ancora più interessante: qui si è fatta piazza pulita di ogni saggio di plausibilità e rilevanza storica e intuitiva del metodo, e lo si è ridotto a semplice "mezzo" che «comunque permette di sapere qualcosa sul brano». In questo atteggiamento, inaspettatamente, dogmatismo e relativismo coincidono, e si svela come il primo possa essere figlio del secondo.

² La prassi analitica di Dahlhaus è effettivamente asistemica — nel senso che essa non è focalizzata su principi di metodologia dell'analisi secondo il costume scientifico tipico dell'analisi. Ma sarebbe un'imprudenza stimarla priva di dimensione teoretica: essa è piuttosto, negli stessi termini di Dahlhaus, una "teoria implicita" nella prassi. L'argomentazione analitica in Dahlhaus sostiene tesi estetiche, storiche e filosofiche, e lo fa quanto più si pone sempre come intreccio di nodi epistemologici, di radici problematiche essenziali dell'analisi; essa è sempre al tempo stesso la ricerca di un'oggettivazione adeguata del metodo. L'azione di *feedback* tra il contenuto storico-estetico dell'opera, da rivelare, e la prassi analitica preposta a questo compito, rende necessario che questa si configuri come un tipo ideale, come uno schema di massima i cui criteri di plausibilità e di rilevanza sono sempre perfetibili.

³ La corrente estetica statunitense citata oltre [vedi Schutz 1996; Smith 1979 e cfr. Miraglia 1995], in cui si trovano riferimenti all'analisi, si richiama dichiaratamente alla fenomenologia, come anche Lewin [1986]. Nicholas Cook (vedi nota 1) ha già sostenuto l'idea che la riduzione di una melodia in un grafico lineare sia una riduzione essenziale. Ma la natura stessa di un atteggiamento fenomenologico fa sì che esso risieda anche in prassi che non vi si ispirano direttamente. L'appassionata disamina di Craig Ayrey [1996] sul concetto di interpretazione nell'analisi, ad esempio, postula una tematica basata sull'intenzionalità soggettiva. Rilevante è anche la dimensione fenomenologica del concetto di "rappresentazione sonora" (*Tonvorstellung*) in Hugo Riemann (se depurata dalla pretesa universalistica in senso strettamente tonale che l'accompagna) e della concezione funzionale dell'armonia. [cfr. Besseler 1993, 25-28; Serravezza 1996, 81-98; Mastropasqua 2002].

soché identica, nella sostanza, la descrizione dei processi cognitivi dell'ascolto abbozzata da Alfred Schutz, uno degli esponenti di una fenomenologia della musica che è una corrente tuttora attiva negli Stati Uniti. Tanto che per inoltrarsi nell'aspetto della temporalità in Meyer ci si può indifferentemente volgere alla trattazione di Schutz. (L'abbozzo di «analisi fenomenologica di una sequenza di note», in Schutz 1996, 62-63, mostra, nella sua sorprendente somiglianza al modello meyeriano dell'implicazione-attuazione, che quest'ultimo è il tipo di «analisi fenomenologica» che Schutz stava cercando di formulare). Schutz si rivolge alla questione della temporalità della musica, connettendola alla spiegazione classica di Husserl della coscienza del tempo. Secondo questa, il presente ha un significato nella coscienza nella misura in cui esso include sia elementi del passato — come si dice, vive in un atto di *ritenzione* — che anticipazioni del futuro, cioè vive in un atto di *protensione*. In altre parole, il nostro modo di avere coscienza del tempo dipende da queste variabili: il presente si costituisce per influenza di qualcosa che è già stato ma, per così dire, perdura, e di qualcos'altro che deve ancora avvenire ma, in un certo senso è come se già ci fosse. Indubabilmente questi sono aspetti costitutivi del modello meyeriano. Ritenzioni e protensioni corrispondono al gioco di memoria e attesa, e conseguentemente alle conferme o alle negazioni, al «tirare a indovinare» dell'ascoltatore e al suo vedersi dar ragione o smentire dal testo. Questi atti sono sostanziali nel costituirsi della coscienza di una temporalità musicale — del modo in cui si esperisce una qualità del tempo musicale. L'assunto bergsoniano di Schutz che «la dimensione del tempo in cui l'opera musicale esiste, è il tempo interno del nostro flusso di coscienza» [1996, 41], può essere letto nel senso che noi viviamo la musica in un *temps-durée* — tempo come oggetto d'intuizione, successione degli stati di coscienza — piuttosto che in un *temps-espace*, tempo cronologico, successione misurata, scandita in segmenti sempre identici. (Nei termini di Schutz mutuati da Husserl, questa distinzione corrisponde a quella tra dimensione *monotetica*, l'afferrare la qualità temporale in un atto sintetico d'esperienza, e dimensione *politetica*, l'esperienza di eventi che avviene con lo stesso «passo» cronologico del tempo esterno in cui essi accadono).⁴ Le conseguenze per un'analisi degli eventi lineari di un brano sono evidenti. Ogni nota tracciata in un grafico degli eventi melodici ha un significato in quanto essa rappresenta un momento riferito ad altri momenti — in avanti e all'indietro — del flusso temporale vissuto dalla coscienza. In generale, un grafico lineare dovrebbe in qualche modo

⁴ Una tesi correlata potrebbe essere che la qualità temporale della musica (come di altre esperienze che mettano a nudo la dialettica di ritenzioni e protensioni), dipenda proprio dalla costante sovrapposizione — con vari gradi tra conflitto e coincidenza — tra questo *temps-durée* e il *temps-espace*. Forse questo servirebbe a temperare la contraddizione, che comunque si avverte in Schutz, tra la visione della temporalità musicale come immediata visione d'insieme (atto monotetico) e l'insistenza sul fatto che la musica si può afferrare solo nel corso del suo dispiegamento — per così dire, ripercorrendo il suo flusso nel tempo cronologico (quindi politeticamente, momento dopo momento).

essere una sorta di trascrizione del *temps-durée*: afferrare la relazione essenziale delle note così com'è vissuta dall'orizzonte intenzionale, non essere la pura riproduzione di uno schema sovrapposto dall'esterno.

3. Il carattere fenomenologico delle teorie di Meyer risalta in particolare in un tipo di riduzione delle melodie in classi che egli chiama *archetypal schemata* [1980; 1989b, *passim*]. Uno schema archetipo è frutto di una di quelle "attività relazionanti" già menzionate — il riconoscimento, operato nell'orizzonte intenzionale, di un'essenza lineare comune a differenti contesti melodici. Uno degli schemi più tipici considerati da Meyer è quello dell'esempio 1. Esso consta, da un lato, di uno scambio tra i gradi viii-vii e iv-iii della scala, e dall'altro di un movimento discendente verso la tonica.⁵ In Meyer [1980] tutte le "occorrenze" (*instantiations*) di questo archetipo — tratte quasi solo da Mozart e da Beethoven — sono in due parti. Una delle occorrenze di Meyer (si veda l'esempio 2 relativo alla Sonata in Sol maggiore K 83 di Mozart)⁶ è, sintatticamente, una "frase" (*Satz*, secondo la terminologia teorica di lingua tedesca, in opposizione a *Periode*) — un tipo sintattico caratterizzato da un motivo ripetuto nel primo segmento e da uno sviluppo nel secondo. Lo stesso Meyer divide questa frase in 2 + 2 battute da un lato, più 6 dall'altro, [1980, 199] secondo la divisione in due parti del suo archetipo (cfr. esempi 1 e 2). In ambo i casi è agente, ci avverte Meyer [p. 197], un moto di tipo *gap-fill* ("salto" e "riempimento" che spesso hanno, rispettivamente, il significato di *implicazione* e di *relativa attuazione*). Ho sintetizzato questo moto nell'esempio 3 (direttrice d): il salto *fa#* — *do* comincia ad essere riempito dal *si* nella prima parte della frase, ma la sua risoluzione (*fill*) è ritardata fino ad essere compiuta solo con il movimento discendente *la* — *sol* che conclude la frase.⁷ Nel contesto, si tratta quindi di una relazione su lunga distanza che richiede, per essere afferrata, l'esercizio delle nostre facoltà ritenzionali e protensive. Infatti, che la discesa *la-sol* sia una *attuazione*, risiede nell'impressione di qualcosa di incompleto, sorta tra le bb. 3-4, che l'ascoltatore ritiene fino alla conclusione della frase. Nei termini resi familiari da Meyer [1992] questa ritenzione può essere inconscia; in termini fenomenologici si direbbe che è una "sintesi passiva", immediata, non deduttiva. Alla spiegazione di Meyer si potrebbe anche aggiungere che altre relazioni agiscono allo stesso modo, ad un livello gerarchico inferiore rispetto al precedente. La direttrice *a*, ad esempio, mostra che la sensibile *fa#* ha in realtà una prima attuazione nella tonica (me-

⁵ Delle due parti dell'archetipo, è la prima a costituire una *Gestalt* dai connotati nettamente stagliati (in genere attualizzati nella chiara articolazione simmetrica di un motivo e della sua ripetizione). La seconda parte può essere "incarnata" da occorrenze che hanno una maggiore varietà.

⁶ È da notare un refuso nel passo mozartiano riportato da Meyer (esempio 2). La b. 5 reca, alla mano sinistra un *fa#* che è in realtà un *sol*. (Anche senza ricorrere alla *Neue Mozart Ausgabe* — cfr. comunque W. A. Mozart, *Klaversonaten*, vol. I, a cura di W. Plath e W. Rehm, Bärenreiter, Kassel 1986, p. 48 — il *fa#* non potrebbe coesistere con quello della mano destra, che è un ritardo.)

⁷ Un secondo *gap* (direttrice *c*) è "riempito" dal medesimo andamento discendente.

lodicamente implicita, ma armonicamente ben presente) alla fine della prima parte della frase (b. 4). Inoltre, l'attacco della seconda parte (alla fine di b. 4) avviene su un'altra "realizzazione" (la direttrice *b* implica, armonicamente, la relazione su media distanza D-T). Queste relazioni consolidano, ovviamente, il carattere di relativa chiusura della prima parte della frase, e favoriscono l'opportunità di assegnare la frase ad un archetipo nettamente articolato al suo interno.

Ma una delle occorrenze dell'archetipo — l'*idée fixe* della *Symphonie fantastique* di Berlioz — viene riportata e commentata da Meyer [1980, 208-217] per mostrare una variante molto particolare dell'archetipo. Secondo Meyer, Berlioz lo trasforma con l'inserzione di una progressione tra le due parti di cui è composto. Al tema di Berlioz non si attaglia quindi più il modello di una frase in due parti, ma quello di un'orditura (*Fortspinnung*) in tre parti: un'esposizione di un motivo di 8+7 battute, una progressione su questo, che dura quanto l'esposizione, e un epilogo cadenzante, contenente l'usuale discesa per grado congiunto, di sole 8 battute.⁸ La struttura è ancora, indubitabilmente, un membro della "solita" classe archetipica; tuttavia, dice Meyer, questa è stata radicalmente trasformata e non semplicemente "attualizzata". E nella sua visione delle cose, ciò richiede un'ulteriore interpretazione. L'analisi, come ermeneutica "bassa", per così dire, del testo musicale, deve raggiungere un secondo, più alto livello — un'ermeneutica vera e propria, una critica del testo che guardi ad un con-testo, ad un quadro di riferimento più ampio di quello del testo stesso. In breve, l'interpretazione di Meyer punta ad una sorta di "schizofrenia romantica": il tema di Berlioz effettivamente incarna l'archetipo, ma egli lo ha dovuto cambiare, poiché nella mentalità romantica "il convenzionale, lo stereotipo, l'archetipico è anatema". [1980, 214] Forse le cose potrebbero però essere intese diversamente. La tesi di Meyer si basa sull'ipotesi — del tutto plausibile — che Berlioz abbia esperito il carattere di archetipo che sta alla base del suo tema. Se ammettiamo anche (sempre in via ipotetica) che Berlioz considerasse un archetipo musicale alla stregua di altri archetipi — ad esempio letterari o propri a qualsiasi altra sfera dell'attività umana — forse non l'avrebbe inteso anche come "convenzionale". (Difficile sostenere che per la mentalità romantica l'idea di archetipo sia "anatema" e non piuttosto materia di culto in una "religione dell'arte".) Ma a parte questo, gli archetipi — così come giustamente li intende Meyer — sono qualcosa che sta al di qua (o al di là) delle loro attuazioni concrete. Essi appartengono cioè, in quanto essenze, ad una dimensione che non può essere giudicata *sub specie aesthetica*; un giudizio del genere non tocca, per così dire, il loro statuto ontologico.⁹ Ma il vero nodo della que-

⁸ Rispettivamente alle bb. 72-86; 87-103 (3 volte 4 battute, più 4 di semicadenza con terminazione femminile ma estesa al successivo tempo forte) e 103-111 [cfr. esempio 8 in Meyer 1980, 209-211].

⁹ Altrimenti, si dovrebbe criticare, ad esempio, Schumann per il ricorso a forme ternarie — anch'esse archetipi. Oppure inferire — dall'uso "non ortodosso" che dell'archetipo fa il "ribelle" Berlioz — che in Mozart e in Beethoven esso sia convenzionale, il che non è plausibile: un archetipo musicale non è "convenzionale", solo le sue attuazioni possono esserlo.

Esempio 1 Meyer 1980:

(5) 8-7 (2) 4-3 8 6 (5 4 3) 2 1

1-2 7-8 (various)

I-V (vii) V-I (I⁶)-IV-----V-I

Esempio 2 Meyer 1980

Allegro

(5) 8-7 (2) 4-3 8 6 5 4 3 2 1

1-2 7-8

I-----V⁴ : V³-----I IV I⁶ (V) I IV⁶ I⁶ V⁷ I

Esempio 3

b a d

stione riguarda la relazione tra archetipo e attuazione sintattica o meglio, la loro presunta equivalenza. Come ho detto, gli esempi di attuazione dell'archetipo scelti da Meyer sembrano mostrare, tranne quello da Berlioz, un equilibrio simmetrico tra due parti. Ma da questo punto di vista proprio il nostro esempio da Mozart è meno equilibrato di altri. La seconda parte della frase è articolata in 3+3 battute, a causa di un evidente mutamento nella trama sonora e in altri parametri. In questo modo, l'intera struttura potrebbe essere intesa come esposizione (4 battute), una sorta di piccolo sviluppo (3 battute) e un epilogo cadenzante (3 battute). Quest'interpretazione sposta l'accento sul piano delle funzioni sintattiche piuttosto che mantenerlo su quello della divisione dettata dall'essenza melodica dell'archetipo; anch'essa, tuttavia, coglie un'essenza — quella per l'appunto di una specificazione funzionale delle parti di una frase. Nulla esclude che l'introduzione e la "sedimentazione" di un archetipo, nell'orizzonte intenzionale di un compositore o di un ascoltatore, possa essere orientata da questa essenza funzionale, piuttosto che da quella lineare (o più dall'una che dall'altra o da entrambi in egual misura).¹⁰ In ogni caso, un'attuazione dell'archetipo in tre parti piuttosto che in due non è di per sé segno di un'anomalia nell'interpretarlo. E se l'archetipo dell'esempio 1 — contenuto nell'attuazione dell'esempio 2 e in un'infinità di altre — può essere esperito come essenza di tre funzioni sintattiche, questo è quanto potrebbe essere accaduto anche a Berlioz. Se così fosse, la sua attuazione dell'archetipo come *Fortspinnung* in tre parti non comporterebbe alcun cambiamento del modello. E di conseguenza, si dovrebbe rivedere l'interpretazione della "convenzione da abbattere" e della "schizofrenia romantica" di Berlioz (almeno in questo caso). Se l'essenza melodica dell'archetipo mostra la sua divisione in due parti, questo è solo uno dei suoi aspetti essenziali, accanto al quale altri coesistono nel nostro orizzonte intenzionale. Sottoporre a riduzione fenomenologica un'idea archetipica ci rammenta che quest'idea può sedimentarsi nella coscienza in diversi modi, secondo diverse qualità essenziali. Serve a rimuovere abitudini dogmatiche: oppone a visioni omologanti la necessità di distinguere specificità significative e, per converso, riconosce similitudini che la tendenza al frammentarismo metodologico eclissa. Molte evidenze della temporalità musicale — che non si misurano in battute, in un *temps-espace*, ma nel *temps durée* della coscienza — attendono ancora di essere scoperte o adeguatamente ridefinite. Secondo un punto di vista ancora più specifico, se nell'esempio 2 la parte cadenzale conta tre battute (8-10), è però dubbio che la coscienza del tempo musicale le attribuisca la stessa durata della

¹⁰ Oltre a quelli visti, anche altri esempi in Meyer sono frasi in due parti (a+a'/sviluppo), in cui è però possibile scorgere una tripartizione dell'essenza funzionale della sintassi. Oltre all'esempio 2, il caso più chiaro in questo senso è l'attacco dell'Allegro della Sinfonia n. 2 in La maggiore K 201 di Mozart. [1980, 201] Nella frase di 2+2/6 battute, lo sviluppo è diviso in 4+2 (le ultime due sono di cadenza), in cui le prime quattro costituiscono una parte centrale nettamente caratterizzata. Solo un caso non concede questa interpretazione: l'Andante del Quartetto in Do# minore op. 131 di Beethoven [p. 206], ad ogni livello decisamente articolato in due parti (2+2/ 4). Per altri casi, vedi la nota successiva.

parte centrale (anch'essa di tre battute). La coscienza intenzionale potrebbe facilmente intenderle e ritenerle come insieme più breve di quello della seconda parte, anche se questa, per le teorie classiche della sintassi, ha la stessa estensione. Anche quest'ordine di considerazioni sulla temporalità dovrebbe ricevere più attenzione nell'analisi, soprattutto quando, come nei casi sopra considerati, si tenta una comparazione di contesti sulla base di matrici comuni. Nel caso del confronto tra Mozart e Berlioz, ciò attenuerebbe ancor più la loro presunta distanza. È solo un'ipotesi, ma il fatto che la cadenza del tema di Berlioz sia di sole otto battute, la metà dell'esposizione, potrebbe anche essere conseguenza di una rappresentazione interiore dell'archetipo in cui la cadenza è più breve (o ha minor peso in qualche aspetto) rispetto alle funzioni sintattiche che la precedono — esattamente come nel caso dell'esempio mozartiano se lo intendiamo, come abbiamo visto, in termini di *temps-durée*. Quelle otto battute in Berlioz non sarebbero, realmente, una abbreviazione della parte conclusiva dell'archetipo, abbreviazione che si è invece indotti a rilevare se questo viene considerato nella sua pura essenza lineare.¹¹

4. Due conclusioni. La prima, sul significato "inclusivo" della musica e la sua interpretazione. Qualsiasi tipo di essenza della temporalità musicale è un orizzonte comune dove gli atti compositivi da un lato, l'ascolto e l'analisi come "facoltà relazionanti" dall'altro, possono incontrarsi in un modo che va oltre le presunte bar-

¹¹ In quest'ottica, c'è anche un altro aspetto di cui si potrebbe tenere conto. Esso riguarda altre similitudini piuttosto intriganti tra i contesti mozartiani presi in esame da Meyer e quello di Berlioz. Questo aspetto è ininfluenza per una storia della ricezione, nel senso che non può provare nulla su un eventuale influsso diretto di Mozart su Berlioz. Mentre diventa interessante se si pone l'ipotesi — tutta da verificare — che si possano specificare qualità archetipiche più stringenti se l'attenzione è rivolta alle qualità essenziali di differenti parametri, oltre a quelle puramente lineari. Sarà solo una coincidenza, però in due dei casi mozartiani di attuazione dell'archetipo e in quello di Berlioz, l'idea preminente della parte centrale è un pedale ribattuto nella voce superiore. In K 283 (vedi esempio 2, bb. 4-6) i ribattimenti sono sia ravvicinati che indiretti (indiretti: il *sol* che torna per due volte a distanza di tre quarti dal precedente). Nell'*Andante un poco adagio* della Sonata K 309 (bb. 33-40, vedi Meyer 1980, 203) il ribattimento è indiretto: la tonica *do* (bb. 37-38) raddoppia un pedale interno sempre alla mano destra, contro l'andamento cromatico di un'altra voce interna. In Berlioz è solo diretto, tra le bb. 87-98 (il modello della progressione è un semplice tetracordo discendente le cui ultime tre note sono ribattute). E sarà un'altra coincidenza, ma tra due dei precedenti esempi mozartiani e quello di Berlioz c'è qualcosa di simile anche nell'essenza ritmica del trattamento dei rispettivi motivi, all'interno delle rispettive parti centrali. Queste sono infatti caratterizzati dalla presenza di un modulo anfibrachico (U-U: atono-tonico-atonico). Per K 283 vedi l'esempio 2, bb. 4-5: si tratta del raggruppamento in tre pulsazioni *sol-fa#*, *fa#-mi* e *mi* (e dei casi successivi). Anche in K 309/ii (bb. 36-37 e 37-38), l'accento cade sulla seconda figura di un raggruppamento di tre (due quartine di sedicesimi che racchiudono una croma più due sedicesimi; la prima è anacrusi sul terzo quarto di battuta). In Berlioz (ad esempio, bb. 87-90) il modello della progressione è un tetracordo discendente con una successione alternata semiminima + minime puntate (ogni nota ha un'anacrusi). Questi elementi configurano tre raggruppamenti giambici (U-); tuttavia alla percezione di questi si sovrappone contemporaneamente quella di un modulo anfibrachico (perché la semiminima può essere intesa come prima nota del raggruppamento giambico, ma anche come conclusione di quello anfibrachico). Infine, anche una relazione lineare caratterizzante lega ancora le rispettive parti centrali di K 309/ii e del tema di Berlioz: una salita cromatica. (In Mozart, bb. 37-39, si tratta della voce interna già menzionata; in Berlioz, la salita cromatica è tracciata, su media distanza, dalla seconda nota di ogni modello ripetuto della progressione, tra le bb. 87-99).

riere storiche e culturali. In genere, queste sono di per sé evidenti e non hanno alcun bisogno di essere rimarcate, come oggi molti tendono a fare. Questo chiarisce anche perché giudicare la musica da un punto di vista strettamente tecnico può non essere un atteggiamento così miope, ma una forma di ermeneutica in sé, che traccia le coordinate dell'opera e dell'esperienza che vi sta intorno secondo un'adeguata prospettiva storica e culturale. Perlomeno, dovrebbe servire a porre al testo le domande da cui ci si attende una sua oggettivazione, evitando che l'interpretazione storica sia semplicemente un abbellimento di quella analitica, o viceversa.¹²

La seconda conclusione è strettamente connessa alla prima, e torna al nostro problema d'esordio: l'apporto di un atteggiamento fenomenologico nella costruzione di un consenso che non voglia dimorare nei partiti presi, ma nell'indagine spassionata, e infinita, dei nostri modi di conoscenza delle cose. Per fare questo ci si può rivolgere ora, dopo lo spazio dedicato all'analisi tradizionale, all'"altro" versante, citato all'inizio, del dibattito critico — alle più recenti correnti musicologiche, più o meno legittimamente riconosciute o riconosciutesi nelle formule del postmodernismo, del decostruzionismo e in genere della *new musicology*. L'analisi musicale implica una prassi divisa tra due poli — il *temps durée*, per così dire, dell'intuizione della musica e il *temps-espace* in cui si cerca di oggettivare questa intuizione, attraverso la mediazione linguistica. Si tratta di una traduzione da una dimensione a un'altra, e se siamo disposti ad ammettere che, come sempre, tradurre sia un po' tradire, si possono comprendere certe critiche mosse all'analisi dai sostenitori dei settori di ricerca testé menzionati. Altrimenti detto, alcune di queste critiche potrebbero essere lette come rilievo di un'eccessiva separazione tra i "due poli" dell'attività analitica. Il fatto è che non si vede perché questa critica dovrebbe appartenere, come un vessillo, a quelle correnti. Essa è di per sé plausibile e motivata — non risiede in un modo di pensare, in una *Weltanschauung*, e soprattutto non può essere abbandonata a questa giacenza intellettuale. Se si considerano le cose in questo modo, più che inaspettati punti di convergenza con le nuove correnti, si aprono, a chi è impegnato nella crescita delle discipline analitiche e teoriche, fronti possibili di dialogo. E che, in un certo senso, un salutare scambio di partiti nelle posizioni critiche possa risultare di per sé, non appena si cerchi di guardare alle cose nella loro essenza, potrebbe essere facilmente testimoniato. Lawrence Kramer, che sarebbe arduo chiamare in causa come sostenitore del significato inclusivo della musica o come amico dell'idea di "soggetto trascendentale" si è recentemente espresso come segue, a proposito del concetto di soggettività nell'analisi.

¹² Direi anzi che, da questo punto di vista, meriterebbe una certa considerazione l'affermazione di Arnold Whittall che la ricerca di un quadro concettuale di riferimento (storico, epistemologico o quant'altro) per ogni decisione compositiva non è «obbligatoria, o necessariamente sempre così illuminante» [Dunsby 1995, 137]

Come la macchia d'inchiostro, in quella serie classica di cartoni animati, che fluisce dalla penna del disegnatore e prende vita [la soggettività dell'analista] è ciò che dà consistenza e senso al campo analitico [2001, 173].

L'aspetto de-soggettivante [dell'analisi è] potenzialmente dialettico. Esso può favorire un interrogare e un sospendere le presunzioni del soggetto. [*ibid.*, 174].

Il senso della prima affermazione appare in piena luce se vi si affianca un passo in cui, senza possibilità di equivoco, Kramer parla di una «infinita plasticità di relazioni "puramente musicali"» [p. 174]. Nonostante le virgolette, queste relazioni paiono esistere anche per Kramer, per quanto — e giustamente — le si voglia riferire a molteplici forme di attività della vita di coscienza. Il passo ne richiama, curiosamente, anche altri in cui Alfred Schutz si riferisce all'esperienza della musica come "vivida". Per quanto riguarda poi "l'aspetto de-soggettivante" dell'analisi (che con uno slittamento lessicale appena benevolo si sarebbe potuto opportunamente indicare come "oggettivante"), questo porta addirittura alle *nuances* fenomenologiche dell'"interrogare" e del "sospendere". A dispetto della sua teoria di una "posizione del soggetto", Kramer allude qui ad esperienze che non sarebbe semplice intendere come proprie ad un soggetto monadico, irrelato ad altri soggetti. In un appello ad un'analisi animata (o rianimata) dal soggetto, è inevitabile riferirsi a orizzonti intenzionali comuni, e ad un agire fenomenologico, se si vuole che la propria esperienza raggiunga quella di altri, o che quella di altri raggiunga la nostra. Se questo è quanto viene richiesto all'analisi dai difensori del relativismo culturale, si tratta di una richiesta legittima, ma che non appare diversa da quella di altri. Ossia, di chiunque aspiri a non far diventare le proprie intuizioni analitiche lettera morta. E in effetti, alcuni dei "soliti metodi" danno l'impressione di poter essere in parte nati sotto l'egida di vivaci intuizioni, prima di venire fossilizzati in automatismi coatti e raggelati da un falso oggettivismo. Una prospettiva incentrata sul soggetto, e sul metodo in prospettiva non aprioristica, potrebbe essere la via, per l'analisi, per liberarsi di alcune rigidità, e per i suoi critici di guadagnare rigore. Entrambe sono premesse di un consenso costruito dialetticamente. Ad esso punta la valorizzazione di un'attitudine fenomenologica nell'analisi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AYREY C. (1996), *Introduction: Different Trains*, in *Analytical Strategies and Musical Interpretation*, a cura di C. Ayrey e M. Everist, Cambridge University Press, Cambridge, 1-34.
 BESSELER H. (1993), *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. 1959).
 COOK N. (1991), *Guida all'analisi musicale*, Guerini & Associati, Milano (ed. orig. 1987).

- DAHLHAUS C. (1973), *Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*, in *Musik und Verstehen*, a cura di P. Faltin e H.-P. Reinecke, Arno Volk, Hans Gering, Köln, 37-47.
- DAHLHAUS C. (1967), *Musikästhetik*, Gerig, Köln.
- DAHLHAUS C. (1980), *Fondamenti di storiografia musicale*, La Nuova Italia, Firenze (ed. orig. 1977).
- DAVIS J.-A. (1995), *Philosophical Positivism and American Atonal Music Theory*, «Journal of the History of Ideas», vol. LVI/3, 501-522.
- DUNSBY J. (1993), *Criteria of Correctness in Musical Analysis and Theory*, in *Analysis and Meaning in Music Theory*, a cura di A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge, 77-85.
- DUNSBY J. (1995), 'A Slight Oversimplification': An Interview with Arnold Whittall, «Music Analysis», vol. XIV/2-3, 131-139.
- GADAMER H.-G. (1994), *Il movimento fenomenologico*, Laterza, Bari (ed. orig. 1963).
- HOLZEY H. (2001), *Neokantismo e fenomenologia. Il problema dell'intuizione*, «Rivista di filosofia», vol. XCII/3, 435-456.
- HUSSERL E. (1961), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. 1954).
- HUSSERL E. (1968), *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. 1900-01, 1922¹).
- HUSSERL E. (1957²), *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano (ed. orig. 1950).
- KRAMER L. (2001), *The Mysteries of Animation. History, Analysis and Musical Subjectivity*, «Music Analysis», vol. XX/2, 153-178.
- LEWIN D. (1986), *Music Theory, Phenomenology and Modes of Perception*, «Music Perception», vol. III/2, 327-392.
- MASTROPASQUA M. (1998), *Analisi, ermeneutica, sovrinterpretazione*, in *Musical Signification Between Rhetoric and Pragmatics (Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification)* a cura di G. Stefani, E. Tarasti e L. Marconi, CLUEB, Bologna, 149-158.
- MASTROPASQUA M. (2000), *Il paradigma scienziista dell'analisi musicale e le sue alternative*, «Nuova civiltà delle macchine», vol. XVIII/3, 141-154.
- MASTROPASQUA M. (2001), *Creativity and Method in Musical Analysis. The Subjective Invention of Objectivity*, in *Actes du Troisième Congrès Européen d'Analyse Musicale*, a cura di J.-M. Bardez, L'Harmattan, Paris, 537-548.
- MASTROPASQUA M. (2002), *Suoni in opposizione. Su una 'forma tipica' dell'atonalità*, «Il Saggiatore musicale», vol. IX/2, (in corso di pubblicazione).
- MEYER L.B. (1973), *Explaining Music*, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- MEYER L.B. (1980), *Exploiting Limits: Creation, Archetypes and Style Change*, «Daedalus», vol. CIX/2, 177-205 (ora in Meyer 2000, 189-225).
- MEYER L.B. (1989a), *A Universe of Universals*, «The Journal of Musicology», vol. XVI/1, 3-25 [ora in Meyer 2000, 281-303].
- MEYER L.B. (1989b), *Style and Music*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MEYER L.B. (1992), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. 1956).
- MEYER L.B. (2000), *The Spheres of Music. A Gathering of Essays*, The University of Chicago Press, Chicago & London).
- MIRAGLIA R. (cur., 1995), *Fenomenologia della musica negli Stati Uniti*, «Axiomathes», vol. VI/2.
- PACI E. (1964), *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Bompiani, Milano.
- PIANA G. (1966), *I problemi della fenomenologia*, Mondadori, Milano.
- PIKE A. (1970), *A Phenomenological Analysis of Musical Experience and Other Related Essays*, St. John's Press, New York.
- PUFFETT D. (1994), *Editorial: in defence of Formalism*, «Music Analysis», vol. XIII/1, 4-5.
- SCHUTZ A. (1996), *Frammenti di fenomenologia della musica*, Guerrini & Associati, Milano (ed. orig. 1976).

- SERRAVEZZA A. (1996), *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Il Mulino, Bologna.
- SMITH J. (1979), *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*, Gordon & Breach, New York-London-Paris.

PARTE II

SECONDO INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA
(CASTELFRANCO VENETO, 30-31 MARZO 2001)

Fabio Cifariello Ciardi

APPUNTI PER UN MODELLO GENERALE
DI SEGMENTAZIONE MELODICA¹

1. La segmentazione del continuum acustico: principi e limiti generali

Nella maggior parte dei casi la musica è un'arte che nasce dall'interazione di tre entità: il compositore, l'esecutore, l'ascoltatore. Di conseguenza l'analisi musicale dovrebbe porre attenzione non solo al lavoro del compositore e alla partitura da lui realizzata, ma anche all'apporto creativo dell'interprete che (ri)traduce il segno in suono e dell'ascoltatore che, a sua volta, (ri)assegna al suono un senso. A questo proposito Bent afferma come "tutti gli aspetti dell'analisi musicale intesa come attività sottointendono quel fondamentale punto di contatto tra la mente e il suono musicale che è la percezione musicale" [Bent-Drabkin 1990, 1-2]. Ma a quale "mente" si riferisce Bent?

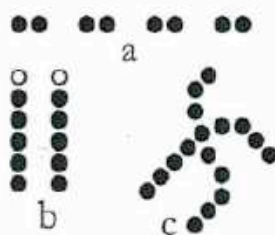
Nell'analizzare l'ambiente acustico che lo circonda l'ascoltatore utilizza diverse strategie cognitive: alcune dipendono da regole simili comuni ad ogni essere umano già rilevabili a partire dai primi mesi di vita, altre si sviluppano lungo l'arco della vita di un qualsiasi soggetto, altre ancora sono legate a specifiche competenze o abilità sviluppate spesso attraverso una sufficiente esposizione ad un particolare idioma. È proprio nello studio di queste strategie cognitive che l'analisi musicale e la psicologia della musica possono trovare un campo d'indagine condivisibile. L'analisi musicale può trarre vantaggio dai risultati sperimentali già acquisiti dalla psicologia della musica per verificare se e fino a che punto le proprie intuizioni analitiche possano trovare un fondamento oggettivo nelle risposte di un gruppo statisticamente significativo di soggetti. Viceversa alla psicologia della musica può essere utile una competenza specificatamente musicale per verificare la pertinenza dei paradigmi sperimentali con la realtà musicale "fuori dal laboratorio".

Una delle strategie utilizzate dall'ascoltatore sulla quale converge sia l'interesse della psicologia della musica sia quello dell'analisi riguarda la segmentazione del

¹ Le problematiche affrontate dal presente lavoro non sarebbero state mai affrontate dall'autore senza le stimolanti sollecitazioni di Marta Olivetti Belardinelli che qui calorosamente si ringrazia. Un doveroso ringraziamento va anche ad Egidio Pozzi e Roberta Gottardi per l'attenta revisione del manoscritto.

continuum acustico. Per l'analisi musicale la segmentazione è uno strumento utile per comprendere sia la struttura del materiale musicale, sia le ragioni di un determinato fraseggio realizzato dall'interprete o suggerito dal compositore. Per la psicologia della musica, invece, la segmentazione è una strategia cognitiva per lo più inconsapevole, in parte indipendente dalla competenza musicale [Drake 1998] e dall'età, utilizzata per ricordare, confrontare, giudicare ciò che ascoltiamo. I risultati sperimentali disponibili rendono legittime alcune domande. Le variabili che determinano la divisione di un flusso sonoro mantengono una loro rilevanza percettiva indipendentemente dal contesto acustico in cui vengono percepite? In altre parole, segmentiamo un canto gregoriano, un tema di *Guerre stellari*, uno studio per pianoforte di Ligeti o il suono di un treno utilizzando le stesse categorie o applicando 'regole' simili e dunque generalizzabili? Questi interrogativi rimandano alla possibilità di definire un modello generale di segmentazione, ovvero una formalizzazione dei processi cognitivi utilizzati dall'ascoltatore per raggruppare le porzioni di un qualsiasi flusso sonoro, indipendentemente dalla sua durata, natura (concreta, sintetica) e origine (strumenti musicali, fenomeni naturali, forme viventi, macchine).

Se ipotizziamo che un simile modello possa essere effettivamente formalizzato, come prima cosa occorrerà domandarci se esistano dei principi di base che sottostanno alla segmentazione di un qualsiasi segnale sonoro. Una risposta parzialmente positiva emerge dai molti studi [riassunti in Dowling-Jay-Harwood 1986 e Deutsch 1982] che hanno dimostrato come l'organizzazione di alcuni attributi del suono sia generalmente basata sui principi di prossimità, similarità e buona continuazione (vedi esempio 1) già formalizzati nella percezione visiva dalla psicologia della *Gestalt* [si veda ad esempio Kaniz 1948].



Es. 1. Esempificazione dei principi della *Gestalt* di prossimità (a), similarità (b) e buona continuazione (c).

Nell'ambito acustico i principi sembrano interagire fra di loro ed essere applicabili a qualsiasi dimensione dell'evento sonoro. Il principio di prossimità afferma che gli elementi vicini tenderanno ad essere percepiti come un gruppo unitario e separato dagli elementi lontani; viste le evidenti analogie spaziali utilizzate nella notazione musicale tradizionale il principio di prossimità è stato soprattutto asso-

ciato alla durata e alla altezza (esempio 2a). Il principio di similarità afferma invece che elementi percepiti come simili formeranno un gruppo separato rispetto agli elementi percepiti come diversi; la similarità in un contesto acustico può riferirsi ancora alla durata o all'altezza ma anche ad esempio alle caratteristiche di una figura melodica (esempio 2b). Il principio di buona continuazione, infine, afferma che gli elementi che si susseguono in una medesima direzione saranno percepiti come appartenenti ad uno stesso gruppo; nell'ambito sonoro la dimensione su cui rilevare la 'buona continuazione' può essere ancora l'altezza – più precisamente il profilo melodico – o il timbro (esempio 2c).²



Es. 2. Esemplificazione musicale dei principi della *Gestalt*: a) prossimità (relativamente a punti d'attacco e altezze), b) similarità (durate e figure), c) buona continuazione (profilo melodico e timbro).

Tali principi si sono rivelati estremamente utili per comprendere le primissime fasi della codifica di un evento sonoro e perciò sono stati spesso utilizzati come regole di base in diversi studi sulla segmentazione musicale [Tenney-Polansk 1980; Lerdahl-Jackendoff 1983; Narmour 1990]. Le ricerche effettuate in questo ambito hanno fornito all'analisi musicale tradizionale una chiave nuova e, in parte, scientificamente fondata per la comprensione della musica tonale [Cross 1998].

Passando dai semplici esempi musicali utilizzati dai ricercatori alla complessità del paesaggio sonoro che ci circonda, i principi della *Gestalt*, pur mantenendo una loro validità, non sono sufficienti per costruire il modello generale di segmentazio-

² Nel secondo caso dell'es. 2c il principio di "buona continuazione" applicato al timbro è utile per superare l'ambiguità che potrebbe emergere dall'incrocio delle due linee melodiche del flauto (linea superiore) e del clarinetto (linea inferiore) tra la sesta e la decima croma.

ne che abbiamo precedentemente ipotizzato. Almeno due sono le questioni che meritano qui d'essere approfondite. La prima riguarda le dimensioni del fenomeno sonoro sulle quali applicare i principi della *Gestalt*; la seconda rimanda al rapporto fra le strategie cognitive attivate dall'ascoltatore nella segmentazione e le sue conoscenze e competenze specifiche.

La psicologia cognitivista della musica parte dal principio che la codifica di un evento sonoro debba presupporre una rappresentazione mentale dello stimolo stesso. Tanto la rappresentazione quanto le sue successive elaborazioni dipendono dalla capacità del soggetto di estrarre dall'evento delle specifiche categorie percettive in qualche modo correlate con dei parametri fisici misurabili. Nel definire tali categorie gli psicologi sono stati influenzati non già dal complesso della nostra esperienza acustica quotidiana, ma quasi esclusivamente da un particolare insieme di suoni — quelli ad altezza determinata, diffusamente utilizzati dalla cultura musicale occidentale — e dal sistema simbolico di notazione utilizzato per la loro trascrizione. Così facendo sono state sottovalutate le conseguenze di uno dei presupposti storici della scrittura musicale: la notazione musicale occidentale non è nata per trascrivere tutto ciò che l'uomo era in grado di sentire, ma soprattutto per favorire la conservazione e la trasmissione dei prodotti della propria cultura musicale. In quest'ottica un articolato insieme di stili, convenzioni e valutazioni estetiche ha fatto sì che la scrittura musicale occidentale abbia finito con il rendere più facile e precisa la definizione di parametri come le altezze e le durate, e decisamente più complessa e approssimativa la descrizione di altri attributi sonori quali le inflessioni, il vibrato o le variazioni timbriche. Tali limiti delle categorie tradizionali sono emersi con incontrovertibile evidenza negli ultimi cinquant'anni con l'allargamento delle risorse sonore — liberamente costruite o derivate dalla nostra quotidiana scena uditiva — che la tecnologia ha messo a disposizione dei compositori [Windsor 1995].

L'altro aspetto che rende improbabile la realizzazione di un modello utile alla segmentazione di un qualsiasi continuum acustico riguarda l'influenza di specifiche conoscenze acquisite [Tan-Aiello-Bever 1981; Imberty 1986]. In alcuni casi l'influenza della memoria a lungo termine, quella che conserva la nostra conoscenza del mondo, varia con il variare dell'ambito temporale considerato dal soggetto. Presupponendo sempre un alto livello d'attenzione, determinate elaborazioni cognitive — come ad esempio l'organizzazione gerarchica dei gruppi melodici e delle strutture metriche — risultano fortemente dipendenti dalle competenze e dalle preferenze individuali non appena l'ambito temporale viene ampliato [Drake 1998]. Dall'altro lato è anche possibile che la memoria a lungo termine venga attivata da eventi sonori di brevissima durata. Una ricerca di Perrott e Gjerdingen [1999] ha evidenziato, ad esempio, come gli studenti di un college americano abbiano mostrato una buona capacità di individuare il genere musicale di un brano ascoltando frammenti di appena 250 millisecondi. Il risultato non deve stupire. Se le ricerche di laboratorio hanno dimostrato come la codifica di un evento sonoro

proceda spesso per fasi successive, attraverso processi sempre più complessi, è anche evidente come il nostro quotidiano rapporto con l'ambiente acustico ci obblighi spesso a trovare risposte in tempi molto ristretti o sulla base di un numero limitato d'informazioni. In questi casi l'esperienza passata è utilizzata dal soggetto per produrre aspettative attivate con l'obiettivo di abbreviare il tempo necessario per portare a termine l'elaborazione dello stimolo percepito, sia esso visivo [Lamberts 1995] che acustico [Dowling-Harwood 1986]. D'altronde la natura stessa dell'ascolto implica un flusso d'informazioni pressoché continuo che rende improbabile un'articolazione dei processi cognitivi strutturata e ordinata. Spesso non attendiamo il risultato di un'elaborazione per avviarne una nuova, ma tendiamo ad anticiparne l'esito con delle ipotesi basate sulla nostra precedente conoscenza del mondo.³

2. Peculiarità, limiti e struttura del modello

Questioni come quelle citate hanno portato spesso le ricerche sulla segmentazione a concentrarsi non tanto su una modellizzazione valida per un qualsiasi continuum acustico, quanto piuttosto su formalizzazioni applicabili solo a specifiche categorie di eventi sonori. In generale, per la psicologia cognitivista, la delimitazione del campo d'indagine è utile per diversi motivi. Circoscrivendo con precisione l'ambito della ricerca è possibile migliorare il controllo delle variabili che influenzano la risposta dei soggetti impiegati negli esperimenti, facilitare il confronto dei risultati sperimentali ottenuti e soprattutto permettere di trarre conclusioni oggettive o quanto meno statisticamente fondate. L'ambito della ricerca viene solitamente limitato in due modi: da un lato si cerca di controllare l'influenza delle competenze specifiche utilizzando soggetti omogenei per formazione e/o età; dall'altro, per poter meglio controllare l'influenza di ciascun parametro, gli stimoli usati negli esperimenti presentano delle versioni molto semplificate rispetto a ciò che accade nella realtà.

In questo contesto una delle semplificazioni più frequenti nelle ricerche della psicologia cognitivista della musica riguarda l'idioma musicale a cui lo stimolo ri-

³ Gli esiti di tali anticipazioni oscillano tra due estremi. Nel caso di un brano conosciuto, l'ascoltatore attiverà rapidamente delle precise tracce della propria memoria e riuscirà di conseguenza a produrre delle ipotesi attendibili che gli consentiranno una riduzione dei tempi necessari a produrre una risposta cognitiva utile. Per un evento sonoro non conosciuto, invece, le tracce della memoria saranno attivate con minore precisione. Il sistema cognitivo dovrà quindi decidere se tentare comunque una "scorciatoia" producendo delle ipotesi sulla base di un numero insufficiente di elementi o se attendere il risultato di processi cognitivi legati essenzialmente alle informazioni estratte dagli eventi sonori immediatamente precedenti. Nel primo caso le aspettative prodotte dall'ascoltatore, qualora non confermate, rischieranno di distorcere la sua risposta cognitiva; nel secondo caso il tempo necessario a completare l'elaborazione potrà comportare la perdita parziale o totale della nuova informazione che nel frattempo è arrivata alle sue orecchie. Il relativo perdurare di risposte cognitive non soddisfacenti potrà naturalmente avere delle conseguenze negative sul livello d'attenzione dell'ascoltatore e, di conseguenza, sulla sua capacità di comprendere ed apprezzare.

manda. La gran parte degli studi sulla segmentazione e, in generale, sulle modalità di organizzazione delle strutture musicali è stata condotta con frammenti musicali riconducibili prevalentemente alla grammatica tonale. Le ragioni della scelta sono di certo comprensibili: la grammatica tonale, in quanto ampiamente formalizzata dalla cultura musicale occidentale e uniformemente condivisa, rende più agevole il controllo e il confronto di diversi paradigmi sperimentali e permette di ottenere risultati validi per numerose categorie di soggetti. D'altro canto però il paesaggio sonoro e musicale che si ascolta fuori dai laboratori di ricerca è decisamente diverso. Le musiche "colte" degli ultimi cento anni e, a ben vedere, anche la musica applicata e di consumo che quotidianamente ascoltiamo sono soggette ad un intreccio complesso di influenze multiculturali e multietniche non sempre facilmente circoscrivibili entro ristretti ambiti stilistici e certamente non riconducibili alla sola grammatica tonale. Di conseguenza, anche se un modello generale di segmentazione di un qualsiasi continuum acustico è ancora lontano ed una delimitazione del campo d'indagine appare comunque necessaria, può essere certamente utile domandarsi in che modo circoscrivere l'ambito degli eventi sonori da considerare affinché sia possibile definire un modello di segmentazione in grado di produrre risultati pertinenti indipendentemente da variabili stilistiche e grammaticali.

La prima considerazione è di carattere metodologico ed ha un'inevitabile ricaduta sulla tipologia degli eventi sonori che sarà possibile analizzare. Nell'ipotizzare una formalizzazione dei processi cognitivi attivati dall'ascoltatore, un modello di segmentazione dovrebbe fare riferimento a specifici risultati sperimentali. Un simile approccio non ha la pretesa di assegnare al modello una valenza oggettiva prima che sia stata portata a termine una sua diretta verifica sperimentale, ma ha lo scopo di limitare, già nella formulazione delle ipotesi, il ricorso ad arbitrarie valutazioni empiriche⁴ ed evidenziare, nel contempo, le questioni alle quali la ricerca attuale ancora non è riuscita a dare delle risposte soddisfacenti. A partire da questo vincolo, visto che la gran parte dei dati sperimentali sulla segmentazione e sull'influenza dei principi della *Gestalt* riguarda prevalentemente eventi monofonici basati su suoni ad altezza determinata, le questioni qui delineate riguarderanno essenzialmente la definizione di un modello generale di segmentazione melodica.⁵

Una seconda necessaria considerazione riguarda le dimensioni percettive considerabili. Dall'analisi dei limiti delle categorie tradizionalmente utilizzate nella de-

⁴ Si vedano a questo proposito il modello di Tenney e Polansky [1980], il modello di Louquet-Higgins e Lee [1982], limitato alla sola considerazione delle durate, e le regole di segmentazione definite da Tangian [1999; 2001].

⁵ Con ciò non si intende escludere la possibilità futura di evidenziare e considerare delle categorie condivise indipendenti da specifiche sintassi musicali utili nella valutazione delle verticalità di un evento sonoro; ma sull'argomento la letteratura sperimentale in grado di supportare delle ipotesi generali ci sembra per il momento ancora insufficiente. Una coppia di categorie che potrebbe essere utilizzata indipendentemente dal contesto è la coppia consonanza/dissonanza dipendente dalla frequenza di battimento fra i principali parziali di uno o più suoni complessi [Cifariello Ciardi 1986; 1989].

scrizione del suono è emerso come la generalizzabilità dei risultati sia proporzionale alla generalizzabilità delle categorie utilizzate; ciò significa che tanto più le categorie utilizzate dal modello rimarranno pertinenti in contesti acustici diversi, più generalizzabili potranno essere i risultati prodotti dal modello stesso. Considerando il ruolo delle nostre rappresentazioni nel quadro delle nostre strategie di adattamento [Millikan 1984] potremmo ipotizzare che, nella segmentazione di un qualsiasi flusso sonoro, i parametri maggiormente influenti per l'ascoltatore saranno quelli che nella sua passata esperienza gli hanno consentito di elaborare e ricordare il numero maggiore possibile di informazioni. In quest'ottica per le linee melodiche, così come per una gran parte degli eventi sonori che ci circondano, molte delle informazioni per noi significative risultano essere spesso correlate non con dei parametri fisici, ma con la connotazione dell'evento acustico e rimandano alla causa che determina il suono, alla funzione del suono nel contesto in cui è ascoltato e al significato che l'ascoltatore gli assegna sulla base delle proprie conoscenze più o meno condivise [Cifariello Ciardi 1996]. Purtroppo la connotazione del suono, anche quando è largamente condivisa, presenta delle difficoltà di rilevazione e misurazione tali da rendere complessa una valutazione oggettiva del suo ruolo nella segmentazione. Escludendo tali influenze, le categorie maggiormente rilevanti nella codifica di una qualsiasi linea melodica sono l'altezza, la durata, la dinamica e il timbro. Fra queste, come vedremo, non tutte sono facilmente integrabili in un modello di segmentazione melodica.

Il parametro forse più significativo e rilevante in una grande varietà di contesti acustici, è la dinamica che influenza fortemente la nostra capacità di localizzazione del suono nello spazio [Scheirer 2000]. La sua utilità in un modello di segmentazione è però limitata dal fatto che la nostra sensibilità alle variazioni dinamiche è decisamente inferiore rispetto alla sensibilità che dimostriamo nella percezione dell'altezza e della durata [Patterson 1974].⁶ Un altro parametro tanto importante quanto complesso da utilizzare è il timbro. Come è noto il termine timbro sintetizza in modo vago quella grande quantità di informazioni correlate con l'involuppo spettrale e d'ampiezza che non sono considerate dagli altri attributi del suono. Se la frequenza ha per lo più il suo correlato percettivo nell'altezza, e l'ampiezza è in gran parte correlata con l'intensità dinamica, i diversi parametri fisici che determinano il timbro, pur essendo associabili a categorie come chiaro/scuro [Wessel 1979], non presentano dei correlati percettivi precisi e condivisi analoghi all'altezza, alla durata e all'intensità dinamica. Queste difficoltà hanno fatto sì che il ruolo

⁶ La ridotta capacità di distinguere diversi livelli d'intensità dipende, almeno in parte, dalla variabilità spesso incontrollabile della dinamica: in tutto il percorso dalla sorgente sonora all'ascoltatore l'ampiezza del segnale è influenzata dalle condizioni acustiche (presenza di ostacoli, interferenze), dalla posizione dell'ascoltatore [Rash-Plomp 1982], dalle sue preferenze [Fucci-Harris-Petrosino-Banks 1993] e anche dall'interazione dell'intensità con gli altri parametri del suono [Fraisie 1974; Vos 1977; Takeman 1997 e 1998].

del timbro nella segmentazione melodica sia stato fino ad oggi ancora non sufficientemente approfondito [Deutsch 1982; Iverson 1995] e dunque un suo utilizzo nel modello proposto appare, purtroppo, ancora decisamente problematico.

Tenendo conto di questo tipo di problemi le categorie legate alla durata e all'altezza del suono sembrano quelle che meglio si prestano ad essere utilizzate per prime da un modello generale di segmentazione melodica. Anzitutto entrambe contribuiscono in maniera determinante all'analisi di qualsiasi linea melodica; in secondo luogo la nostra sensibilità sensoriale alle variazioni di durata e altezza è, in determinate condizioni, decisamente più alta che per altre categorie; infine, una notevole mole di dati sperimentali rende possibile una valutazione piuttosto precisa del loro ruolo nella segmentazione melodica. Per quanto riguarda la durata, sia essa assoluta o relativa ad un'unità di misura variabile, occorre distinguere tra la durata di un suono e l'intervallo temporale fra due suoni, ossia il tempo misurato tra i loro punti d'attacco (*interonset time*). Secondo Drake e Palmer [1993] la variazione che maggiormente influenza la segmentazione melodica è quella che riguarda la distanza fra i punti d'attacco dei suoni. Irene Deliège [1987], oltre a confermare il ruolo primario del punto d'attacco, ha evidenziato come le variazioni di altezza (registro) e di timbro abbiano un ruolo determinante in particolar modo per i non musicisti. In base ai suoi risultati il profilo melodico, da solo, non sembra essere in grado di determinare chiaramente i confini di un gruppo. Il profilo, tuttavia, ha un ruolo centrale in contesti lontani da quello tonale a causa della rapidità della sua rilevazione: l'andamento della linea melodica è un'informazione immediatamente disponibile prima dell'affermazione della tonalità [Edworthy 1985] e ciò potrebbe spiegare il motivo per cui nel riconoscimento di melodie i non musicisti sembrano basarsi più sul profilo che non sugli intervalli [Baver-Chiarelli 1974]. Nella segmentazione è probabile che l'importanza delle variazioni di profilo emergano in modo tanto più rilevante, quanto più risultino contestualmente evidenti variazioni su altre dimensioni. Tenendo conto di questi dati, le regole proposte per una prima versione del modello prenderanno in considerazione esclusivamente le categorie della durata, dell'altezza e del profilo melodico.

Una terza considerazione riguarda la durata totale del frammento melodico da analizzare e può essere utile per tentare di minimizzare l'inevitabile ruolo giocato dalle competenze specifiche dell'ascoltatore. Poiché l'influenza della memoria a lungo termine nella segmentazione di un evento sonoro può essere messa in relazione sia con l'ambito temporale considerato, sia con le variabili che impongono al soggetto una maggiore o minore rapidità nella risposta cognitiva, è plausibile supporre che la generalizzabilità dei risultati forniti dal modello sarà tanto minore quanto maggiore sarà la durata dell'evento da segmentare. Con l'aumentare della durata dell'evento l'ascoltatore è portato a riunire in modo ricorsivo gruppi di due o tre segmenti in altri sempre più ampi e gerarchicamente organizzati per mezzo di strategie di elaborazione sempre più complesse e probabilmente sempre più le-

gate alla sua specifica competenza. Inoltre, maggiore sarà la durata dell'evento, maggiore sarà la quantità e la complessità dell'informazione che l'ascoltatore si troverà a dover organizzare e dunque maggiore sarà la possibilità che le aspettative, basate sulla passata esperienza, vengano utilizzate per accelerare i tempi e migliorare la *performance* delle sue risposte cognitive.⁷ In altre parole, maggiore sarà il numero dei livelli gerarchici utilizzati dall'ascoltatore per raggruppare i segmenti, minore sarà la possibilità di generalizzare i risultati della sua segmentazione. Sulla base di questa considerazione la presente versione del modello si limiterà a prendere in considerazione solo i primi due o tre livelli di segmentazione. Per determinare la durata assoluta di un segmento considerabile dal modello si è tenuto conto dei risultati di Fraisse [1974] secondo il quale la durata massima di un segmento che possa contenere al suo interno una singola suddivisione binaria o ternaria è di 4-5 secondi. Di conseguenza la durata ottimale del frammento melodico considerato dal modello dovrà avere una durata massima di circa $4-5 \times 3 = 15$ secondi.

L'ultima considerazione utile riguarda la dinamica delle strategie cognitive utilizzate dall'ascoltatore. I processi attivati nella segmentazione possono essere articolati in tre fasi successive: la rilevazione di variazioni su diverse dimensioni dell'evento; la definizione di gruppi separati sulla base delle variazioni precedentemente percepite; l'organizzazione dei gruppi individuati in strutture temporali più ampie. La realtà della nostra percezione non è così chiaramente organizzata e le tre fasi agiscono probabilmente non serialmente e in modo lineare, ma in parallelo e in modo non del tutto lineare. Come abbiamo visto, infatti, nel processo di segmentazione di un evento sonoro la pressione imposta dallo scorrere dell'informazione spinge l'ascoltatore a generare diverse aspettative sia per "saltare" fasi dell'elaborazione ritenute ridondanti, sia per massimizzare la rapidità delle sue risposte cognitive. Ciononostante un'organizzazione lineare, pur non rappresentando del tutto la realtà dei nostri processi cognitivi, è indispensabile ad una chiara formalizzazione. Per descrivere il modello proposto, quindi, ci proponiamo di definire: 1) le categorie percettive di base utilizzate nella rilevazione delle variazioni; 2) i criteri utilizzati per definire dei gruppi a partire dalle variazioni dall'altezza, di durata e di profilo della linea melodica; 3) i criteri utilizzati per organizzare gerarchicamente i gruppi precedentemente definiti.

⁷ La questione potrebbe essere verificata sperimentalmente nel modo seguente: se la codifica di frammenti melodici più ampi comporta un maggiore utilizzo della memoria a lungo e termine e quindi delle specifiche competenze dell'ascoltatore, allora la segmentazione di frammenti più ampi dovrebbe fornire dei risultati più variabili rispetto ai frammenti più brevi e la variabilità dovrebbe essere più marcata fra categorie di ascoltatori con una diversa competenza e meno marcata fra quelli con una competenza simile.

3. Osservazioni su alcune categorie percettive

a) *Accento e metro*

Per definire le categorie percettive di base da utilizzare nella segmentazione è necessario preliminarmente prendere in esame la generalizzabilità dei concetti di accento e metro, spesso indicati come i due principali fattori che determinano l'organizzazione del flusso sonoro.

Il termine accento è utilizzato dalla psicologia della musica in un senso più ampio rispetto alla teoria musicale. Jones ad esempio descrive l'accento come «qualsiasi cosa che provoca attenzione» [1987, 631]. Particolarmente rilevante negli ultimi anni è stata la distinzione, proposta da Lerdahl e Jackendoff [1983], tra l'accento "fenomenologico" prodotto da una qualsiasi differenza che genera un'enfasi in un momento del flusso musicale, l'accento "metrico" associato all'alternanza di tempi forti e deboli caratteristica del metro musicale, e l'accento "strutturale" che è determinato da un evento «sintatticamente importante all'inizio o alla fine di una frase musicale o sulla risoluzione di una cadenza armonica» [Lerdahl-Jackendoff 1983, 31]. Mentre la definizione di accento proposta da Jones appare pertinente in qualsiasi linea melodica,⁸ le due tipologie di accento proposte da Lerdahl e Jackendoff (metrico e strutturale) non sono applicabili indipendentemente dalla sintassi da loro considerata.

L'altro fattore spesso considerato nella segmentazione è il metro, inteso come il risultato di regolarità percepibili nell'accentuazione delle pulsazioni. Secondo Povel ed Essens [1985], durante l'ascolto di un evento sonoro attiviamo una sorta di "orologio interno" che viene utilizzato come riferimento per determinare una rappresentazione delle strutture temporali dell'evento. Tali strutture vengono costantemente verificate e coerentemente integrate nelle ipotesi di segmentazione prodotte dall'ascoltatore. Secondo gli autori, come ogni altro orologio, anche un orologio interno deve prevedere una periodicità, associabile alla pulsazione, e un contatore associabile al metro.

Nel quadro di un modello generale di segmentazione, il riferimento al concetto di pulsazione e di metro, ancora un volta mutuati dalla teoria musicale tonale, rischia di essere estremamente limitante. Anzitutto la pulsazione più naturale del nostro orologio interno è decisamente meno variabile di quella musicale. Numerosi studi [descritti in Fraisse 1974 e 1982; Dowling-Harwood 1986] hanno evidenziato che durante l'ascolto musicale l'intervallo temporale fra le pulsazioni del nostro orologio interno varia in media costantemente tra i 400 e i 600 millisecondi (equivalente ad una pulsazione a 75-100 di metronomo). I risultati di Tandem e Lawson [1983], in particolare, mostrano come in una serie di sequenze di diverse

⁸ In questo caso, semmai, il problema sta nel fatto che la sensazione dell'accento è naturalmente associata ad una variazione brusca ed evidente, mentre nella realtà le variazioni di un evento sonoro possono coprire un'ampia gamma di possibili gradazioni, non tutte percettivamente salienti.

velocità in cui sono sovrapposti due gruppi ritmici (uno binario e l'altro ternario) la pulsazione rilevata dall'ascoltatore si identifica a volte con il gruppo binario, a volte con il gruppo ternario o un loro multiplo ma sempre in modo tale da mantenere una durata media di 600 millisecondi indipendentemente dalla velocità d'articolazione dei suoni.

In secondo luogo, la pulsazione e il metro sono talvolta erroneamente considerati come delle dimensioni autonome dell'evento sonoro simili all'altezza, alla durata, all'intensità. Di fatto, in condizioni reali, la percezione di un metro o di un *pattern* ricorrente di durate è più che altro la conseguenza diretta di una periodicità nelle variazioni percepite su una o più dimensioni dell'evento sonoro [Huron-Royal 1996], variazioni che la battuta musicale tende semmai a sottolineare. Certamente, talvolta la sensazione di una pulsazione o di un metro può essere attivata o permanere anche in assenza di variazioni fisiche correlate; ma quando ciò accade la loro autonomia è solo apparente: sono le aspettative attivate da precedenti variazioni, insieme con la nostra forte propensione alla coerenza, a determinare prima la percezione di una periodicità e poi quella di un metro. Pulsazione e metro risultano dunque, in questi casi, dei costrutti mentali.

In terzo luogo, se è vero che grazie alla percezione di una pulsazione regolare migliora notevolmente la nostra capacità di valutare la durata degli eventi, essa non rappresenta l'unico modo in cui possiamo organizzare le informazioni temporali. Se pensiamo ai suoni dell'ambiente naturale ed industriale, ad intricate poliritmie o a trame sonore in cui il ritmo sembra essere non una componente autonoma ma un aspetto dell'evoluzione timbrica, appare evidente quanto il paesaggio sonoro sia ricco di eventi sonori che non sono codificati a partire dalle categorie di pulsazione o metro. Tali esempi possono rimandare a situazioni simili a quelle in cui un orologio interno debole o assente (causato da una notevole complessità ritmica o da una scarsa competenza musicale) induce l'ascoltatore a codificare le strutture temporali non in termini di durate, ma di figure riferite a "grappoli" di suoni [Povel-Essens 1985] codificati spesso per mezzo di un numero limitato di simboli [Fraisse 1974].

In generale, ed è questo un punto centrale per comprendere il modello proposto, nel caso di variazioni ricorrenti ad intervalli temporali regolari, la segmentazione sarà facilitata non solo dalla rilevazione di una variabilità su determinate dimensioni, ma anche dalle aspettative indotte dalla non-variabilità di altre dimensioni. Prendiamo ad esempio una pulsazione regolare. È importante notare come ciò che ci permette di separare o raggruppare i suoni non è solo la rilevazione delle variazioni (come nel caso dell'accento), ma anche il fatto che, data una certa pulsazione, il punto in cui avranno luogo le nuove variazioni sarà prevedibile. A sua volta la prevedibilità di quel punto dipenderà dal fatto che la frequenza della pulsazione — per quanto indotta proprio dalle variazioni rilevate in precedenza — non ha di per sé subito delle variazioni. Dunque, come possiamo notare in questo

caso, è proprio la non-variazione della frequenza della pulsazione che contribuisce a facilitare la segmentazione.⁹

In quest'ottica, allora, ci sembra possibile ipotizzare che la percezione del metro e della pulsazione altro non siano se non casi particolari di una più generale tendenza alla rilevazione e all'organizzazione delle regolarità. Durante l'ascolto di una linea melodica, tale tendenza è utilizzata congiuntamente alla nostra capacità di rilevare delle variazioni, per produrre delle ipotesi di segmentazione.

b) *Continuità e discontinuità.*

Nel loro insieme la rilevazione di una variazione fisica che riguarda una o più dimensioni del suono (implicita nel concetto di accento secondo Jones) e di una regolarità (implicita nei concetti di pulsazione e metro) possono essere considerate come due strategie generali della codifica di un qualsiasi evento acustico. Per sottolineare l'interdipendenza delle due strategie e cercare di superare i limiti impliciti nei termini accento e metro proponiamo di valutare la segmentazione di una linea melodica a partire dai concetti complementari di "continuità" e "discontinuità".

La discontinuità è correlata alla percezione di una variazione che marcherà un determinato suono. L'effetto prodotto dalla discontinuità dipenderà dall'intensità e dalla velocità della variazione: nel caso di una variazione evidente e rapida si avrà la sensazione di un accento, mentre negli altri casi si avrà la sensazione di una trasformazione del suono più o meno marcata e graduale. Le discontinuità percepite potranno essere direttamente correlate con delle variazioni fisiche, ma potranno anche essere esclusivamente indotte dalle aspettative dell'ascoltatore.¹⁰ La percezione di una continuità, invece, fa riferimento alla rilevazione di una regolarità nel flusso di informazioni percepito. La continuità potrà riferirsi ad una reale stabilità rilevabile sulle diverse dimensioni dell'evento sonoro, ma anche ad una irregolarità fisica non sufficientemente evidente e rapida da essere percettivamente saliente. Una continuità emergerà, inoltre, sia dalla regolarità nelle variazioni percepite su singoli suoni (una sorta di "continuità nelle discontinuità" che è solitamente alla base della pulsazione e della sua organizzazione metrica), sia dalla regolarità con la quale vengono riproposte figure musicali uguali o simili.

Nella discontinuità è la variazione fisica che agisce come forza organizzatrice del flusso sonoro in quanto, data la nostra propensione alla coerenza, il nostro sistema cognitivo cercherà, per così dire, di trovare delle ragioni che ci aiutino a spie-

⁹ L'ipotesi che una qualche regolarità temporale nelle variazioni percepite possa favorire la segmentazione è confermata dalle ricerche di Handel, Weaver e Lawson [1983] secondo i quali suoni separati da intervalli temporali isocroni (ovvero suoni in cui le variazioni di durata avvengono ad intervalli temporali regolari) tendono ad essere raggruppati in un unico flusso melodico.

¹⁰ Un esempio emblematico a tal proposito è quello della rimizzazione soggettiva: quando uno stesso suono è ripetuto con un intervallo temporale tra i 180 e 1800 millisecondi, tendiamo ad organizzare la serie risultante in gruppi di due o di tre suoni assegnando una diversa intensità dinamica al primo o all'ultimo elemento del gruppo [Frasse 1982].

gare il motivo del cambiamento percepito. Anche la continuità agisce come forza organizzatrice, ma in questo caso la sua azione non è direttamente correlata con singole variazioni fisiche, ma più precisamente dipende dalle aspettative che l'ascoltatore produce sulla base delle informazioni precedentemente percepite. La realizzazione dell'aspettativa prodotta contribuirà a determinare una intensificazione dell'effetto della continuità precedentemente ipotizzata, così come una sua negazione determinerà una progressiva attenuazione dell'effetto che finirà per indurre l'ascoltatore a produrre una nuova, diversa e più pertinente aspettativa. Dunque, una volta rilevata, una continuità potrà persistere anche nel caso in cui non siano più rilevabili le variazioni che l'avevano determinata, ma solo per un tempo determinato oltre il quale nuove ipotesi dovranno essere formulate.

L'applicazione in campo acustico dei principi di prossimità, similarità e buona continuazione ben si presta ad essere interpretata in termini di discontinuità e continuità. Da un lato la segmentazione e il successivo raggruppamento dei suoni sono legati alla possibilità di rilevare una non-variazione e dunque una continuità basata sulla prossimità, sulla similarità o sulla buona continuazione percepibile su una o più dimensioni dei membri di un gruppo. Dall'altro la negazione di una simile continuità, conseguente ad una variazione brusca e dunque ad una discontinuità, marcherà in modo più o meno evidente il confine tra un gruppo e il successivo.

Nella percezione di una continuità l'efficienza dell'elaborazione dipenderà in questo caso dalla capacità del soggetto di comprimere e quindi ridurre in modo selettivo solo le informazioni ritenute secondarie senza alterare quelle maggiormente utili per l'elaborazione. Un esempio non musicale, ma significativo è l'ascolto selettivo del classico *party effect* [riesaminato in Wood-Cowan 1995]: in determinate circostanze e orientando opportunamente l'attenzione siamo in grado di operare un'attenuazione del vociare che non ci interessa così da favorire la comprensione di una voce specifica. Se la rilevazione di una continuità è favorita da una compressione (o assimilazione) dell'informazione, la percezione di una discontinuità potrà invece essere favorita da un aumento (o distinzione) dell'informazione. Qui il risultato dipenderà dalla capacità dell'ascoltatore di organizzare in modo efficiente la maggiore informazione sensoriale rilevata senza che questa arrivi a saturare costantemente la sua capacità di elaborazione.

Per quanto riguarda le continuità, la sola qui considerata sarà quella relativa alla pulsazione. Come si è già detto, questa non sarà derivata dal metro utilizzato nella trascrizione della melodia, ma potrà emergere esclusivamente da una regolarità nelle discontinuità precedentemente rilevate dal modello. Tali discontinuità potranno coincidere costantemente con la pulsazione, ma potranno anche fornire solo un'indicazione iniziale o parziale sulla base della quale una o più pulsazioni potranno essere individuate. In altre parole ciò significa che una pulsazione per

emergere dovrà essere, almeno inizialmente o parzialmente, indotta da delle variazioni ritmiche o melodiche.¹¹

4. Rilevazione delle intensità e delle soglie percettive

a) *Problemi generali e definizioni*

La produzione di un'ipotesi di segmentazione comporta una misurazione dell'intensità delle singole discontinuità rilevate ed una loro valutazione complessiva. L'intensità è in qualche modo correlata all'ampiezza della variazione percepita; in altre parole è logico aspettarsi una relazione tra l'ampiezza di uno scarto dinamico, di un salto melodico, o di una variazione rilevata nella durata o nel timbro di una linea melodica e la facilità con cui questa viene segmentata. Una stima precisa dell'effetto di ciascuna continuità/discontinuità non è però facilmente rilevabile per diverse ragioni. Anzitutto il rapporto tra la variazione di un parametro fisico e la sensazione che essa comporta non è mai lineare. Ciò significa che l'influenza di salto melodico di 12 semitoni in una segmentazione non potrà essere considerata doppia rispetto all'influenza prodotta da un salto di 6 semitoni; la discontinuità prodotta da una nota di due secondi non potrà essere doppia rispetto a quella prodotta da una nota di un secondo. Questa non linearità fra parametri fisici e correlati percettivi varia a seconda della nostra sensibilità per ciascuna dimensione considerata.

Una seconda difficoltà nella misurazione dell'effetto prodotto da una variazione dipende dal fatto che una valutazione delle diverse dimensioni di un evento sonoro da parte dell'ascoltatore non dipende solo dall'apporto individuale di ciascuna dimensione, ma anche dall'interazione e dall'interferenza fra dimensioni diverse. Riguardo alle interazioni fra discontinuità, diversi risultati sperimentali evidenziano delle complesse interazioni fra la durata, l'altezza e l'intensità dinamica di un suono per altro spesso contemplate dalla prassi esecutiva [Harnoncourt 1984]. Un suono leggermente allungato nella sua durata tende ad essere percepito dall'ascoltatore come dinamicamente più forte [Fraisse 1974], così come un suono accentato dinamicamente tende ad essere allungato [Vos 1977; Takeman 1997]. La percezione dell'intensità può essere influenzata anche dall'altezza: i suoni sono percepiti come più forti se seguono un deciso cambio d'altezza [Takeman 1997; 1998]. In brevissimi frammenti melodici l'altezza a sua volta può finanche influenzare la percezione della durata [Crowder-Neath 1995]. Da quanto detto emerge che, qualora sia possibile rilevare, in uno stesso determinato momento, continuità e/o discontinuità su dimensioni diverse, il loro effetto complessivo sulla segmentazione potrà risultare maggiore rispetto alla somma delle singole influenze.

¹¹ Il modello non tiene dunque in considerazione l'influenza derivante dalla nostra tendenza alla ritmizzazione soggettiva (vedi nota precedente).

Le possibili variazioni percepibili su una determinata dimensione dell'evento sonoro sono anche influenzate dalla nostra limitata capacità di conservare nella memoria a breve termine l'informazione non organizzata. George A. Miller [1959], in un fondamentale articolo, ha definito questo limite con il "numero magico" di 7 ± 2 elementi per ogni singola dimensione. Sulla base di quanto affermato da Miller, non è possibile memorizzare più di 5, 7 o 9 altezze, dinamiche, durate senza attivare dei processi che raggruppino più elementi in un'unica categoria. Ad esempio un gruppo di 12 note potrà essere memorizzato, ma solo suddividendolo in gruppi più piccoli; allo stesso modo una serie di aumenti progressivi di dinamica potrà essere raggruppata in un'unica categoria, quella del *crescendo*.

Infine, un ultimo aspetto che può rendere una discontinuità o una continuità più o meno rilevante nella codifica di un evento sonoro è l'esperienza passata dell'ascoltatore. Nell'ascolto musicale le passate esperienze dell'ascoltatore sono solo in parte condivise e di conseguenza i criteri con i quali il soggetto definisce il "peso" delle diverse discontinuità sono meno prevedibili e sono legati comunque ad un'analisi delle costanti (stilistiche, timbriche, sintattiche) che caratterizzano l'evento sonoro ascoltato. La difficoltà di organizzare e quindi di comprendere le informazioni di una composizione dipenderà quindi anche dal fatto che l'ascoltatore potrà assegnare alle variazioni d'altezza, di durata, di timbro un ruolo decisamente diverso da quello assegnato dal compositore.¹²

Da quanto detto appare chiaro che se da un lato appare necessaria una misurazione dell'influenza delle varie continuità/discontinuità percepite sulle diverse dimensioni dell'evento, dall'altro questa misurazione potrà avere dei margini soggettivi molto ampi. In passato i modelli di segmentazione hanno affrontato questa difficoltà in due modi.

Per Tenney e Polansky [1980] la segmentazione si basa sulla somma delle variazioni rilevate sulle diverse dimensioni dell'evento sonoro considerato in cui ciascun parametro ha un peso specifico da loro predefinito. Il loro modello produce

¹² Nel caso di eventi musicali complessi altre interferenze possono emergere da un eccesso di continuità o discontinuità. Nel caso in cui non si riesca a ridurre l'informazione per mezzo di una sua organizzazione, la nostra forte propensione alla coerenza farà sì che l'eccesso di discontinuità debba essere compresso, ridotto, trasformato in continuità, così da poter essere gestito cognitivamente. Nei suoni dell'ambiente, nella musica del secondo Novecento e nella musica elettronica la percezione delle continuità di un evento sonoro è dunque talvolta una reazione cognitiva ad un eccesso di discontinuità, una possibile conseguenza di un flusso d'informazione che tende a saturare le nostre capacità di elaborazione. Nelle strutture polifoniche di Xenakis, Ligeti e Penderecki, ad esempio, le complessità timbriche e contrappuntistiche delle singole parti che compongono il suono possono favorire un'organizzazione del flusso sonoro proprio in quanto inducono l'ascoltatore a rilevare non singole discontinuità di altezze e durate, ma una continuità cangiante della trama sonora, una compressione di ogni parametro nel timbro modulata continuamente dalla nostra attenzione. Così come la saturazione delle discontinuità comporta un appiattimento nella continuità, allo stesso modo, un eccesso di continuità amplifica la percezione delle discontinuità. In *4'33"* di John Cage il risultato "musicale" non emerge tanto dall'assoluto silenzio — e quindi dalla continuità — dell'interprete quanto dalle discontinuità che l'ascoltatore gradualmente percepisce nell'inevitabile brusio del pubblico e nei suoni dell'ambiente.

un solo risultato, che risulta però arbitrariamente dipendente sia dalle dimensioni scelte (le tre dimensioni di base — durata, altezza, intensità — insieme ad una dimensione approssimativamente definita come “timbro”), sia soprattutto dai criteri utilizzati per determinare la loro valutazione. Gli autori non considerano la non linearità tra la misura fisica di una variazione e la sua effettiva influenza percettiva e di conseguenza non indicano nemmeno dei valori minimi di soglia. Per loro, dunque, un salto melodico di 12 semitoni determinerà un effetto percettivo sei volte superiore rispetto ad un salto di 2 semitoni. Inoltre, nella definizione delle scale utilizzate non sono presi in considerazione né i limiti sensoriali evidenziati da Miller, né la non uniforme sensibilità ai diversi attributi sonori del nostro sistema uditivo. Se, ad esempio, la scala da loro utilizzata per quantificare l’influenza della dinamica si limita a 8 gradazioni, quella utilizzata per la durata e l’altezza non prevede limiti.¹³ Infine, il “peso specifico” assegnato alle diverse dimensioni varia a seconda del brano considerato sulla base di un’arbitraria valutazione della rilevanza che il compositore avrebbe assegnato ad ogni parametro.

Una seconda possibilità, implicita nel lavoro di Lerdahl e Jackendoff [1983], comporta invece un diverso obiettivo: gli autori rinunciano esplicitamente alla possibilità che le regole da loro proposte possano determinare una soluzione univoca. La necessità di definire le scale e le soglie utilizzate per valutare l’intensità delle variazioni viene così eliminata fin da principio. La formalizzazione delle loro *grouping preference rules* non definisce un vero e proprio modello di segmentazione, ma si limita a fornire un insieme di vincoli che sono liberamente integrati e valutati da chi ascolta. La scelta di non precisare i campi e i criteri di applicazione dei vincoli che rendono ammissibile una segmentazione non migliora, tuttavia, la generalizzabilità del loro lavoro. Quella proposta da Lerdahl e Jackendoff è, come appare chiaro fin dal titolo *A Generative Theory of Tonal Music*, una descrizione del modo in cui la musica tonale è organizzata da un ascoltatore con una sufficiente esposizione a quell’idioma. Come abbiamo già detto, è proprio nel contesto così definito, ed esclusivamente in quello, che risultano pertinenti concetti come accento strutturale, struttura metrica, tensione e risoluzione armonica.

Il modello di segmentazione melodica qui proposto prevede, invece, una soluzione intermedia: non mira ad ottenere un’unica soluzione come nel modello di Tenney e Polansky, ma neanche rinuncia, come Lerdahl e Jackendoff, alla possibilità di definire, con maggior precisione e minor arbitrio, le condizioni che rendono una segmentazione plausibile indipendentemente dall’idioma considerato. La misurazione delle discontinuità/continuità verrà perciò realizzata definendo, per ognuno dei parametri considerati, un valore di soglia e una scala d’intensità. La so-

¹³ Equiparando semplicemente la misura fisica della variazione al suo effetto percettivo i parametri misurabili con maggiore precisione, ossia quelli per i quali è possibile prevedere un più alto numero di diverse gradazioni, andranno automaticamente ed impropriamente ad influire sul risultato finale in misura maggiore rispetto ai parametri analizzabili per mezzo di scale più grossolane.

glia definirà il valore al di sotto del quale una variazione su una determinata dimensione non viene considerata sufficientemente significativa da produrre una discontinuità/continuità percepibile. La scala dell'intensità permetterà di ottenere una stima dell'effetto complessivo delle diverse discontinuità/continuità rilevate su uno stesso suono della melodia. La scala delle intensità considerate è stata volutamente ridotta a due sole gradazioni – una debole, indicata con il simbolo “o” e una forte, considerata d'intensità doppia rispetto alla precedente ed indicata con “x” – così da minimizzare l'arbitrio che, come abbiamo visto, è implicito in qualunque somma delle intensità di discontinuità/continuità diverse. La definizione del valore minimo di soglia e delle gradazioni per ciascuna delle dimensioni prese in esame sarà determinato a partire da alcuni dei dati sperimentali attualmente disponibili.

b) *Intensità e soglie per la discontinuità d'altezza*

Fra i risultati sperimentali che ci possono aiutare a valutare quanto l'ampiezza di una variazione d'altezza possa influenzare le nostre strategie di segmentazione, particolarmente utili sono gli studi del fenomeno di “separazione dei flussi” (*stream segregation*) secondo il quale, in determinate condizioni, una singola linea melodica dà origine a due flussi sonori percettivamente distinti (esempio 3). La possibilità di una scissione dipende dalla distanza intervallare tra i suoni e dalla rapidità con la quale vengono articolati. A partire da ciò è legittimo ritenere che se in un determinato punto dell'evento sonoro esistono condizioni tali da facilitare o rendere più probabile la scissione, ciò vuol dire che in quello stesso punto l'intensità delle variazioni rilevate è tale da favorire la segmentazione.



Es. 3. Fissione di una linea melodica in due flussi melodici. La notazione musicale utilizzata tende ad evidenziare la polifonia che emerge da una sola linea monofonica [Cifariello Ciardi 1992; 1997; 1998; 1999].

Nel primo classico studio sull'argomento, Miller e Heide [1950] avevano definito in tre semitoni la soglia sotto la quale, indipendentemente dal contesto musicale, una alternanza di 10 suoni al secondo non è più percepibile come una pluralità di suoni separabili, ma si fonde in un unico costrutto sonoro. L'influenza della velocità della figurazione è stata approfondita da Leon van Noorden [1975] che ha mostrato come minore sia la distanza fra i suoni e più rapido sia il tempo, più dif-

ficile sarà la separazione della linea melodica in due flussi distinti. In particolare egli ha evidenziato due limiti: la soglia di fissione, inteso come il valore di tempo e distanza frequenziale al di sotto del quale i suoni non sono in nessun caso separabili, e la soglia di coerenza temporale, inteso come il valore di tempo e distanza frequenziale oltre il quale la linea melodica determina comunque due flussi distinti. Dai dati sintetizzati nell'esempio 4 emergono due distanze intervallari critiche. La prima è quella di semitono che marca il limite di fissione indipendentemente dalla velocità d'articolazione (con tempi di articolazione più lenti il limite arriva al tono). L'altra è la distanza di terza minore che marca il limite di coerenza temporale fino ad un tempo di articolazione di 100 millisecondi (per esempio una semicroma con la semiminima a $MM=150$).



Es. 4. Soglie di coerenza temporale e di fissione per una sequenza continua di due suoni alternati di 40 millisecondi ciascuno [Noorden 1975].

Traslando i risultati nel nostro ambito potremmo dedurre che, per tempi di articolazione inferiori a 100 millisecondi, una variazione di semitono o di tono non rappresenta di per sé una discontinuità sufficiente per determinare una segmentazione, mentre una distanza superiore alla terza minore tende invece a favorire con chiarezza la separazione della linea melodica in due segmenti. Nei tempi più rapidi la distanza necessaria a favorire la segmentazione cresce con l'aumentare della velocità d'articolazione.

Tenendo conto di questi risultati, sempre che la velocità di articolazione sia inferiore ai 100 millisecondi, il modello proposto non rileverà discontinuità nelle variazioni d'altezza uguali o minori di una seconda maggiore (valore di soglia) mentre associerà una discontinuità debole (o) per gli intervalli di terza ed una discontinuità forte (x) per qualsiasi intervallo più ampio (esempio 5). Nel caso di una

velocità di articolazione superiore ai 100 millisecondi una discontinuità debole potrà essere proporzionalmente assegnata anche ad intervalli uguali o più ampi di una terza maggiore.



Es. 5. Grafico delle discontinuità forti (x) e deboli (°) sul piano delle altezze.

c) *Intensità e soglie per la discontinuità di durata*

Per quando riguarda la valutazione delle discontinuità sul piano delle durate occorre distinguere due casi. Nel primo la variazione della durata comporta un allungamento del suono, nel secondo il suono viene invece accorciato. Il risultato dipende qui sia dal principio di prossimità, sia da quello di similarità. L'allungamento di un suono rispetto ad altri implica anzitutto l'applicazione del principio di prossimità poiché quando le durate di un gruppo di note sono più brevi rispetto alla durata del suono che le precede o le segue, la reciproca prossimità temporale favorirà la loro coesione interna e la loro separazione dal suono più lungo. L'accorciamento di un suono implica, invece, esclusivamente l'applicazione del principio di similarità: un insieme di suoni contigui di durata simile tenderà ad essere percepito come un unico gruppo separato dai circostanti suoni di durata diversa.

Nelle regole di segmentazione proposte da Lerdahl e Jackendoff l'effetto dell'allungamento del suono è descritto dalla regola sul "punto d'attacco": "data una sequenza di quattro note n_1, n_2, n_3, n_4 , rimanendo invariate tutte le altre condizioni, la transizione n_2-n_3 , può essere sentita come limite di un gruppo se l'intervallo temporale tra i punti d'attacco di n_2 e n_3 è maggiore di quella tra i punti d'attacco di n_1 e n_2 e quella tra i punti d'attacco di n_3 e n_4 ." [Lerdahl-Jackendoff 1983, 45], (esempio 6a). La regola sulla "mutazione di lunghezza" prende invece in considerazione l'eventuale accorciamento del suono: "data una sequenza di quattro note n_1, n_2, n_3, n_4 , rimanendo invariate tutte le altre condizioni, la transizione n_2-n_3 , può essere sentita come limite di un gruppo se n_2 e n_3 hanno una diversa durata e se al loro interno le coppie (n_1, n_2) e (n_3, n_4) non differiscono per durata." [Lerdahl-Jackendoff 1983, 46], (esempio 6b).



Es. 6. *Grouping Preference Rules* di Lerdahl e Jackendoff riguardanti il "punto d'attacco" e la "mutazione di lunghezza" dei suoni di una linea melodica. In entrambi i casi la transizione n_2-n_3 tende ad essere sentita come limite di un gruppo [Lerdahl-Jackendoff 1983, 45-46].

Irene Deliège [1987] nel verificare l'effetto delle regole di segmentazione proposte da Lerdahl e Jackendoff ha rilevato come l'allungamento del suono abbia un'influenza maggiore rispetto al suo accorciamento. I risultati confermano la tesi più volte affermata dalla psicologia della musica secondo cui la segmentazione è facilitata nel caso in cui la variazione della durata dell'ultimo suono di un gruppo comporta un allungamento del suono [Fraisse 1982]. La variazione temporale minima in grado di favorire la segmentazione è legata alla velocità di articolazione dei suoni e soprattutto alla possibilità di percepire una continuità (possibilità di seguire una pulsazione regolare, ripetizione o ridondanza di un gruppo ritmico o melodico). La rilevazione della durata peggiora quando l'intervallo temporale dei suoni è inferiore a circa 120 millisecondi (una semicroma con la semiminima a $MM=125$) o superiore a circa 1800 millisecondi (una minima con la semiminima a $MM=64$) ed è ottimale a circa 600 millisecondi (una semiminima a $MM=100$), [Fraisse 1984]. In assenza di una regolarità percepibile la capacità dell'uomo di riprodurre o giudicare le durate è piuttosto scarsa e, nelle migliori condizioni, comporta un errore medio del 5-10% [Woodrow 1951]. Ciò significa che, in assenza di altri elementi di confronto, comincerà ad essere difficile distinguere tra una semiminima e una semiminima legata ad una semibiscroma (12,5% della semiminima). In presenza di una pulsazione la percentuale d'errore si riduce al 2-3% [Povel 1981]. Considerato che il modello proposto deve risultare applicabile su qualsiasi linea melodica e dunque anche su quelle prive di una pulsazione regolare percepibile, non verranno considerate le discontinuità derivanti dalla variazione di durata fra due suoni se la differenza fra le durate è uguale o inferiore al 12,5% della durata più breve. Per quanto riguarda l'effetto della variazione di durata della segmentazione, visto che l'allungamento di un suono risulta avere un'influenza maggiore nella segmentazione rispetto ad un accorciamento, l'aumento nella durata di un suono determinerà una discontinuità forte (x), mentre la sua riduzione determinerà una discontinuità debole (o) (esempio 7a).

Infine, nell'ambito delle discontinuità sul piano della durata sono state comprese anche le variazioni dell'intervallo temporale fra due suoni contigui derivanti da una pausa. Da un punto di vista teorico la pausa dovrebbe comunque determinare un'interruzione e dunque una discontinuità nel flusso sonoro. In pratica la possibilità che una pausa abbia una maggiore o minore influenza sulla segmentazione deriva sia dalla sua durata assoluta, sia dalla sua durata relativa in rapporto alla nota che la precede. Per quanto riguarda la durata assoluta abbiamo visto come, in assenza di una pulsazione di riferimento, l'errore medio nella valutazione rilevato da Woodrow [1951] era di circa il 5-10% della durata. Di conseguenza è ipotizzabile che pause di durata uguale o inferiore al 10% della durata della nota precedente non abbiano influenza nella segmentazione. Estendendo leggermente tale limite definiamo, come soglia minima per la discontinuità causata da una pausa, il 12,5% della durata del suono precedente. Aumentando la durata della pausa tra i suoni di una linea melodica si passa, com'è noto, gradualmente da una sensazione di suoni "tenuti" o "portati" ad una di suoni sempre più "staccati" ed infine chiaramente separati, sia percettivamente che visivamente nella notazione musicale tradizionale. Una valutazione attendibile della pausa fra due suoni è problematica in quanto l'intervallo fra i suoni varia considerevolmente a seconda dell'involuppo d'ampiezza, della compresenza di altri suoni e della riverberazione dell'ambiente [Vos-Rasch 1982; Rasch-Plomp 1982]. Dunque, in assenza di dati sperimentali specifici che ci aiutino a comprendere quanto la variazione nella durata di una pausa possa influenzare il processo di segmentazione, il modello marcherà una discontinuità debole (o) sul suono che segue una pausa se la durata di questa è uguale o minore rispetto alla durata del suono precedente ed una discontinuità forte (x) sul suono che segue una pausa se la sua durata è maggiore rispetto a quella del suono precedente (esempio 7b). Almeno in quest'ultimo caso è probabile che la discontinuità percepita dall'ascoltatore sia tale da renderla ammissibile solo all'inizio o alla fine di un gruppo, ma non al suo interno.



Es. 7. Discontinuità forti (x) e deboli (o) sul piano delle durate: (a) con note reali, (b) con pause.

d) *Intensità e soglie per la discontinuità del profilo melodico*

Thomassen [1982] ha studiato l'influenza delle variazioni del profilo nella percezione di accenti. I suoi risultati mettono in evidenza cinque condizioni nelle quali le variazioni di profilo in sequenze di tre suoni determinano una minore o maggiore sensazione di accentuazione:

- i) in assenza di una direzione melodica, ovvero nel caso di unisoni successivi, non vengono rilevate accentuazioni;
- ii) quando un suono conferma un profilo melodico ascendente o discendente già affermato da due suoni precedenti, la possibilità di percepire un accento sull'ultimo suono è circa del 50% per una linea discendente e del 67% per una linea ascendente;
- iii) nel caso in cui il terzo suono inverte la direzione melodica definita dai due suoni precedenti, è il secondo che ha più possibilità di essere percepito come accentato: il 71% se il terzo suono inverte una linea discendente, l'80% se il terzo suono inverte una linea ascendente. Studi più recenti hanno messo in luce una correlazione tra l'inversione della direzione e l'ampiezza dell'intervallo melodico che marca il cambiamento di profilo: maggiore è l'intervallo tra il primo suono e il secondo che precede il cambiamento di direzione definito dal terzo suono, maggiore è la conseguente sensazione di accento sul secondo suono [Huron-Royal 1996];
- iv) quando il primo e secondo suono definiscono una direzione melodica, mentre il terzo, rimanendo fermo sulla stessa altezza del secondo, interrompe la direzionalità del profilo senza tuttavia suggerirne un'inversione, un'univoca sensazione di accento (100%) è rilevata sul secondo suono;
- v) se il primo e secondo suono rimangono fermi sulla stessa nota mentre il terzo definisce una nuova direzione melodica, è invece il terzo suono ad essere percepito come accentato nel 100% dei casi.

Sulla base di questi risultati il modello proposto valuterà le discontinuità derivanti da una variazione di profilo nella melodia prendendo in esame ogni possibile gruppo di tre suoni contigui. Il caso i di Thomassen è applicato nella prima battuta dell'esempio 8a, mentre alla stessa figura, ma alla seconda e terza battuta, ci si riferirà nel caso ii. Tutto l'esempio 8b riguarda invece il caso iii: si noterà che mentre la prima battuta non presenta discontinuità di profilo, nella terza viene segnata una discontinuità essendoci sia un intervallo ampio sia la variazione di profilo. L'esempio 8c riporta l'applicazione del caso iv (interruzione della direzionalità senza inversione) dove sarà assegnata una discontinuità forte (x) sul secondo suono. Infine nel caso v (ripresa di una direzionalità dopo un unisono) una discontinuità forte sarà assegnata sul quarto suono, solo se la direzionalità affermata dal terzo suono inverte quella che è stata definita prima del suono ripetuto (bb. 1 e 2 dell'esempio 8d).



Es. 8. Discontinuità del profilo melodico: (a) assenza di discontinuità; (b) discontinuità debole nel caso di inversione del profilo; (c) discontinuità forte nel caso di interruzione della direzionalità senza inversione di profilo; (d) discontinuità forte nel caso di una nota ripetuta seguita da una nuova direzionalità. Il trattino indica che non sono state rilevate discontinuità.

e) *Intensità e soglie per la continuità della pulsazione*

Come abbiamo visto la continuità della pulsazione è stata considerata come una conseguenza della percezione di discontinuità ricorrenti ad intervalli temporali regolari su una o più dimensioni. Considerato che ogni suono della melodia può presentare una discontinuità rispetto al precedente, ogni suono, per quanto breve, potrà teoricamente dare origine ad una pulsazione.

La durata minima della pulsazione percepibile è, tuttavia, ancora una volta legata ai nostri limiti sensoriali e, nel caso specifico, alle caratteristiche dell'orologio interno ipotizzato da Povel. Come abbiamo visto, qualora sia rilevata dall'ascoltatore una qualche regolarità nell'evento sonoro, la frequenza della pulsazione percepita non sarà sempre e comunque correlata con la velocità di articolazione dell'evento, ma tenderà a mantenersi stabile tra i 400 e i 600 millisecondi [Handel-Lawson 1983]. Tale ambito va inteso come la frequenza media preferenziale utilizzata nella percezione di una pulsazione. Altri studi [citati in Fraisse 1982] hanno dimostrato come la percezione di un ritmo diventi critica se la frequenza di articolazione dei suoni è minore di 120 o maggiore di 1800 millisecondi. In base a questi risultati è plausibile ritenere che le discontinuità ricorrenti che determinano la continuità della pulsazione avranno un'influenza tanto maggiore tanto più l'intervallo temporale che le separa rimarrà tra i 400 e i 600 millisecondi. Al di sopra e al

di sotto di tale ambito l'influenza sarà via via minore fino a scomparire per frequenze temporali minori di 120 e maggiori di 1800 millisecondi.

Per determinare il suono a partire dal quale viene percepita la pulsazione dedotta dall'ascoltatore il modello proposto ipotizza che questa sarà tanto più probabile tanto maggiori saranno le coincidenze con le discontinuità percepite. Ad esempio, in assenza di ulteriori parametri, si ipotizza che la figura ritmica dell'esempio 9 sia associata alla pulsazione "a" che garantisce un numero maggiore di punti coincidenti rispetto alla pulsazione "b".



Es. 9. Determinazione della pulsazione

Per quanto concerne la continuità derivante dalla pulsazione occorre notare che una regolarità nella pulsazione, confermata costantemente o parzialmente dalle discontinuità, determinerà nell'ascoltatore un'aspettativa che ipotizzerà uno stabile mantenimento della frequenza di pulsazione. Di conseguenza i suoni che il modello dovrà marcare con una continuità saranno quelli che coincideranno con la pulsazione precedentemente percepita. In altre parole per poter ipotizzare che, a partire da un determinato suono, una pulsazione sia percepibile è necessario che questa sia già stata dedotta dalle discontinuità precedentemente rilevate. La percezione di una pulsazione dovrà dunque presupporre un minimo di due suoni marcati da una o più discontinuità: il primo definirà il momento a partire dal quale la durata della pulsazione potrà essere successivamente calcolata, il secondo definirà il momento in cui la pulsazione potrà essere effettivamente percepita, mentre la distanza tra i due suoni definirà la durata della pulsazione. In base a queste considerazioni il modello non considererà il primo suono nella definizione dei segmenti e lo indicherà, quindi, a seconda dei casi, con una continuità/discontinuità forte o debole fra parentesi. Qualora dopo la definizione di una data frequenza di pulsazione, le discontinuità fossero tali da imporre una frequenza diversa (come nel passaggio da un tempo semplice ad uno composto) la rilevazione della variazione da parte dell'ascoltatore determinerà un indebolimento o una distruzione della regolarità precedentemente stabilita. In questo caso una nuova continuità potrà essere marcata su un dato suono solo dopo che l'ascoltatore abbia potuto verificare sia la non coincidenza tra la vecchia pulsazione e le discontinuità rilevate su quel suono sia, viceversa, la coincidenza tra le discontinuità e la nuova ipotesi di pulsazione. In pratica, dati tre suoni tutti marcati da discontinuità ed una pulsazione precedentemente suggerita, il primo suono sarà marcato in base alla pulsazione precedente in

quanto in quel momento l'ascoltatore non ha ancora gli elementi sufficienti per prevedere una variazione di pulsazione; sul suono successivo inizieranno a mancare degli indizi che confermino la precedente pulsazione e perciò lo si marcherà con una continuità fra parentesi quadre; il terzo suono, che permetterà di confermare la nuova ipotesi di pulsazione, sarà marcato con una continuità debole (o). Mentre le discontinuità sono indicate sotto il pentagramma, le continuità saranno segnate sopra di esso (esempio 10).



Es. 10. Passaggio da una pulsazione ternaria ad una binaria.

Così come per gli altri parametri del suono anche le diverse pulsazioni percepite tendono ad essere raggruppate gerarchicamente dall'ascoltatore in strutture metriche regolari binarie o ternarie. L'organizzazione binaria o ternaria dei gruppi dipende dalle discontinuità rilevate: in un gruppo binario di pulsazioni le discontinuità più evidenti saranno quelle percepibili ogni due pulsazioni; in un gruppo ternario le discontinuità più evidenti ritorneranno invece ogni tre pulsazioni. In ogni caso, secondo Fraisse [1974], in ciascun gruppo la prima o l'ultima pulsazione tenderà ad essere percepita come accentata. In quest'ottica il modello proposto utilizzerà una continuità forte (x) se la pulsazione percepita è la prima di un gruppo binario o ternario di pulsazioni; mentre negli altri casi al suono coincidente con la pulsazione sarà assegnata una continuità debole (o). La continuità derivante da un'ipotesi non confermata di pulsazione è indicata fra parentesi quadre (esempio 10). Nel caso di variazioni metriche di breve durata potrà essere utile indicare le continuità derivanti sia dalla vecchia che dalla nuova e ancora provvisoria struttura metrica. Nel caso in cui su più pulsazioni siano rilevabili uguali discontinuità, la continuità sarà marcata sulla pulsazione che permetterà di mantenere la struttura metrica precedente.

5. Criteri di raggruppamento

Secondo quanto detto in precedenza la rilevazione e la valutazione delle continuità e delle discontinuità viene utilizzata dall'ascoltatore per organizzare i suoni di una linea melodica in un numero ridotto di gruppi. In particolare abbiamo ipotizzato che la fase di rilevazione delle continuità/discontinuità preceda quella di organizzazione dei suoni in gruppi. Ma quali sono i criteri adottati dall'ascoltatore

per passare dalla rilevazione delle continuità/discontinuità alla percezione di un flusso sonoro organizzato in segmenti?

Anzitutto la durata assoluta e il numero dei suoni di un gruppo dipenderà da alcuni limiti sensoriali ai quali abbiamo già accennato. Per quanto concerne la durata assoluta, un gruppo che non preveda ulteriori sottoraggruppamenti percepibili dovrà avere una durata compresa tra i 120 millisecondi e i 4-5 secondi [Fraisse 1982]. Per quanto riguarda il numero di suoni cominciamo con il dire che un singolo suono, se sufficientemente isolato, può determinare di per sé un gruppo; tuttavia i gruppi formati da suoni isolati non sono probabili in quanto non consentono quella riduzione ed ottimizzazione dell'informazione che è alla base della nostra tendenza alla segmentazione. La spontanea tendenza ad elaborare l'informazione attraverso la sua riduzione influenza anche il numero massimo di suoni che possono essere organizzati in un gruppo. Come già riferito, per Miller il numero massimo non poteva essere superiore a 7 ± 2 , mentre ricerche più recenti hanno ridotto il limite a 3-5 [Johnson 1970]. Un numero superiore di suoni è certamente possibile, ma solo facendo ricorso a dei raggruppamenti intermedi il cui numero non ecceda i limiti citati da Miller. La rapida successione ascendente e discendente dell'esempio 11 potrà formare un unico gruppo in quanto i singoli suoni non sono percepiti come suoni distinti, ma sono raggruppati ad un livello intermedio in due figure di 8 suoni ciascuna.¹⁴



Es. 11. La successione formerà un unico gruppo in quanto i singoli suoni non sono percepiti come distinti, ma sono raggruppati ad un livello intermedio in due figure di 8 suoni ciascuna.

Un problema di meno semplice soluzione riguarda la relazione tra le continuità/discontinuità e i suoni che marcano l'inizio e la fine di un gruppo. In altre parole, in base a quelli criteri un suono sul quale sia stata rilevata una discontinuità o una continuità può essere considerato come il primo elemento di un nuovo segmento oppure l'ultimo di un segmento precedente? Tanto la teoria della musica tonale [vedi Lerdahl-Jackendoff 1983, 335] quanto i risultati sperimentali disponibili presentano ipotesi diverse e talvolta contraddittorie. La discontinuità dinamica non fornisce indicazioni univoche: secondo Fraisse [1972] l'accentuazione dinamica rilevata su un suono marca nel 60% dei casi l'inizio e nel 40% dei casi la fine

¹⁴ Nell'esempio 11 le graffe orizzontali poste sotto il pentagramma indicano due livelli di segmentazione, il primo dei quali tiene conto anche della discontinuità forte derivata dal salto di quarta ascendente tra l'ottava e la nona nota.

di un gruppo. La discontinuità sul piano delle durate ha un'influenza leggermente più chiara: sempre secondo Fraisse [1982] l'allungamento di un suono o dell'intervallo temporale tra i punti d'attacco di due suoni (*interonset time*) marca, spesso, la fine di un gruppo. In questo caso l'effetto è talvolta più marcato se all'incremento della durata è associato un aumento della dinamica [Fraisse 1982; Povel-Okkerman 1981]. Nel caso del profilo il suono che marca l'inizio del nuovo gruppo è talvolta quello che immediatamente precede il cambio di direzione [Drake-Palmer 1993], mentre in altri casi è quello dopo il quale viene variata la direzione melodica [Deliège 1987].

In uno degli studi più completi sull'influenza delle variazioni sulla segmentazione Irène Deliège [1987] ha ipotizzato l'esistenza di due diversi meccanismi. Nelle variazioni che comportano una differenza di durata (durata del suono, pause, articolazioni, intervallo temporale fra i suoni) il suono che marca l'inizio del nuovo gruppo sarebbe quello immediatamente successivo a quello variato. Ciò significa che, escludendo l'influenza degli altri parametri, un segmento dovrebbe terminare su un suono che presenta una discontinuità, ma potrebbe cominciare su un suono che ne è privo. Invece, nelle variazioni che comportano un cambiamento immediatamente rilevato dall'ascoltatore (variazioni timbriche, di altezza, dinamiche) il suono che marca l'inizio del nuovo gruppo coinciderebbe, invece, con quello variato. In questo caso, escludendo sempre l'influenza di altri parametri, un segmento dovrà cominciare su un suono che presenta una discontinuità, ma potrà terminare su un suono che ne è privo.

Nella realtà dell'ascolto musicale la percezione dei gruppi è influenzata non solo dalla presenza o compresenza di diverse discontinuità, ma anche dalla percezione di continuità come quelle derivanti dalla pulsazione. Quando le discontinuità e le continuità tendono a marcare gli stessi suoni l'individuazione dei gruppi risulta piuttosto semplice e la segmentazione diventa di conseguenza pressoché univoca (esempio 12a).¹³ In altri casi, invece, la definizione dei limiti di un gruppo e quindi la variabilità delle segmentazioni può essere messa in relazione proprio con il peso maggiore o minore che gli ascoltatori assegnano alle diverse discontinuità o continuità (esempio 12b).

¹³ In questo caso delle ambiguità possono emergere nella segmentazione del livello evidenziato dalla linea tratteggiata e in seguito definito come "provvisorio" in quanto percettivamente meno significativo. Le discontinuità presenti all'interno del primo e ultimo segmento non determinano sottoraggruppamenti in quanto sono stati considerati solo i segmenti disgiunti in cui tanto il suono iniziale, quanto quello finale sono marcati da almeno una continuità o discontinuità. Rimane da verificare sperimentalmente quanto la percezione di una continuità relativa alla somiglianza strutturale tra i tre segmenti melodici — non considerata dalla presente versione del modello in quanto in parte dipendente dal contesto e dalla competenza dell'ascoltatore — possa eventualmente portare ad una suddivisione interna comune ai tre segmenti.



Es. 12. Due esempi di segmentazione. Nel primo (a) le discontinuità e le continuità tendono a marcare gli stessi suoni e di conseguenza l'individuazione dei gruppi risulta pressoché univoca. Le discontinuità presenti nel primo e ultimo gruppo di suoni non determinano sottoraggruppamenti in quanto, in questo caso, sono stati considerati solo i segmenti disgiunti in cui tanto il suono iniziale, quanto quello finale sono marcati da almeno una continuità o discontinuità. Nel secondo (b) la definizione dei limiti di un gruppo dipende dal peso maggiore o minore che diversi ascoltatori assegnano a diverse discontinuità o continuità.

A partire da queste considerazioni il modello proposto cercherà di produrre anzitutto dei segmenti non ulteriormente divisibili in cui tanto il suono iniziale, quanto quello finale siano marcati da almeno una continuità o discontinuità. Il suono finale potrà non essere marcato da una discontinuità solo nel caso in cui una pausa, di durata superiore al valore di soglia, lo separi dal successivo. Il segmento dovrà essere solitamente formato da un minimo di due suoni non separati da pause e potrà coincidere con un singolo suono solo se questo risulta sufficientemente isolato temporalmente dagli altri. Qualora le segmentazioni prodotte siano ritenute insufficienti, ulteriori ipotesi potranno essere ottenute prendendo in considerazione segmenti che non terminano o che non cominciano su di una continuità o discontinuità, oppure abbassando di poco i valori di soglia nella fase di rilevazione. La percezione dei segmenti così ottenuti è comunque considerata percettivamente meno probabile.

In questa fase della selezione è possibile definire se e in che misura si voglia dare maggiore peso alle discontinuità rispetto alle continuità o ad una o più specifiche discontinuità. Nella presente e preliminare versione del modello non sono stati assegnati pesi diversi per quanto riguarda le altezze e le durate. Per quanto riguarda il profilo, tenendo conto dei risultati della Deliège [1987], abbiamo assegnato alle discontinuità del profilo melodico un peso inferiore della metà rispetto a quello assegnato alle altre continuità/discontinuità. L'influenza di una discontinuità/continuità forte (x) è stata considerata doppia rispetto ad una discontinuità/continuità debole (o) indipendentemente dalla dimensione considerata. Ad esempio, nel frammento presentato nell'esempio 13 le discontinuità e continuità rilevabili de-

terminano due diverse ipotesi di raggruppamento. Sommando le discontinuità/continuità iniziali e finali di ciascun segmento senza assegnare loro pesi diversi, le ipotesi (a) e (b) risultano entrambe possibili. Viceversa l'ipotesi (c), nonostante le diverse discontinuità/continuità rilevabili sul Sol^b, è esclusa in quanto non si è voluto cominciare un nuovo raggruppamento sul Fa poiché esso non è marcato da discontinuità/continuità.¹⁶



Es. 13. Nel frammento le discontinuità e le continuità rilevabili determinano due diverse ipotesi di raggruppamento. Non volendo assegnare pesi diversi a durata, altezza e pulsazione le ipotesi (a) e (b) risultano entrambe possibili. Viceversa l'ipotesi (c) è esclusa in quanto non è possibile cominciare un nuovo raggruppamento sul Fa non essendo questo marcato da discontinuità o continuità

6. Criteri di organizzazione gerarchica

I gruppi di suoni definiti sulla base della valutazione delle continuità/discontinuità definiranno una sorta di livello provvisorio a partire dal quale l'informazione dovrà essere ulteriormente organizzata. Nel modello proposto l'inizio e la fine di ciascun segmento raccolto su tale livello sarà delimitato con una linea tratteggiata sotto il pentagramma. Il livello è definito come "provvisorio" a causa della brevità dei segmenti che lo compongono. Rispetto a segmenti temporalmente più ampi, la rappresentazione mentale e la memorizzazione di segmenti molto brevi è decisamente più problematica [Dowling 1973; Stoffer 1985] e dunque forse meno significativa nel quadro delle nostre strategie di segmentazione.

Come abbiamo visto, in una segmentazione efficiente i segmenti rilevati dovranno essere raggruppati così da ridurre il numero. Qualora le continuità/discontinuità permettano di definire senza ambiguità i confini di ciascun gruppo, una riduzione potrà avvenire attraverso un'organizzazione gerarchica su livelli temporali diversi. La definizione dei piani temporali comporta una valutazione della durata di ciascun segmento. Melodie composte da segmenti di durata simile sono ricordate meglio rispetto a quelle in cui non è presente una regolarità nella durata dei segmenti [Deutsch 1981]. Di conseguenza è possibile ritenere che

¹⁶ Per prevedere una ulteriore o diversa segmentazione del gruppo iniziale sarebbe stato necessario produrre segmenti coincidenti oppure non terminanti su di una continuità/discontinuità o ammettere la possibilità che il primo suono formi da solo un segmento assestante.

l'ascoltatore tenderà a collocare segmenti di durata simile su di un medesimo livello temporale. Quindi ogni livello sarà qualificato da una durata caratteristica corrispondente alla media delle durate dei segmenti assegnati a quel livello. Un segmento che risulti decisamente più piccolo rispetto alla durata media verrà assegnato ad un livello di organizzazione temporale gerarchicamente più basso, mentre un segmento di durata maggiore rispetto alla media sarà collocato su un livello più alto.

Qualora i raggruppamenti suggeriti dalla valutazione di tutte le continuità/discontinuità rilevate risultino ambigui, è probabile che l'ascoltatore baserà la sua ipotesi di segmentazione solo sulle continuità/discontinuità di maggiore intensità. Per attuare un'organizzazione gerarchica il modello cercherà di produrre, su ogni livello, un'ipotesi di segmentazione che comporti la presenza di segmenti di durata simile. Qualora ciò risulti possibile, i segmenti così definiti saranno raggruppati in blocchi binari o ternari sulla base delle continuità/discontinuità più evidenti. Tali raggruppamenti andranno a formare i segmenti di un primo livello vero e proprio di segmentazione. Analogamente un secondo livello di segmentazione sarà prodotto raggruppando i segmenti di primo livello in blocchi binari o ternari ancora una volta sulla base delle continuità/discontinuità più evidenti. I segmenti del primo e secondo livello saranno indicati con una linea continua eventualmente sopra il pentagramma. L'organizzazione gerarchica così formalizzata può naturalmente arrivare a definire segmenti sempre più ampi fino a coprire la durata di un intero brano, ma dati i limiti imposti inizialmente alla durata dei segmenti considerabili, ci si limiterà alla definizione di due soli livelli di segmentazione cognitivamente significativi. Come abbiamo già chiarito, nel primo l'insieme di due o tre sottosegmenti non potrà avere una durata superiore ai 4-5 secondi ognuno; mentre il secondo, che comprenderà due o tre segmenti del livello precedente, non potrà avere una durata complessiva superiore ai 15 secondi (vedi esempio 14).



Es. 14. Ipotesi di segmentazione. I segmenti di livello provvisorio sono indicati con una linea tratteggiata, quelli di primo e secondo livello con una linea continua.

7. Applicazione del procedimento: l'amplificazione della discontinuità in brevi frammenti melodici

Una prima, anche se indiretta e provvisoria, verifica di quanto fin'ora proposto è rappresentata da alcuni risultati sperimentali ottenuti nell'ambito di un programma di ricerca sulla memoria musicale condotto presso il Dipartimento di Psicologia dell'Università di Roma "La Sapienza" [Olivetti Belardinelli-Cifariello Ciardi-Rossi Arnaud 1998; Olivetti Belardinelli-Rossi Arnaud-Pitti-Vecchio 2000]. Nel definire il paradigma sperimentale ci si è posti il problema di come incrementare l'informazione rilevabile dai soggetti durante l'ascolto dei 48 brevi frammenti melodici tonali e non tonali utilizzati nella sperimentazione [Cifariello Ciardi 1998]. I frammenti originari, una volta composti, erano stati realizzati da computer con suoni di pianoforte campionato evitando, volutamente, ogni variazione dinamica e di articolazione. I diversi idiomi musicali impiegati nelle melodie rendevano estremamente delicata la scelta del criterio con il quale aggiungere delle variazioni.¹⁷ D'altronde, indipendentemente dal genere considerato, il musicista utilizza delle microvariazioni di durata, tempo, dinamica e timbro per definire il fraseggio e, in generale, l'interpretazione di un testo musicale. Diversi studi hanno dimostrato, infatti, che tali variazioni comportano per l'ascoltatore un'aggiunta d'informazione che, facilitando la segmentazione, migliora l'efficienza dell'elaborazione cognitiva [Sloboda 1983; Todd 1992; Drake-Palmer 1993; Palmer 1996]. In questo quadro l'ipotesi iniziale era che l'ascoltatore sarebbe stato aiutato nella segmentazione del frammento melodico, qualora le discontinuità dinamiche e di articolazione fossero state interpretabili come "amplificazione" coerente di altre discontinuità/continuità già presenti nel testo musicale.

Di conseguenza la migliore organizzazione cognitiva derivante da una segmentazione più facilmente rilevabile avrebbe dovuto permettere un miglioramento nella capacità del soggetto di ricordare e non confondere il frammento melodico ascoltato. A partire da ciò è stato messo a punto un processo in base al quale una fra le segmentazioni prodotte dal modello è stata utilizzata per individuare i suoni su i quali aggiungere delle accentuazioni dinamiche e delle articolazioni [Cifariello Ciardi 2000]. L'esempio 15 riporta uno dei 48 frammenti melodici sia nella sua forma originale (orig.), sia in quella modificata attraverso l'amplificazione delle discontinuità rilevate (ampl.). I risultati della sperimentazione sono descritti nell'appendice di questo articolo.

¹⁷ Ad esempio, sembrava poco pertinente accentare il primo suono di ogni battuta in melodie seriali in cui il metro perdeva completamente la rilevanza strutturale che gli è invece propria nella musica tonale.

The image shows a musical score for a melodic fragment in 3/4 time, marked with a tempo of 120. It consists of two staves: the top staff is labeled 'ampl.' (amplified) and the bottom staff is labeled 'orig.' (original). The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The amplified version shows modifications to the original melody, indicated by 'x' and 'o' symbols above the notes. Below the staves, there are labels for 'durata' (duration), 'altezza' (pitch), and 'profilo' (profile) with corresponding 'x' and 'o' markers. The 'durata' section has a dashed line underneath. The 'altezza' and 'profilo' sections have 'x' and 'o' markers above the notes.

Es. 15. Esempio di frammento melodico TS (tonale saliente) utilizzato nella sperimentazione, nella sua forma originale (orig.) e in quella modificata attraverso l'amplificazione delle discontinuità rilevate dal modello (ampl.).

8. Conclusioni

Il presente contributo ha inteso fornire dei suggerimenti utili alla realizzazione di un modello in grado di produrre delle ipotesi di segmentazione melodica analoghe a quelle prodotte da un ascoltatore, indipendentemente dall'idioma a cui il frammento melodico rimanda. Le riflessioni presentate e la formalizzazione di alcuni criteri di valutazione sono solo un primo passo per poter realizzare una futura implementazione su calcolatore del modello, la cui attendibilità dovrà poi essere sottoposta ad una specifica verifica sperimentale.

Certamente molte questioni devono essere ancora approfondite, prima fra tutte quella che riguarda il "peso" da assegnare alle diverse discontinuità e continuità. Se sommare gli effetti di discontinuità/continuità diverse è intrinsecamente problematico, forse specifici dati sperimentali potrebbero aiutarci a superare la spartana divisione fra discontinuità/continuità forte e debole. Un'altra questione riguarda l'ampliamento del numero di dimensioni. Nonostante le difficoltà evidenziate e l'aumento di complessità che un simile allargamento comporta, la valutazione di altre discontinuità/continuità – unitamente alle loro soglie e scale d'intensità – potrebbe contribuire ad estendere il campo di applicabilità del modello ad altre tipologie di eventi sonori.¹⁸

Infine, la prospettiva forse di più ampia portata riguarda il dato in entrata utilizzato. Per il momento ciò che viene valutato dal modello è il testo musicale in notazione musicale tradizionale, ovvero una parziale trascrizione di ciò che il sogget-

¹⁸ Ad esempio, l'indagine sul ruolo delle continuità nella segmentazione si è limitato allo studio delle regolarità metriche, ma in che misura altre regolarità (di registro, dinamiche, di timbro, di figurazione) sono definibili e in che misura influenzano la segmentazione?

to effettivamente ascolta. L'impostazione del modello e gli stessi concetti discontinuità/continuità, tuttavia, sono tali da poter ipotizzare una formalizzazione delle nostre strategie di segmentazione anche a partire direttamente dal sonogramma dell'evento sonoro da analizzare. Tale formalizzazione potrebbe fornire nuovi strumenti di indagine per meglio analizzare sia tutti gli eventi sonori in cui le variazioni timbriche risultano determinanti nella segmentazione del flusso sonoro sia, in generale, per comprendere in che modo affrontiamo la ricezione del complesso e mutevole paesaggio sonoro che ci circonda.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAVER T.G.-CHIAERELLO R. J. (1974), *Cerebral dominance in musicians and non musicians*, «Science», vol. CLXXXV, 537-539.
- BENT I.-DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, edizione italiana a cura di C. Annibaldi, EDT, Torino (ed. orig. voce "Analysis", in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, vol. I, Macmillan, London, 1980).
- BREGMAN A.S. (1990), *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, MIT, Cambridge MA.
- CIFARIELLO CIARDI F. (1986), *The organization of microtonal sets*, in *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Computer Music Ass., San Francisco CA, A17-A20.
- CIFARIELLO CIARDI F. (1989), *Un algoritmo veloce per il calcolo della dissonanza e l'analisi intervallare*, in *Atti del VIII Colloquio d'Informatica Musicale*, Festival SPAZIOMUSICA89, Cagliari, 216-223 (disponibile online in www.edisonstudio.it).
- CIFARIELLO CIARDI F. (1992), *Altre Tracce per clarinetto in Sib*, Edizioni Edipan, Roma.
- CIFARIELLO CIARDI F. (1996), *La connotazione dell'evento sonoro: un parametro musicale?*, in *Psicologia Cognitiva e Composizione musicale: intersezioni e prospettive comuni*, Edizioni Kappa, Roma, 17-46 (disponibile online in www.edisonstudio.it).
- CIFARIELLO CIARDI F. (1997), *Retrieving Long Term Memory traces in contemporary music listening: a composer view*, in *Proceedings of the Third International ESCOM Conference*, ESCOM, Uppsala Sweden, 91-96 (disponibile online in www.edisonstudio.it).
- 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 (disponibile online in www.edisonstudio.it).
- 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, Keele.
- COWAN N. (1984), *On short and long auditory stores*, «Psychological Bulletin», vol. XCVI/2, 341-370.
- CROSS I. (1998), *Music Analysis and Music Perception*, «Music Analysis», vol. XVII/1, 3-20.
- CROWDER R.G.-NEATH I. (1995), *The influence of pitch on time perception in short melodies*, «Music Perception», vol. XII/4, 379-386.

- 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.
- DEUTSCH D. (1981), *The processing of structured and unstructured tonal sequences*, «Perception & Psychophysics», vol. XXVIII, 381-389.
- DEUTSCH D. (1982), *Grouping Mechanisms in Music*, in *The Psychology of Music*, a cura di D. Deutsch, Academic Press, New York NY.
- DOWLING WJ.-HARWOOD D.L. (1986), *Music Cognition*, Academic Press, New York NY.
- DOWLING WJ. (1973), *Rhythmic groups and subjective chunks in memory for melodies*, «Perception & Psychophysics», vol. XIV, 37-40.
- 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, 169-188.
- FRAISSE P. (1974), *Psychologie du rythme*, Presses Universitaires de France, Paris.
- FRAISSE P. (1982), *Rhythm and Tempo*, in *The Psychology of Music*, a cura di D. Deutsch, Academic Press, New York NY.
- FUCCI D.-HARRIS D.-PETROSINO L.-BANKS M. (1993), *The effect of preference for rock music on magnitude-estimation scaling behavior in young adults*, «Perceptual and Motor Skills», vol. LXXVI/3, 1171-1176.
- LAMBERTS K. (1995), *Categorization under time pressure*, «Journal of Experimental Psychology: General», vol. CXXIV/2, 161-180.
- LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT, Cambridge MA.
- HANDEL S.-LAWSON G.R. (1983), *The contextual nature of rhythmic interpretation*, «Perception & Psychophysics», vol. XXX, 103-120.
- 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.
- HARNONCOURT N. (1984), *Der musikalische Dialog*, Residenz Verlag, Salzburg.
- HURON D. (1989), *Voice Segregation in Selected Polyphonic Keyboard Works of Johann Sebastian Bach*, Ph.D. Diss., University of Nottingham, UK.
- HURON D.-ROYAL M. (1996), *What is Melodic Accent? Converging Evidence from Musical Practice*, «Music Perception», vol. XIII/4, 489-516.
- IVERSON P. (1995), *Auditory Stream Segregation by Musical Timbre: effects of static and dynamic acoustic attributes*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», vol. XXI, 751-763.
- JOHNSON N.F. (1970), *The role of chunking and organization in the process of recall*, in *Psychology of learning and motivation*, a cura di G. H. Bower, Academic Press, New York NY.
- JONES M.R. (1987), *Dynamic patterns structures in music: recent theory and research*, «Perception & Psychophysics», vol. XL/6, 631-634.
- JONES M.R. (1992), *Attending to Musical Events*, in *Cognitive Bases of Musical Communication*, a cura di M. R. Jones e S. Holleran, American Psychological Association, Washington DC.
- KANZ D. (1948), *Gestaltpsychologie*, Benno Schwabe & Co., Basilea (trad. it. *La psicologia della forma*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979).
- KRUMHANSEL C.L. (1991), *Memory for music surface*, «Memory & Cognition», vol. XIX, 401-411.
- MCADAMS S.-BREGMAN A. S. (1979), *Hearing Musical Streams*, «Computer Music Journal», vol. III, 26-43.

- McADAMS S. (1984), *Spectral Fusion, Spectral Parsing, and the Formation of Auditory Images*, Ph.D. Thesis, Department of Music, Stanford University CCRMA, Stanford CA.
- MEDDIS R.-HEWITT M.J. (1991), *Virtual pitch and phase sensitivity of a computer model of the auditory periphery. I: Pitch identification*, «Journal of the Acoustical Society of America», vol. LXXXIX/6, 2866-2882.
- MILLER G.A.-HEIDE, G.A. (1950), *The trill threshold*, «Journal of the Acoustic Society of America», vol. XXII, 637-638.
- MILLER G.A. (1959), *The magic number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information*, «Psychological Review», vol. LXIII, 81-97.
- MILLIKAN R. (1984), *Language, thought and other biological categories*, MIT, Cambridge MA.
- NARMOUR E. (1989), *The 'genetic code' of melody: cognitive structures generated by the implication-realization model*, «Contemporary Music Review», vol. IV, 43-63.
- NARMOUR E. (1990), *The analysis and cognition of basic melodic structures*, University of Chicago Press, Chicago.
- NOORDEN LEON P.A.S. van (1975), *Temporal Coherence in the Perception of Tone Sequences*, Ph.D. Diss., The Institute of Perception Research, Eindhoven.
- OLIVETTI BELARDINELLI M.-CIFARIELLO CIARDI E.-ROSSI ARNAUD C. (1998), *Recognition memory for previously novel musical themes in children*, in *Proceedings of XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 47-48.
- OLIVETTI BELARDINELLI M.-ROSSI ARNAUD C.-PITTI G.-VECCHIO S. (2000), *Looking for the anchor points for musical memory*, in *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*, a cura di C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon, J. A. Sloboda, Keele University, Keele.
- PALMER C. (1996), *On the assignment of structures in music performance*, «Music Perception», vol. XIV/1, 23-56.
- PATTERSON B. (1974), *Musical dynamics*, «Scientific American», vol. XXXI, 78-95.
- PERROTT D.-GJERDIGEN R.O. (1999), *Scanning the dial: An exploration of factors in the identification of musical style*, in *Proceedings of the 1999 Society for Music Perception e Cognition*, Evanston, IL.
- POVEL D.J.-ESSENS P. (1985), *Perception of temporal patterns*, «Music Perception», vol. II/2, 411-480.
- POVEL D.J.-OKKERMAN H. (1981), *Accents in equitones sequences*, «Perception & Psychophysics», vol. XXX, 565-572.
- POVEL D.J. (1981), *Internal representation of simple temporal patterns*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», vol. VII, 3-18.
- RASCH R.A.-PLOMP R. (1982), *The perception of musical tones*, in *The Psychology of Music*, a cura di D. Deutsch, Academic Press, New York NY.
- SCHEIRER E.D. (2000), *Music-Listening Systems*, Ph.D. Diss., MIT, Cambridge MA.
- SLOBODA J.A. (1983), *The communication of musical meter in piano performance*, «Quarterly Journal of Experimental Psychology», vol. XXXV, 377-396.
- SLOBODA J.A.-PARKER, D.H. (1985), *Immediate recall of melodies*, in *Musical structure and cognition*, a cura di P. Howell, I. Cross e R. West, Academic Press, London.
- STOFFER T. H. (1985), *Representation of phrase structure in the perception of music*, «Music Perception», vol. III/2, 191-220.
- SWAIN J. P. (1986), *The need for limits in hierarchical Theories of music*, «Music Perception», vol. IV/1, 121-147.
- TAN N.-AIELLO R.-BEVER T.G. (1981), *Harmonic structure as determinant of melodic organization*, «Memory & Cognition», vol. IX, 533-539.
- TANGIAN A. (2001), *Evaluating melodies by the complexity of polyrhythm*, in *Les Actes des 8e Journées d'informatique musicale*, IMEB, Bourges.

- TANGIAN A. (1999), *Toward a generative theory of interpretation for performance modelling*, «Musicae Scientiae», vol. III/2, 237-267.
- TEKMAN H.G. (1997), *Interaction of Perceived of Intensity, Duration, and Pitch in Pure Tone Sequences*, «Music Perception», vol. XIV, 281-294.
- 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.
- TODD N. P. (1992), *The dynamic of dynamics: a model of musical expression*, «Journal of the Acoustical Society of America», vol. XCI, 3540-3550.
- VOS J.-RASH R.A. (1982), *The perceptual onset of musical tones*, in *Music, Mind and Brain*, a cura di M. Clynes, Plenum Press, New York.
- WESSEL D.L. (1979), *Timbre space as a musical control structure*, «Computer Music Journal», vol. III, 45-52.
- WINDSOR W. L. (1995), *A Perceptual approach to the description and analysis of acousmatic music*, Ph.D. Diss., Department of Music, City University, London.
- 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.
- WOODROW, H. (1951), *Time perception*, in *Handbook of experimental psychology*, a cura di S. S. Stevens, Wiley, New York.

DISCOGRAFIA

- CIFARIELLO CIARDI F. (1998), *Altre Tracce per clarinetto in Si^b*, in F. Cifariello Ciardi, *Tracce Giochi Finzioni*, CD Edipan-PAN 3064, Roberta Gottardi, clarinetto.
- CIFARIELLO CIARDI F. (1999), *Altre Tracce per clarinetto in Si^b*, in *Nautilus*, CD Symposium CAT N0002, Roberta Gottardi, clarinetto.

APPENDICE

Anna Damiani – Fabio Cifariello Ciardi – Marta Olivetti Belardinelli

INFLUENZA DI TONALITÀ E SALIENZA SUL RICONOSCIMENTO DI MELODIE IN ETÀ EVOLUTIVA

1. Introduzione

Dai primi studi di Stumpf sul finire dell'Ottocento, la psicologia della musica ha acquisito gradualmente una sua dignità disciplinare aprendosi a campi di ricerca differenziati a seconda dello specifico settore preso in esame: dalla psicoacustica, alla psicologia della percezione dei fenomeni musicali, alla psicologia dell'esperienza estetica e, non in ultimo, alla psicologia dei processi cognitivi che si attuano nella composizione, nell'esecuzione e nell'ascolto della musica.

In quest'ambito si colloca il presente contributo sperimentale, inserito nel quadro di un più ampio progetto di ricerca sui fattori che influenzano la memoria di riconoscimento di materiale sonoro controllato nelle sue parametralità costitutive. A questo scopo il progetto generale prevede l'impiego di un set di stimoli che incrociano la presenza/assenza delle due fondamentali categorie compositive relative a "tonalità" e "saliency" [Olivetti Belardinelli 1998]. In particolare il presente contributo di ricerca, adottando il "modello per l'amplificazione delle discontinuità" [Cifariello Ciardi 2000], si propone di verificare se la percezione e la conseguente elaborazione di una sequenza musicale discreta siano facilitate dalle microvariazioni temporali e dinamiche inserite nel tessuto sonoro, microvariazioni che, secondo tale modello, si ipotizza agiscano sulle continuità e discontinuità percepite durante ascolto.

Obiettivo dichiarato del presente contributo è verificare se le melodie-stimolo create per il progetto generale, qualora vengano modificate secondo il modello proposto, risultino più facilmente riconoscibili rispetto a quelle presentate nella versione originale, da parte di soggetti in età evolutiva, meno condizionati degli adulti da categorie e schemi culturali.

2. Memoria e riconoscimento

Numerose ricerche, che utilizzano compiti di riconoscimento sia di materiale verbale, quali parole o fonemi [Gardiner-Java 1990], sia di materiali non verbali, quali immagini verosimili, disegni visuo-spaziali astratti, espressioni di mimica facciale [Rajaram 1993; Reinitz-Morrissey-Demb 1994], nonché stimoli sonori o musicali controllati [Java-Kaminska-Gardiner 1995; Gardiner-Kaminska-Dixon-Java 1996], si fondano sul modello dei sistemi di memoria di Tulving [1972; 1985a; 1985b]. Secondo tale modello, ripreso ed approfondito da Mandler [1980], Jacoby [1991] e Gardiner-Java [1993], il riconoscimento di stimoli o di eventi precedentemente percepiti, indipendentemente dai materiali-stimolo proposti, è caratterizzato da due differenti "livelli di consapevolezza soggettiva", che afferiscono a due differenti "sistemi di memoria", episodica e semantica.

La "memoria episodica" ha la funzione di trattenere informazioni relative a fatti esperiti personalmente da un individuo nel corso della vita; informazioni che vanno così a costituire la sua dimensione soggettiva del tempo e dello spazio. Essendo legata ai contesti spazio-temporali in cui è avvenuta l'esperienza, la memoria episodica è caratterizzata da un livello di consapevolezza auto-noetica: ne consegue che il recupero dell'informazione non è né veloce, né automatico, ma richiede il più delle volte uno sforzo mentale. In situazione di riconoscimento la memoria episodica si manifesta con risposte del tipo "mi ricordo che...", nella letteratura indicate come risposte *remember* (R).

La "memoria semantica" è caratterizzata dalla capacità di rappresentare internamente gli stati del mondo che non sono percettivamente presenti, inserendo i peretti in categorie e modelli mentali. Pertanto in questo sistema di memoria l'informazione è organizzata, ad un livello di consapevolezza noetica, in sistemi concettuali, sulla base di operazioni logiche di somiglianza, opposizione, inclusione e superordinazione; ne consegue che il recupero dell'informazione è legato al ragionamento inferenziale, alla capacità di generalizzare o di stabilire delle connessioni logiche tra i concetti, così da rielaborare l'informazione proveniente dall'esterno. Il riconoscimento si manifesta con risposte che indicano impressioni di familiarità, legate a contesti generali, senza precisi riferimenti spazio-temporali: tali risposte vengono denominate *know* (K).

3. Primi studi sulla memoria di riconoscimento con stimoli musicali

Sulla base del modello di Tulving, il gruppo di Gardiner e Java ha messo a punto un paradigma per lo studio della memoria di riconoscimento, utilizzando nella sperimentazione materiale-stimolo musicale. In una prima ricerca [Java-Kaminska-Gardiner 1995], durante una fase detta "di studio" venivano fatti ascoltare 24 temi di musica classica, tratti dal *Dictionary* di Barlow e Morgenstern [1983], 12 fa-

mosi e 12 sconosciuti (*study list*); subito dopo gli stessi temi venivano presentati frammisti ad altri 12 famosi e 12 sconosciuti non ancora ascoltati, tratti dal medesimo repertorio (*test list*). I temi musicali proposti erano brani strumentali, scritti da compositori vissuti nei secoli XVIII, XIX e XX quali Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Rossini, Strauss, Grieg, Grainger, Sousa, Suppe, Prokofiev, Tschaikovsky, Offenbach e Waldteufel.

I soggetti erano invitati ad identificare i brani che avevano sentito durante la prima fase di ascolto, fornendo una risposta "R" (*remember*) quando ritenevano di aver ascoltato il tema durante la presentazione della *study list*; oppure una risposta "K" (*know*) per quelle melodie che suscitavano una impressione di familiarità senza che i soggetti fossero in grado di precisare se erano, o meno, presenti nella *study list*. In base ai risultati gli autori concludono che il riconoscimento e il relativo livello di consapevolezza sono influenzati dalla notorietà del tema, dal momento che i brani famosi, sia nel riconoscimento corretto sia nel falso allarme, hanno registrato molte più risposte "R" che "K", laddove per i brani sconosciuti le frequenze dei 2 tipi di risposta, sia corrette che sbagliate, sono bilanciate.

Conseguentemente, in una ricerca successiva Gardiner, Kaminska, Dixon e Java [1996] hanno voluto indagare direttamente il ruolo dell'esperienza, presentando esclusivamente temi sconosciuti (estratti di canzoni popolari polacche ed estratti poco noti di musica classica da Bach a Bruckner, raccolti nel citato *Dictionary*) variando il numero degli ascolti della *study list* (uno, due o quattro volte) nei 3 gruppi di soggetti, nell'ipotesi che più ripetizioni avrebbero incrementato le risposte di "ricordo", favorendo lo stile associativo proprio della memoria episodica.

I risultati di questo esperimento non consentono un'interpretazione univoca: riguardo al riconoscimento delle canzoni polacche, l'aumento del numero di ascolti ha migliorato la prestazione sia nelle risposte di ricordo ("R") che di familiarità ("K"), mentre per quel che concerne i temi di musica classica le ripetizioni hanno aumentato le risposte "R" ma non le "K". Gli autori ritengono che l'interazione significativa tra il numero di ascolti della *study list* ed il tipo di stimoli musicali proposti possa essere spiegata con una maggiore familiarità di base dei soggetti con il genere musicale classico, rispetto alle canzoni popolari polacche, per cui solo in quest'ultimo caso l'aumento delle ripetizioni avrebbe favorito la formazione delle relative rappresentazioni schematiche nella memoria semantica.

I due lavori confermano, comunque, al di là dei problemi interpretativi connessi al materiale-stimolo utilizzato, l'ipotesi generale che essi intendevano verificare, ossia l'esistenza di due sistemi di memoria distinti, l'episodica e la semantica, caratterizzati da un diverso livello di consapevolezza, rilevabile, e rilevato, a livello comportamentale mediante due categorie diverse di risposte di riconoscimento.

4. Per una ricerca cognitiva sul riconoscimento di melodie

D'altro canto, come ripetutamente sottolineato da Marta Olivetti Belardinelli in diversi congressi [1998; 1999; 2000a; 2000b] dal punto di vista della psicologia cognitiva della musica, l'accertata influenza dell'acculturazione e dell'esperienza sul riconoscimento di melodie, al di là delle osservazioni critiche sul materiale-stimolo (sulle quali torneremo più avanti) apriva un problematica di ben più vasta portata relativa ai punti di ancoraggio che, per la musica come per il linguaggio, consentono di mantenere in memoria il messaggio sonoro, che si sviluppa sequenzialmente nel tempo, sino al momento in cui è possibile comprendere (o riconoscere?) il significato della frase o dell'inciso. In particolare il problema investiva la comprensione di musica appartenente ad altre culture, della quale non si abbia esperienza, e per la quale risulta difficile immaginare, sulla scorta di Lerdahl e Jackendoff [1983], l'esistenza o le modalità di acquisizione di una grammatica generativa a livello profondo.

Per questo motivo alcuni autori [Lerdahl 1989; Deliège 1989; Deliege-El Armadi 1990; Bigand 1990] si sono indirizzati a ricercare cosa può aiutare la memoria durante l'ascolto di musica atonale, sottolineando, infine, con Imberty [1993] che sono le caratteristiche del brano soggettivamente percepite come salienti a determinare una nuova organizzazione gerarchica nello sviluppo temporale, organizzazione che dovrebbe consentire la decodifica dell'informazione sonora.

Sebbene non univocamente definita in letteratura, la salienza si presentava come un tema focale nella ricerca sui punti di ancoraggio della memoria musicale, soprattutto nel suo rapporto con la tonalità che rappresenta, comunque un elemento fondamentale nell'acculturazione musicale occidentale. Nasceva così un ampio progetto di ricerca volto ad investigare questi problemi con lo stesso paradigma sperimentale dei due esperimenti precedentemente citati ma con un materiale stimolo di nuova concezione che incrocia le due categorie della tonalità e della salienza [Olivetti Belardinelli 1988].

a) *La creazione degli stimoli*

Per evitare uno dei principali problemi nella sperimentazione in psicologia cognitiva della musica (più che evidente nei lavori di Gardiner e Java di cui abbiamo in precedenza riferito) legato alla eterogeneità del materiale musicale, come conseguenza non solo della diversità dei generi, dei timbri, delle dinamiche temporali, delle strutture melodiche e armoniche, ma soprattutto della peculiarità dello stile personale di ciascun compositore, occorre un materiale stimolo rigidamente controllato per quanto riguarda le variabili indicate e redatto da un'unica mano compositiva. A questo scopo Fabio Cifariello Ciardi accettava di comporre gli stimoli per il progetto generale, distinti in 4 categorie in base alla presenza/assenza di tonalità e salienza, dopo che nella prima fase della collaborazione si era pervenuti

ad una definizione operativa di salienza, da adottarsi quale specifico criterio compositivo.

In particolare, dal punto di vista tecnico-musicale, dati dei frammenti melodici definibili attraverso una serie di parametri come ad esempio altezza, durata, intensità, timbro, registro, figura, ecc. si è convenuto di definire come potenzialmente saliente, in quanto ha le caratteristiche per acquisire salienza percettiva, quel frammento che comporta ridondanza di almeno uno fra i parametri [Cifariello Ciardi 1998].

La combinazione dei due fattori, salienza e tonalità, ha portato alla costruzione di 4 categorie di 12 stimoli ciascuna, stimoli nei quali sono stati mantenuti costanti il timbro (pianoforte sintetico), la durata media (7,5 secondi), e la dinamica l'articolazione (basate sul modello di amplificazione delle discontinuità): Salienti Tonalì (ST), Salienti Non Tonalì (SNT), Non Salienti Tonalì (NST), Non Salienti Non Tonalì (NSNT). Nell'esempio 1 sono riportati, a titolo esemplificativo, 4 stimoli, uno per ogni categoria, mentre nella Tabella sono sintetizzate le caratteristiche di ciascuno stimolo per le quattro categorie considerate (vedi esempio 1).¹

¹ L'analisi schenkeriana degli stimoli, realizzata gentilmente da Egidio Pozzi, ha mostrato una buona conformità degli stessi ai criteri operativi adottati per le categorie Tonale e Non Tonale.

Tonali Salienti
 Non Ton. Salienti
 Tonali non Salienti
 Non Ton. Non Sal.

Es. 1. frammenti melodici appartenenti alle quattro categorie considerate (ST, SNT, NST, NSNT).

TABELLA

Categoria del frammento	ST	SNT	NST	NSNT
Scala	maggiore o minore	serie non tonale di non più di 9 suoni	maggiore o minore	serie di 12 suoni
Ambito melodico	$\leq 8a$	$> 8a$	$> 8a$	$> 8a$
Massimo intervallo melodico fra suoni contigui	$4a$	$> 4a$	$> 4a$	$> 4a$
Funzioni armoniche implicite ^a	tonali con la cadenza finale alla tonica (con la tonica alla melodia), oppure alla dominante (con la dominante o la sensibile alla melodia)	assenti	tonali con la cadenza finale alla tonica (con la medianta alla melodia), oppure alla dominante (con la dominante, la sensibile o la sopratonica alla melodia)	assenti
Indicazione metrica	unica per ciascun frammento	variabile all'interno di ciascun frammento o non significativa	unica per ciascun frammento	variabile all'interno di ciascun frammento o non significativa
Varietà dei valori di durata	bassa	bassa	alta	alta
Segmentazione implicita	relativamente univoca	relativamente univoca	decisamente ambigua	decisamente ambigua
Ridondanza delle medesime figure ritmico-melodiche	presente	presente	assente	assente

(a.) Le "Funzioni armoniche implicite" si riferiscono ai vincoli armonici adottati durante la realizzazione dei frammenti Salienti Tonalì (ST) e Non Salienti Tonalì (NST). Trattandosi di frammenti monofonici l'armonizzazione tonale ipotizzata non è stata esplicitata con altre voci.

b) *La serie modificata con l'introduzione degli accenti.*

La somministrazione degli stimoli sopra descritti a diverse categorie di soggetti (ad oggi circa 800), con differenti gradi e tipi di *expertise*, a partire dai soggetti in età evolutiva (interessanti in quanto meno culturalmente condizionati) ha consen-

tito di ottenere risposte illuminanti sui sistemi di memoria nel riconoscimento.

Mentre la ricerca procedeva con i soggetti, si decideva di verificare l'ipotesi logica, a seguito dell'introduzione di un accento tale per l'ancoraggio della memoria, per i risultati diversi e migliori. Si è di rilievo sia percettologico, sia retro nelle due categorie sovraordinate psicologiche si decideva di non entrare nelle due categorie, optando per l'introduzione di un'opzione che veniva realizzata da una di amplificazione [2000].³ A questo obiettivo del confronto fra le serie di stimoli non accentata, e quella modificata

ruolo di tonalità e salienza e dei due sinelodie.²

ti coerenti presso le diverse tipologie di stimoli meglio caratterizzati in senso ecologico, quale l'accentazione, avrebbero fornito così, immediatamente, un problema, legato alla presenza/assenza del mezzo stimoli T e NT. Da un punto di vista ineliminabile differenza tra le due categorie di raggruppamento o gestaltico, Ciardi sulla base del suo modello di amplificazione diveniva possibile affrontare il nuovo problema delle due serie di stimoli, quella originale, e quella riduzione degli accenti.

5. Contributo empirico alla verifica

a) Ipotesi

L'ipotesi generale del presente contributo di raggruppamento determinativo nelle frequenze e nelle modalità di stimoli musicali sopra descritti e correlata con il numero di ascolti nella fase

b) Metodologia

A 2 diversi gruppi di 24 bambini sono state somministrate, rispettivamente, le serie di stimoli musicali, secondo la procedura che prevede il camento dei bambini, entrambe le serie di 24 stimoli, comprendenti rispettivamente la salienza e della tonalità (*test list A*: 12 stimoli NST e 12 NSNT). 12 stimoli di queste 2 categorie sono andati a costituire la *study list a* che sono state fatte ascoltare

Per entrambe le serie di stimoli sono state ascoltate le *study list* (a e b) 2 volte

modello di amplificazione

to prevede che l'introduzione dell'accento in età evolutiva differenzia significativamente le risposte di riconoscimento relative agli accenti e che le differenze possano essere in relazione con l'età dei soggetti.

La serie di stimoli compresa tra i 7 ed i 9 anni sono state divise in due serie: la serie originale e la serie modificata dei 48 termini. Innanzi tutto, per evitare un sovraccarico di stimoli sono state suddivise in due liste di stimoli caratterizzati dalla presenza o assenza di accento: *test list A*: 12 stimoli ST e 12 SNT; *test list B*: 12 stimoli di queste 2 liste (6 per ciascuna delle due serie) sono state suddivise in due liste di studio (*study list a* e *study list b*) che sono state fatte ascoltare ai soggetti in 2 distinte sessioni.

La serie di stimoli originale e modificata, metà dei soggetti ha ascoltato le serie di stimoli 4 volte. A seguito della familiariz-

² È in preparazione, a cura della prof. Olivetti Belardinelli, una trattazione complessiva dei risultati conseguiti nella presente ricerca.

³ Si veda anche, in questo volume, l'esempio di amplificazione di Ciardi.

inelli, una trattazione complessiva dei risultati conseguiti nella presente ricerca. È stato nell'articolo di Fabio Cifariello Ciardi.

zazione con ciascuna *study list* i soggetti sono stati sottoposti al compito di riconoscimento, dovendo indicare per ciascuno degli *item* della relativa *test list* (che comprendeva il doppio degli stimoli rispetto alla precedente *study list*) se era stato riconosciuto come ascoltato nella fase di studio (risposta R), se era risultato in qualche modo familiare (risposta K), oppure se non era mai stato ascoltato: le possibilità di risposta erano dunque 6, 3 corrette e 3 errate.

c) Risultati

Sono state effettuate due tipi di analisi: a) un'analisi della "varianza mista"⁴ (ANOVA) per fattori indipendenti e misure ripetute, per verificare l'influenza delle variabili numero di ascolti e tipologia dello stimolo sulla prestazione dei soggetti; b) un'analisi "discriminante",⁵ per verificare la rappresentatività delle singole melodie rispetto alla categoria compositiva di riferimento.

Per quanto riguarda l'analisi della varianza, la tipologia dello stimolo nella versione originale non risulta influenzare significativamente le risposte. Pertanto non si riscontrano differenze significative nemmeno in relazione al numero di ascolti e all'età dei soggetti. Tuttavia l'applicazione del t-test⁶ ha evidenziato per gli stimoli SNT e NST un numero di risposte R giuste significativamente più alto delle K: possiamo dunque inferire che anche i bambini di questo contributo, come generalmente tutte le categorie di soggetti testati nel quadro del più ampio progetto generale, si avvalgano della salienza o della tonalità come sistemi di ancoraggio per il riconoscimento di stimoli presentati in una versione priva di altre connotazioni dinamiche. Questa funzione di ancoraggio della salienza e della tonalità finisce, tuttavia, per annullarsi quando le due caratteristiche sono compresenti, in quanto l'impressione di familiarità che permette una classificazione categoriale contrasta direttamente con il riconoscimento riferito all'esperienza personale immediata.

Viceversa, nella versione accentata, oltre ad un'interazione significativa tra la variabile numero di ascolti ed età che si manifesta in un aumento delle risposte R all'aumentare dell'esperienza per tutte le categorie di stimoli, il t-test ha messo in evidenza un numero di R giuste significativamente superiore alle K giuste per tutte le categorie di stimoli. Inoltre le false R e le false X⁷ aumentano quando gli stimoli sono caratterizzati dalla tonalità piuttosto che dalla salienza e raggiungono il valore massimo quando tonalità e salienza vengono a mancare entrambe. La ver-

⁴ La "varianza mista" è una tecnica di analisi statistica che consente di stimare la differenza tra le medie di due o più gruppi di soggetti differenziati in base a due o più variabili o fattori.

⁵ Una "analisi discriminante" è la tecnica di analisi statistica che ha lo scopo di individuare, sulla base di combinazioni lineari delle variabili indipendenti prese in considerazione nel disegno sperimentale, funzioni discriminanti che consentono di differenziare due o più gruppi di soggetti.

⁶ Il "t-test" è un'analisi statistica che consente di valutare probabilisticamente la differenza tra due medie.

⁷ Le "false R" e le "false X" sono risposte errate di avvenuto riconoscimento o di non-riconoscimento.

sione accentata sembra dunque più facilmente riconoscibile dai bambini, all'aumentare dell'età ed in funzione dell'esperienza. Anche in questo caso, tuttavia, come già nella versione base, la tonalità, in quanto consente una classificazione categoriale, aumenta la probabilità di falsi riconoscimenti.

Ulteriori indicazioni sono state ottenute mediante l'analisi discriminante che ha messo in evidenza nella versione originale una percentuale molto alta di risposte di familiarità (K), sia giuste che sbagliate, per gli stimoli NST e di risposte corrette di non riconoscimento per gli stimoli ST; bassa risulta, invece, la percentuale delle melodie che sono state correttamente riconosciute (41,7%). Viene in tal modo confermata la facilitazione operata dalla tonalità nei confronti di generalizzazioni operate dalla memoria semantica, nonché, più in generale, la difficoltà del compito di memoria proposto con gli stimoli in versione originale per i bambini che non hanno ancora raggiunto l'età delle operazioni astratte.

Viceversa nella versione accentata gli stimoli salienti vengono riconosciuti meglio di tutti gli altri (maggior numero di R giuste, e minor numero di false R e di false X), mentre il rendimento per gli stimoli NSNT risulta inferiore a tutte le altre categorie; bisogna inoltre notare che in questa versione la percentuale di melodie ben classificate aumenta al 56,3%. Se, dunque, la salienza risulta favorire il riconoscimento con un livello di consapevolezza auto-noetica, l'introduzione degli accenti di raggruppamento o gestaltici favorisce l'elaborazione cognitiva di materiale musicale sconosciuto.

Per quanto riguarda l'obiettivo del presente contributo, i risultati forniscono indicazioni abbastanza coerenti circa migliori prestazioni di riconoscimento, provenienti dalla memoria episodica, da parte dei bambini qui esaminati, in relazione alla versione accentata, per la quale si registrano buoni livelli di risposte R con un massimo per la categoria che presenta sia salienza che tonalità, livelli che migliorano con l'aumentare dell'esperienza. Inoltre, e coerentemente con quanto emerso nella ricerca sugli adulti, anche per i bambini la salienza risulta favorire il riconoscimento preciso dello stimolo, laddove la tonalità, ingenerando impressioni di familiarità, consente la categorizzazione anche di stimoli sconosciuti.

6. Conclusioni

Il contributo empirico che abbiamo esposto verifica l'ipotesi generale di un miglioramento delle prestazioni di riconoscimento di stimoli musicali sconosciuti, quando questi vengono presentati con un'accentuazione e un'articolazione tale da evidenziare una loro possibile segmentazione. Questo tipo di modifica introdotto nella serie originaria risulta anche aumentare l'efficacia delle ripetizioni dell'ascolto nella fase di studio, in relazione al crescere dell'età.

Rispetto al modello generale di riferimento i risultati qui presentati confermano la sperimentazione precedente relativamente al diverso livello di consapevolezza che caratterizza il ricordo o l'impressione di familiarità nella memoria di riconoscimento di stimoli musicali che incrociano le due categorie della salienza e della tonalità. In particolare, anche nei bambini, nella versione base ed in quella accentata (in quest'ultima con evidenza maggiore) gli stimoli salienti vengono meglio riconosciuti grazie alla memoria episodica, laddove gli stimoli tonali, in fase di riconoscimento, suscitano impressioni di familiarità, derivanti dalla memoria semantica, impressioni che consentono processi di generalizzazione che possono essere corretti o non.

Infine, il presente contributo prova che, nei soggetti considerati, la salienza così definita rappresenta un parametro compositivo discriminante sul piano percettivo e più rilevante della tonalità ai fini dell'ancoraggio della memoria musicale in fase di ascolto ed elaborazione di melodie.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARLOW H.-MORGENSTERN S. (1983), *A Dictionary of Musical Themes*. Revised Edition, Faber and Faber, London-Boston.
- BIGAND E. (1990), *Vers la formalisation des processus impliqués dans la compréhension musicale*, «Le Sciences de l'Education», vol. III-IV, 85-107.
- CIFARIELLO CIARDI F. (1998), *Know & 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, Keele.
- DELIÈGE I. (1989), *A perceptual approach to contemporary musical forms*, «Contemporary Music Review», vol. IV, 213-230.
- DELIÈGE I.-EL ARMADI A. (1990), *Mechanisms of cue extraction in musical groupings: A study of perception on Sequenza VI for Viola Solo by Luciano Berio*, «Psychology of Music», vol. XVIII, 18-44.
- GARDINER J.M.-JAVA R.I. (1990), *Recollective experience in word and nonword recognition*, «Memory and Cognition», vol. XVIII, 23-30.
- GARDINER J.M.-JAVA R.I. (1993), *Recognition Memory and Awareness: An Experiential Approach*, «European Journal of Cognitive Psychology», vol. V/3, 337-346.
- GARDINER J.M.-KAMINSKA Z.-DIXON M.-JAVA R.I. (1996), *Repetition of previously novel melodies sometimes increases both remember and know responses in recognition memory*, «Psychonomic Bulletin & Review», vol. III/3, 366-371.
- IMBERTY M. (1993), *How do we perceive atonal music? Suggestions for a theoretical approach*, «Contemporary Music Review», vol. IX, 325-337.

- JACOBY L.L. (1991), *A process dissociation framework: Separating automatic from intentional uses of memory*, «Journal of Memory and Language», vol. XXX, 513-541.
- JAVA R.L.-KAMINSKA Z.-GARDINER J.M. (1995), *Recognition Memory and Awareness for Famous and Obscure Musical Themes*, «European Journal of Cognitive Psychology», vol. VII/1, 41-53.
- LERDAHL F. (1989), *Structure de prolongation dans l'atonalité*, in *La musique et les sciences cognitives*, a cura di S. McAdams e I. Deliège, Mardaga, Bruxelles, 103-135.
- LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge MA.
- MANDLER G. (1980), *Recognizing: The judgement of previous occurrence*, «Psychological Review», vol. LXXXVII, 252-271.
- OLIVETTI BELARDINELLI M. (1988), *Factors Influencing Recognition Memory for Musical Themes*, International Foundation for Music Research, Carlsbad.
- OLIVETTI BELARDINELLI M.-CIFARIELLO CIARDI F.-ROSSI ARNAUD C. (1998), *Recognition Memory for Previously Novel Musical Themes in Children*, in *Proceedings of XV Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 47-48.
- OLIVETTI BELARDINELLI M.-ROSSI ARNAUD C. (1999), *Recollection and familiarity in recognition memory for musical themes*, in *Proceedings of XI Conference of European Society for Cognitive Psychology*, a cura di A. Vandierendonck, M. Brysbaert e K. Van Der Gooten, Academia Press, New York, 193.
- OLIVETTI BELARDINELLI M.-PITTI G.-ROSSI ARNAUD C.-VECCHIO S. (2000a), *Looking for the anchor points for musical memory*, in *Proceedings of the 6th International Conference on Music Perception*, Keele University, Keele.
- OLIVETTI BELARDINELLI M.-PITTI G.-ROSSI ARNAUD C.-VECCHIO S. (2000b), *Riconoscimento di temi musicali: influenza delle caratteristiche strutturali dello stimolo*, in *AIP Congresso Nazionale della Sezione di Psicologia Sperimentale* (Alghero 24-26 settembre), Delfino, Sassari, 73-75.
- RAJARAM S. (1993), *Remembering and Knowing: Two means of access to the personal past*, «Memory & Cognition», vol. XXI, 89-102.
- REINITZ M.T.-MORRISSEY J.-DEMB J. (1994), *The role of attention in face encoding*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition», vol. XX, 161-168.
- TULVING E. (1972), *Episodic and Semantic Memory in Organization of Memory*, a cura di E. Tulving e A. Donaldson, Academic Press, New York.
- TULVING E. (1985a), *How many memory systems are there?*, «American Psychologist», vol. XL, 385-398.
- TULVING E. (1985b), *Memory and consciousness*, «Canadian Psychologist», vol. XXVI, 1-12.

Luisa Curinga

PERCORSI PARALLELI:
CONTRIBUTI STORICO-DOCUMENTARI E ANALITICI
PER L'INTERPRETAZIONE DI *SYRINX* DI CLAUDE DEBUSSY

1. Introduzione

Syrinx, breve e straordinaria pagina, si annovera tra le più importanti della letteratura flautistica. La sua posizione preminente nella storia del repertorio per questo strumento dipende sostanzialmente da due fattori: è il primo pezzo veramente significativo per flauto solo dopo la Sonata in La minore di Carl Philipp Emanuel Bach, che lo precede esattamente di 150 anni (1763), ed è il primo brano solistico composto per il moderno flauto Böhm, messo a punto nel 1847.

La rilevanza di *Syrinx* anche dal punto di vista strettamente musicale è testimoniata dal gran numero di analisi che a questo pezzo sono state dedicate. Per un esecutore — com'è il mio caso — *Syrinx* offre inoltre un'occasione preziosa per confrontare i suggerimenti esecutivi provenienti dai contributi analitici con altre informazioni riguardanti i rapporti tra testo musicale e testo poetico (*Syrinx* era stato concepito come musica di scena), la collazione tra l'unico manoscritto autografo conosciuto e la prima edizione a stampa, e le testimonianze, riguardo particolari aspetti esecutivi, di famosi flautisti storici che lavorarono a contatto con Debussy. La consistenza di questo doppio percorso conoscitivo-analitico e documentario suggerisce dunque un confronto metodologico tra i due approcci, allo scopo di verificare se questi percorsi paralleli presentino delle analogie o producano risultati distinti e soprattutto se essi riescano, nella diversità dei loro apporti, a fornire una conoscenza globale del brano in grado di riverberarsi in maniera concreta sulle scelte esecutive.

2. Primo percorso: l'indagine storico-documentaria

Debussy aveva concepito insieme a Gabriel Mourey, eclettica figura di drammaturgo, romanziere, poeta e traduttore, numerosi progetti teatrali mai però portati a

compimento.¹ Nel 1912 Mourey, cogliendo l'interesse ricorrente di Debussy per i miti della Grecia classica, chiese al musicista di comporre le musiche di scena per la sua opera teatrale in versi *Psyché*, ma il progetto, concepito probabilmente come un melodramma, si realizzò solo in minima parte; infatti, quando il 1 dicembre 1913 il lavoro verrà rappresentato, Debussy non avrà scritto che *Syrinx* [Mourey 1913].²

Secondo il biografo debussiano Léon Vallas, *Syrinx* rappresenta l'ultimo canto di Pan morente; grazie alla grande autorevolezza di Vallas, tale affermazione è stata per lo più presa acriticamente per buona, col risultato di attribuire al brano un carattere drammatico che ha influenzato la visione di alcuni interpreti e di alcuni analisti [Vallas 1926, 1927, 1932, 1944, 1958]. In realtà, come già intuito da alcuni più attenti studiosi e come confermato da un manoscritto autografo conservato a Bruxelles e pubblicato in facsimile nel 1992, *Syrinx* doveva eseguirsi non in occasione della morte di Pan — laddove i versi non suggeriscono alcuno spazio per la musica — ma nella prima scena del III atto, un momento di intenso lirismo in cui l'atmosfera è piena di sensualità ed erotismo.³

In questa scena la musica accompagna il dialogo tra due ninfe: una Naiade che, non avendo mai conosciuto Pan e temendolo molto, vuole fuggirgli; e un'altra ninfa, un'Oreade, che cerca inutilmente di convincere la prima dello splendore miracoloso e incantatorio della musica del dio, che suscita in chi l'ascolta l'amore e un senso di ardente unione col Tutto. Basteranno solo alcune note provenienti dal flauto di Pan — che si spandono in una notte calda e brillante di stelle mentre il dio è invisibile dentro la sua grotta — per fare mutare completamente l'atteggiamento della Naiade, che non potrà fare a meno di inebriarsi e di essere pervasa, come le compagne, dall'amore del dio e che esprimerà il suo turbamento descrivendo nel contempo le reazioni voluttuose delle altre ninfe.⁴

Quando consegnò la musica per la rappresentazione Debussy diede istruzione che essa fosse eseguita fuori scena tra le quinte del palcoscenico; Pan era dentro la sua grotta e doveva restare invisibile. Il dedicatario di *Syrinx*, il flautista Louis Fleu-

¹ Gabriel Mourey (1865-1943) tradusse tra gli altri Edgar Allan Poe e Algernon Charles Swinburne. Fu inoltre uno dei collaboratori della "Revue wagnérienne" e il tramite dell'incontro tra D'Annunzio e Debussy per *Le Martyre de Saint-Sébastien*. I progetti teatrali in collaborazione con Debussy mai portati a termine sono: *L'embarquement pour ailleurs*, "commentaire symphonique", 1891; *Histoire de Tristan*, drame lyrique, 1907-09; *Huon de Bordeaux*, 1909; *Le Chat botté*, da La Fontaine, 1909; *Le marchand de rêves*, 1909.

² L'opera tratta del mito di Psiche secondo la versione fornita da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*; nel terzo atto viene introdotta anche la storia della morte di Pan, tratta da Plutarco.

³ A tale proposito cfr. Seraphin 1964 e Bopp 1983. Il manoscritto di Bruxelles è di proprietà di un privato, la Sig.ra Hollanders de Ouderaen, ed è pubblicato in facsimile in Debussy 1992. Nell'edizione svedese, purtroppo ancora scarsamente diffusa, il curatore A. J. Chapelon non fornisce notizie sulla provenienza del manoscritto, affermando solo che esso è probabilmente una copia del manoscritto perduto fonte dell'edizione Jobert. Ciò porta a dedurre che l'autografo di Bruxelles non sia stato quello da cui fu tratta la prima edizione.

⁴ Contrariamente a quanto avviene in *Syrinx*, nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* l'atmosfera è quella assoluta del meriggio.

ry che ne fece anche la prima esecuzione, conservò gelosamente il manoscritto e rese celebre il brano eseguendolo spesso, in Francia e all'estero, sempre con grande successo.⁵ Proprio per riprodurre le condizioni della prima esecuzione, sembra che egli abbia sempre insistito per avere un siparietto dietro il quale suonare *Le flûte de Pan* [Bopp 1983, 265]; questo infatti era il titolo originario della composizione, e quando nel 1927, alla morte di Fleury, l'editore Jobert poté finalmente pubblicare il brano, preferì chiamarlo *Syrinx*, perché *Le flûte de Pan* era anche il titolo della prima delle tre *Chansons de Bilitis* per voce e pianoforte, e si sarebbe potuta ingenerare confusione [Vallas 1958, 360].

Jobert ebbe il manoscritto dalla vedova di Fleury e chiese al celebre flautista e didatta Marcel Moyse, che sicuramente aveva avuto modo di eseguire privatamente *Syrinx* alla presenza di Debussy, di prepararlo per la pubblicazione [Wye 1993, 67-69]. Sembra che il manoscritto non recasse nemmeno le indicazioni dei segni di battuta, che furono aggiunti per non spaventare i flautisti dilettanti che avessero voluto accostarsi a questo brano; Moyse aggiunse inoltre delle indicazioni di respiro e forse alcune legature. Il manoscritto da cui Jobert trasse la prima edizione è purtroppo perduto e il manoscritto di Bruxelles presenta alcune differenze rispetto alla prima edizione, differenze che, riguardando i respiri, le dinamiche, l'agogica, sono molto significative ai fini dell'interpretazione e che pertanto ora esaminerò in dettaglio.⁶

Debussy nelle sue partiture per strumenti a fiato non segnava tutti i respiri, ma solo quelli musicalmente più significativi; infatti nel ms. Br. ci sono soltanto tre segni di respiro, alla fine di b. 2 e alla metà delle bb. 4 e 14, mentre nella Jobert ve ne sono addirittura diciotto. Nonostante si tratti di una revisione, può comunque apparire troppo elevato il numero di respiri che Moyse indicò, ma c'è una spiegazione: egli, avendo un personale problema di respirazione contratto nella fanciullezza, preparò l'edizione a sua misura. I fiati che egli segnò divennero poi convenzionali, visto che tutte le numerose edizioni di *Syrinx* che si succedettero negli anni (fino a quella svedese del 1992 che invece si basa sul ms. Br.), sotto questo aspetto ripropongono pedissequamente la Jobert. Del resto sembra che Moyse abbia rifiutato di comparire col suo nome come editore del pezzo, dichiarando di averne semplicemente chiarito alcune incongruenze [Wye 1993, 67-69]; ciò può avere spinto i successivi editori e i flautisti a pensare che i segni di respiro presenti nella Jobert fossero da attribuirsi direttamente a Debussy. Per fortuna, anche se solo molti anni dopo, Moyse fornì testimonianza del reale volere dell'autore: i respiri alla fine delle bb. 16 e 25, furono aggiunti da Moyse per le sue difficoltà personali,

⁵ È possibile, anche se non sembrano esserci documenti che lo attestino, che Fleury avesse una sorta di diritti sul brano, dal momento che egli risulta l'unico esecutore pubblico di *Syrinx* fino alla pubblicazione dell'edizione Jobert. È anche possibile che Debussy, avendo regalato il brano all'amico Fleury, non abbia insistito per una immediata pubblicazione.

⁶ D'ora in avanti il manoscritto autografo di Bruxelles verrà indicato come ms. Br.

ma Debussy li disapprovava. [Wye 1994, 5] Pertanto, sebbene essi siano ormai nella prassi esecutiva della maggior parte dei flautisti, andrebbero evitati.

Sul respiro a b. 25, che riveste una grande importanza, trovandosi alla fine dell'*en animant peu à peu* e prima della ripresa, Moyse ammise: «Debussy mi chiese di non respirare in quel punto, ma non ne ero capace. Per me è impossibile.» [Wye 1994, 5]. In effetti evitare questo respiro significa produrre una continuità di tensione tra la parte in animando e la ripresa del motivo iniziale, tensione accresciuta dal prolungamento del *sib*.⁷ Sempre secondo Moyse i respiri alla fine delle bb. 28 e 29 erano molto graditi da Debussy. [Wye 1994, 5] L'ultima importante differenza riguardante le indicazioni di respiro si trova a b. 31: nell'edizione Jobert dopo il primo movimento compare un respiro, mentre nel ms. Br. la frase non è interrotta e i due *reb* sono legati. Da quanto detto finora emerge che Debussy avrebbe desiderato un andamento melodico più disteso, non interrotto, e un'esecuzione più fluida e meno frammentaria. Va ricordato inoltre che Fleury, dedicatario del pezzo, era famoso per la sua abilità nel suonare frasi molto lunghe.⁸

Altre differenze tra la Jobert e il ms. Br. riguardano alcune indicazioni dinamiche. Nella Jobert mancano il diminuendo a b. 31 e il *p* all'inizio delle bb. 15 e 17, che compaiono invece nel ms. Br.; nella musica orchestrale e pianistica di Debussy il segno (*p*) < *p* è frequente, e indica effettivamente un *subito piano* alla fine del crescendo, perciò dovrebbe essere interpretato allo stesso modo in *Syrinx*. La principale divergenza riguarda però l'accento sul primo movimento della penultima battuta, che ha sempre suscitato molti dubbi nei flautisti, apparendo incongruente con l'andamento in smorzando delle ultime battute del brano. Quando il revisore di una successiva edizione, nel 1968, interpellò Moyse su questo accento, egli rispose che pensava fosse un errore e che avrebbe dovuto essere un diminuendo [Debussy 1992, 5]: in questa veste infatti compare nel ms. Br.

L'esame del ms. Br. fornisce anche una importante indicazione riguardante l'agogica: l'accelerando che inizia alla b. 22, la cui indicazione manca nella Jobert, ma che viene praticamente eseguito da ogni flautista e la cui validità è confermata da molti analisti, è definitivamente ratificato dal manoscritto autografo, dove si può leggere *en animant peu à peu*. Inoltre nella Jobert non c'è traccia della corona a fine di b. 8, molto importante perché in quel silenzio, come indicato nel ms. Br., l'Oreade doveva pronunciare la sua battuta «Taci, contieni la tua gioia, ascolta».⁹

⁷ Le principali differenze rilevate tra il manoscritto di Bruxelles e la prima edizione a stampa (Jobert), vengono evidenziate grazie a esempi audio eseguiti dall'autrice, nella versione online del presente articolo pubblicata su *Analitica, Rivista online di Studi Musicali*, Vol. 2, Numero 2 (dicembre 2001), al sito: <http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/index.htm>.

⁸ A. L. Chapelon, introduzione in Debussy 1992.

⁹ Questi versi non sono gli unici citati nel ms. Br.; vi sono riportati anche quelli che precedono immediatamente l'ingresso della musica: *les astres et les dieux? / Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer*. [«gli astri e gli dei? / Ma ecco che Pan ricomincia a suonare il suo flauto»].

Altri utili contributi per l'interpretazione sono le testimonianze dei flautisti che lavorarono con Debussy, tanto quelle pervenute direttamente, quanto quelle tramandate attraverso i loro allievi. Non solo Moyse, ma anche Fleury ebbe modo di esprimersi a questo proposito, confermando tra l'altro la preferenza di Debussy per frasi di ampio respiro: «Un lamento era esattamente ciò che il compositore doveva esprimere [...]; aveva una frase di lungo respiro, impiega l'ottava grave, non indulge in esplosioni capricciose, confina se stesso nella più severa e sobria espressione di grande sofferenza mentale». [Fleury 1922, 390] Una testimonianza più concretamente esecutiva ci viene dal flautista tedesco Paul Krauß, che conobbe direttamente Debussy, avendo suonato nell'Orchestra dell'Opera di Parigi ed essendo stato flauto solista in una delle orchestre sinfoniche parigine precedentemente alla prima guerra mondiale. Tramite il suo allievo Joseph Bopp egli riferisce dell'importanza che Debussy attribuiva alla precisione ritmica nell'esecuzione di *Syrinx*; in particolare pare che Debussy fosse molto esigente riguardo le biscrome a b. 13, spesso eseguite molto liberamente, quasi a guisa di semicrome [Bopp 1983, 266]. Ciò combacia perfettamente con altre affermazioni analoghe di musicisti che lavorarono con Debussy, sull'attenzione che egli prestava all'esecuzione ritmicamente accurata delle sue musiche; si veda ad esempio la testimonianza della pianista Marguerite Long, o quella del direttore d'orchestra Ernest Ansermet che, secondo quanto racconta Bopp, rimproverò aspramente un flautista che si prendeva troppe libertà nell'eseguire il solo del *Prélude à l'après-midi d'un faune* [Long 1960; Bopp 1983, 267]. Bopp ci riferisce anche del tempo metronomico che, secondo quanto indicatogli dal suo maestro, avrebbe desiderato Debussy: *Très Modéré* corrisponderebbe a $\text{♩} = 80$, mai più veloce. Dopo b. 9, quando il tempo diventa *Un peu mouvementé (mais très peu)*, la croma dovrebbe essere uguale a 92.

3. Secondo percorso: l'esame dei contributi analitici

Dall'indagine storico-documentaria è stato possibile trarre importanti informazioni riguardanti il referente letterario di *Syrinx*, prezioso aiuto per collocarlo nella sua giusta atmosfera (notturna, sensuale, lirica, mitica), e chiarimenti su aspetti molto concreti quali l'andamento della linea melodica indicato dal cadenzarsi dei respiri, le dinamiche, l'agogica. Questa valida indagine risulta però per sua natura carente di approfondimenti teorici, approfondimenti forniti invece dagli analisti. In questa sede non intendo naturalmente presentare una disamina completa della ricca letteratura analitica concernente *Syrinx*, ma voglio seguire un percorso conoscitivo che, basandosi sul lavoro degli analisti, cerchi di portare una luce nuova sul brano, in particolare nell'ottica del rapporto analisi-esecuzione. La difficoltà principale in questo tipo di indagine, è che tra le numerose analisi di *Syrinx* solo quella di Ernestine Whitman, studiosa che si propone nella doppia veste di analista e di

flautista, si pone l'intento programmatico di correlare analisi ed esecuzione. [Whitman 1977, 68-79; 104] Anche se gli altri analisti non si sono preoccupati di come il loro lavoro si potesse rapportare con l'esecuzione, in molti casi è possibile trarre comunque delle utili indicazioni esecutive, seppure in maniera indiretta. Naturalmente il passaggio dalla teoria alla pratica è in questo caso frutto dell'attività deduttiva dell'esecutore che legge e interpreta le analisi.

Nel delineare un percorso che si snodi attraverso le analisi, per portare ad un accrescimento conoscitivo e ad un aiuto all'interprete, mi avvarrò di alcuni essenziali punti di riferimento desunti da una lettera che Debussy scrisse a Mourey il 17 novembre 1913, solo pochi giorni prima della data in cui fu rappresentata *Psyché* con al suo interno *Syrinx*.

17 Novembre '13

Mon cher Mourey,

jusqu'à ce jour je n'ai pas encore trouvé ce qu'il faut...

pour la raison, qu'une flûte chantant sur l'horizon doit contenir tout de suite son émotion! Je veux dire, qu'on a pas le temps de s'y reprendre, à plusieurs fois, et que: tout artifice devient grossier, la ligne du dessin mélodique ne pouvant compter sur aucune interruption de couleur, secourable. Dites moi, je vous prie, très exactement, les vers après lesquels la musique intervient?

Après de nombreux essais je crois qu'il faut s'en tenir à la seule flûte de Pan, sans autre accompagnement. C'est plus difficile, mais plus (logique*) dans la nature.

Affectueusement

Claude Debussy.¹⁰

[* cancellato nell'autografo]

Nella lettera sono espresse con chiarezza la natura dell'ispirazione e le intenzioni di Debussy, che si possono sintetizzare e schematizzare così:

- a) esigenza di contenere l'emozione: un flauto che suona all'orizzonte deve subito contenere tutta la sua emozione;
- b) impossibilità di ricominciare più volte: non c'è tempo di riprendere, di ricominciare più volte;
- c) ricerca di naturalità: ogni artificio diventa grossolano e, inoltre, Pan deve suonare da solo, perché è dentro la natura;

¹⁰ «Mio caro Mourey, fino ad ora non ho ancora trovato ciò di cui c'è bisogno... per il motivo che un flauto che canta all'orizzonte deve contenere subito tutta la sua emozione! Voglio dire, che non c'è tempo di riprendere più volte, e che: ogni artificio diventa grossolano, la linea del disegno melodico non potrà contare su alcuna interruzione di colore, che possa essere d'aiuto. Ditemi, ve ne prego, molto esattamente, i versi dopo i quali la musica interviene? Dopo numerosi tentativi credo che sia necessario limitarsi al solo flauto di Pan, senza altro accompagnamento. È più difficile, ma più (logico) nella natura. Affettuosamente, Claude Debussy.» Lettera di Debussy a Gabriel Mourey del 17 novembre 1913. L'originale autografo è conservato in Frederick R. Koch Collection, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale University. Un facsimile è pubblicato in Debussy 1992.

- d) stretta associazione tra linea melodica e colore: la linea del disegno melodico non potrà contare su alcuna interruzione di colore.

Secondo quanto scrive Debussy, i punti b, c, e d sono conseguenze, o meglio approfondimenti del primo. Quali di questi aspetti sono stati colti dagli analisti, che con ogni probabilità non conoscevano questa lettera, e in che maniera le loro indagini possono aiutare l'esecutore? Per saperlo, occorrerà esaminare ognuno dei punti esposti, pur nella consapevolezza che i vari elementi di cui è costituito un brano sono nell'idea di chi compone, e auspicabilmente anche in quella di chi esegue, un tutto indivisibile, e che qui naturalmente vengono scissi per ordine espositivo.

- a) Cosa voleva dire Debussy quando affermava che un flauto che suona all'orizzonte, quindi in lontananza e nascosto — sappiamo che Pan era invisibile nella sua grotta, e il suono si doveva spandere, per così dire, senza corpo — deve contenere tutta la sua emozione? Probabilmente che al flauto spetta il compito di rappresentare tutta l'emozione che Pan ha dentro di sé; proprio in quanto espressione contenuta, essa non può dispiegarsi senza alcun freno.

Tradotto in linguaggio musicale ciò potrebbe voler dire evitare i grandi contrasti, atteggiamento che, a mio avviso, si riflette in primo luogo nelle indicazioni dinamiche. Questo aspetto è stato generalmente trascurato dagli analisti di *Syrinx*, con la quasi unica eccezione della Whitman, che all'analisi affianca una guida all'esecuzione [Whitman 1977, 68-79; 104]. Il suo originale lavoro è tutto basato sull'ipotesi che *Syrinx* sia costruito su due motivi principali, X e Y (vedi esempio 1); il motivo X compare nelle prime due battute, il motivo Y nelle ultime due, e l'analisi si sviluppa identificando le successive e graduali mutazioni di X in Y, mutazioni che secondo Whitman rispecchiano il racconto mitico del tramutarsi della ninfa *Syrinx* in canna.

Ad ogni motivo sono associati intervalli, registri, dinamiche, figure ritmiche differenti (vedi esempio 1), e nell'esecuzione ogni proposizione dell'uno o dell'altro motivo va differenziata evidenziando le sue caratteristiche precipue. Dal punto di vista dinamico X, associato con il registro medio, ha un livello di base *mf* o *p crescendo*; Y, nel registro grave, ha dinamiche più basse ed è più statico, con ritmi più dolci. Whitman suggerisce di eseguire le parti caratterizzate da X, più movimentato, in maniera più calda e con più vibrato di Y. In sostanza, quello che Whitman raccomanda all'esecutore, è una grande precisione nell'eseguire le indicazioni dinamiche volute da Debussy: Whitman sottolinea l'importanza del *subito p* a b. 4, perché esso evidenzia la differenza tra le bb. 4 e 5. Infatti la figura nel primo movimento delle bb. 4 e 5 è identica dal punto di vista ritmico e delle altezze, ma mentre nella b. 4 il segno di *crescendo* è seguito da un *subito p*, nella b. 5 la figura è tutta in crescendo; la tensione non cade, al contrario si prepara l'incremento dinamico delle terzine ascendenti che concludono la battuta (vedi esempio 2).

condo un'ottica percettiva gestaltica, include l'intensità e il timbro: di essi l'autore vuole indagare il grado di importanza nella strutturazione del pezzo, giungendo alla conclusione che in *Syrinx* (contrariamente ad esempio a quanto succede in *Density 21.5* di Varèse), l'intensità non costituisce un fattore percettivamente strutturante, in quanto il brano si muove in un ambito dinamico piuttosto ristretto, tra il *p* e il *mf*. [Tenney-Polansky, 1980, 205-224]¹²

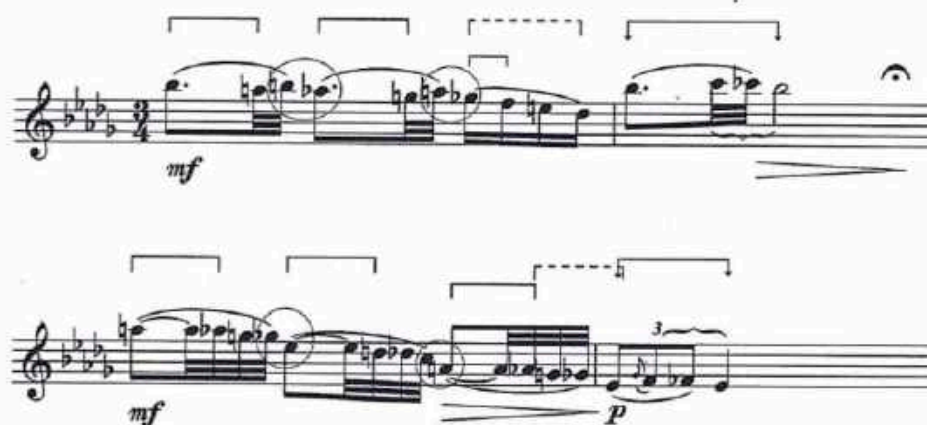
Il contenimento delle emozioni può avvenire anche sotto altri aspetti, come quello intervallare. Quasi tutti gli analisti hanno rilevato come la melodia in *Syrinx* si muova per lo più per grado congiunto o piccoli salti: semitoni, toni interi, terze minori. Nella prima misura l'andamento a toni interi nei movimenti accentuati della battuta si incastra con un andamento cromatico e veloce nei movimenti non accentuati. Quando c'è un'espansione intervallare essa è graduale, ed esistono alcuni intervalli caratterizzanti, come il tritono, la terza minore e la sesta minore, che con il loro ritornare rivestono il ruolo di punti d'appoggio della melodia. L'analisi di Cogan e Pozzi Escot esamina *Syrinx* in termini di trasformazione linguistico-spaziale di una cellula linguistica primaria (*sib*, *mi*, *reb*). [Cogan-Pozzi Escot 1976, 92-101] I due studiosi individuano una serie di intervalli — definiti dal numero di semitoni di cui sono composti — e misurano la trasformazione linguistica sulla base della comparsa o scomparsa di tali intervalli. È difficile ipotizzare che un'analisi di tale genere, piuttosto astratta, possa influire sull'esecuzione, se non nel senso di una generica consapevolezza, comunque valida per chi suona. Comunque, anche da un'analisi come questa eminentemente teorica, si può ricavare un'indicazione esecutiva precisa, anche se ovviamente sempre in maniera indiretta. Cogan e Pozzi Escot ritengono che la b. 3 assolva al duplice compito di essere una reminiscenza della frase contenuta nelle bb. 1-4 e nello stesso tempo di collegare la b. 3 con le bb. 6-8. Come si può vedere nell'esempio 3, la b. 3, che nel primo pentagramma non è riportata per intero ma di cui è indicato solo l'incipit proprio in virtù del suo carattere di reminiscenza, è nel secondo pentagramma collegata tramite la linea tratteggiata al *dob* di b. 6. Infatti secondo i due studiosi la frase contenuta nelle bb. 4-8, piuttosto che discendere linearmente dal *sib* di b. 3, ascende linearmente dal *sib* di b. 4. L'ascesa lineare è portata avanti successivamente in due differenti registri: l'arrivo sul *dob* di b. 6 ha i suoi punti di partenza nel *sib* grave delle bb. 4-5 e, nell'altro registro, nel *sib* di b. 3. Naturalmente un interprete che volesse sottolineare il carattere di reminiscenza della b. 3 potrebbe eseguirla diversamente dalla prima battuta, ad esempio modificando il colore del suono, o tenendo la dinamica su un livello leggermente più basso. Questo consentirebbe anche di evidenziare maggiormente la linea ascendente delle bb. 4-5 di cui parla Cogan, che porta al *dob* di b. 6.

¹² Tenney sviluppa un'analisi di *Syrinx* dal punto di vista della percezione temporale gestaltica attraverso un sistema computazionale messo a punto da Polansky.



Es. 3. Cogan-Pozzi Escot: movimenti lineari di registro, bb. 3-9

Cogan e Pozzi Escot non sono i soli ad individuare nella trasformazione la caratteristica principale di *Syrinx*; seppure con un senso e degli esiti differenti, a causa della diversità di obiettivi e metodologie, sono dello stesso avviso anche Whitman, come già esposto, Baron e Ulrich Mahlert. Baron considera fondante in *Syrinx* la trasformazione che viene operata dalla scala a toni interi che parte dal *do* (*Whole Tones 1*), a quella che parte dal *do*♯ (*Whole Tones 2*), e rileva inoltre la grande importanza in questo passaggio delle configurazioni pentatoniche che sostituiscono in modo non tonale il ponte modulante di classica natura.



Es. 4. Mahlert: trasformazione dell'arabesco delle bb. 1 e 2 in quello delle bb. 13-14.

Secondo Mahlert [1986, 195] l'arabesco delle bb. 1-2 si trasforma, in modo solo apparentemente casuale, in quello delle bb. 13-14 (esempio 4),¹³ e anche alcune

¹³ Legenda

	Semitono discendente
	Terza minore discendente
	Elemento comprendente tre note cromatiche e una terza minore discendente
	Nota di volta con aggiunta di una nota cromatica discendente
	Elemento comprendente un tono ascendente e due semitoni discendenti

delle figurazioni a terzine sono in qualche modo una derivazione delle prime due misure (vedi esempio 5). Considerando che tali figurazioni provengono da tutte le sezioni del pezzo,¹⁴ Mahler osserva che la trasformazione intervallare investe l'intero svolgersi del brano.

The image displays a musical score in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of nine staves. The first staff (measure 2) is labeled 'Schluss' and shows a tritone figure (B-flat, A, G). The second staff (measure 4) shows a similar figure. The third staff (measures 14 and 15) is labeled 'Schluss' and shows a tritone figure. The fourth staff (measures 16 and 18) shows a tritone figure. The fifth staff (measure 9) shows a tritone figure. The sixth, seventh, and eighth staves (measures 31, 32, and 33) are grouped together in a box and labeled X1, X2, and X3 respectively, showing variations of the tritone figure. The ninth staff (measures 1 and 3) is labeled 'Anfang' and shows a tritone figure. The tenth staff (measure 19) is labeled 'Mitte' and shows a tritone figure.

Es. 5. Mahler: ruolo di precursore delle figure presenti nelle prime due battute nei confronti delle successive figurazioni a terzine.

Nell'esempio 5 si vede come la figura a terzine dalla quale si sviluppano le tre battute conclusive, ritenute varianti di un modello X e riquadrate nello schema con le indicazioni X₁, X₂, X₃, ricorda la figura di b. 16, che si sviluppa nella IV sezione, ma mostra anche una pluralità di ulteriori e significative relazioni, inerenti soprattutto a momenti successivi, quando vengono introdotte entrambe le varianti formali (soprattutto la seconda), delle figurazioni a terzine. Il precursore della figura a terzine di b. 31, la forma originaria del modello X (dove le mutazioni gio-

¹⁴ Mahler segmenta *Syrinx* in cinque sezioni: I sezione (bb. 1-2); II sezione (bb. 3-8); III sezione (bb. 9-15); IV sezione (bb. 16-25); V sezione (bb. 26-35).

cano su due elementi: l'appoggiatura e il cambiamento nella successione dei suoni), è da rintracciarsi nella mutazione conclusiva alla fine della sez. I, corrispondente alla prima riga del grafico, per questo indicata con *Schluss*. L'indicazione *Schluss* nella terza riga corrisponde invece alla fine della sez. III. Per quanto riguarda le ultime due righe del grafico, Mahlert spiega come i due frammenti localizzino in particolare le reminiscenze evocate da X_3 di cui evidenziano il carattere di trasformazione, dove *Anfang* e *Mitte* rappresentano l'inizio e la metà delle connessioni musicali. Se l'indicazione *Anfang* nella penultima riga non ha bisogno di spiegazioni, è invece opportuno chiarire come il *Mitte* dell'ultima riga si riferisca alla funzione di collegamento della nona maggiore di b. 19 (*reb* – *mib*), tra le due parti della sez. IV. Mahlert nota come questo intervallo ricco di tensione venga mutato alla fine del brano nel distensivo intervallo di seconda (*reb* – *mib*).¹⁵

b) Debussy afferma che in *Syrinx* non c'è il tempo per proporre ulteriori riprese, e questa impossibilità di lasciarsi andare liberamente, senza preoccupazioni di durata, è naturalmente una limitazione, un "contenersi"; il brano è per forza di cose breve, essendo costretto in margini temporali fissati dal testo poetico. Eppure, almeno a prima vista, può apparire piuttosto curiosa l'affermazione di Debussy «non c'è tempo di riprendere più volte», dal momento che, soprattutto all'analisi motivica, il pezzo appare composto di brevi incisi insistentemente ripetuti e variati. Proprio la ripetitività è uno degli aspetti che hanno favorito la frequentazione di *Syrinx* da parte di ricercatori che si occupano di musica in relazione ad altri ambiti culturali: semiologi, psicologi, informatici [Anagnostopoulou 1997; Deliège 1987; Laske 1984; Nattiez 1975; Tenney-Polansky 1980]. Infatti il brano, essendo breve, monodico, costruito su pochi elementi facilmente individuabili e spesso ripetuti, è agevolmente schematizzabile.

A livello macroformale quasi tutti gli analisti si trovano d'accordo nell'individuare una suddivisione tripartita del brano. Notevoli differenze si riscontrano invece nella segmentazione, dal momento che considerare una stessa sezione come A1 o come B comporta ovviamente un'interpretazione analitica completamente differente. Come si può vedere nella Tabella A, le principali analisi di *Syrinx* presentano evidenti divergenze nella segmentazione formale del pezzo; ciò naturalmente è dovuto ai differenti tipi di approccio e alle diverse metodologie impiegate, ma porta anche a pensare che probabilmente, dal punto di vista strettamente esecutivo, la cosa migliore sia di interpretare il brano come un unico discorso inin-

¹⁵ Questo tipo di analisi si ispira a quella di Nicolas Ruwet [1983] che sovrappone linee melodiche simili per individuarne delle derivazioni. È da rimarcare come nel grafico di Mahlert, differentemente da Ruwet che considera le derivazioni cronologicamente nello sviluppo di un brano, le trasformazioni non siano consecutive, essendo inserite prescindendo dalla loro successione temporale. A conferma di ciò è interessante notare come Mahlert ritenga di dimostrare che poiché l'ultima frase si riunisce all'inizio e alla metà di *Syrinx*, viene trasformato l'andamento temporale e il pezzo viene percepito quasi in uno stato di sospensione temporale.

terrotto, una lunga frase fluida in cui le divisioni sono strumentali, utili per creare un quadro mentale in chi studia, e che vadano evidenziate il meno possibile nell'esecuzione. [Austin 1966, 7-15; Borris 1969, 173-74; De Natale 1996, 33-40 e 133-35; Larson 1990, 1-15] Ciò è confermato da Fleury, quando si riferisce ad una frase di ampio respiro, e dalla testimonianza di Moyse sul fiato a b. 25, che Debussy gli chiese di evitare: quindi, se addirittura dove compare chiaramente una ripresa non ci dovrà essere nessuna caduta di tensione, sembra legittimo considerare il pezzo come una linea melodica ininterrotta.

battute	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
AUSTIN (1966)	A								A1								B								A2										
BORRIS (1969)	A								A1								B								A2										
COGAN (1976)	Ia				b				IIa				b				IIIa				b				IVa				b						
DE NATALE (1996)	A								B																A1										
LARSON (1990)	A																B								A1				Coda						
MAHLERT (1986)	1		2						3								4								5										
SERAPHIN (1962)	A								B																A1										
TENNEY (1980)	sections																																		
	segments																																		
WHITMAN (1977)	A								A1								B								AB										
battute	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35

Tabella A. Comparazione tra le suddivisioni formali operate nelle analisi prese in esame.

È da notare come le segmentazioni di Tenney siano le più difformi dalle altre; la sua divisione infatti è basata su unità di percezione gestaltica, in cui soprattutto le "sezioni" — unità gerarchicamente più alte — ma anche i "segmenti", le "sequenze" e i "clangs", di livello gerarchico inferiore, cominciano spesso non all'inizio delle battute, ma ad esempio su un levare. Sicuramente si tratta di punti percettivamente significativi, ma del tutto dissimili dalle suddivisioni degli altri analisti (si veda in proposito l'esempio 6, in cui sono riportate le prime venti battute di *Syrinx* nella segmentazione di Tenney).

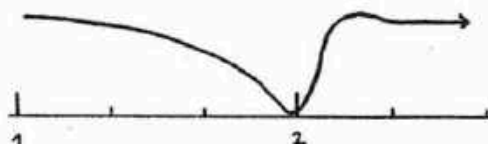
Se si accettano le conclusioni di Tenney quindi si deve prendere atto che la segmentazione di un brano, dal punto di vista estesico, è spesso completamente differente dalle comuni divisioni formali. Quasi tutti gli analisti, osserva Nattiez, sono d'accordo nell'isolare le prime otto battute, motivando questa scelta con la convergenza su alcuni aspetti della scrittura compositiva, come: «tempo omogeneo; linea di battuta; omogeneità dovuta, se non ad una definita 'tonalità', almeno alla nota polare *si*»; sviluppo di un piccolo numero di temi paradigmatici». [Nattiez 1975, trad. ital. p. 101] Questa uniformità di risultati (con l'eccezione di Larson che fa terminare la prima parte del pezzo a b. 15), coincide anche con l'indicazione for-

The image displays four systems of musical notation, likely for a string ensemble or orchestra. Each system consists of multiple staves. The first system includes a legend on the left: 'SECTIONS: 1', 'SEGMENTS: 1', 'SEQUENCES: 1', 'CLANCS: 1'. Below this, the tempo 'T-80 modéré' is indicated. The first system also features circled numbers 1 through 17 above the staves. The second system includes the tempo 'Ritenu' and the instruction 'UN peu mouvementé (mou. très peu)'. The third system includes circled numbers 1 through 17. The fourth system includes circled numbers 1 through 17. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Esempio 6. Tenney-Polansky: segmentazione delle bb. 1-20. (I numeri circolettati collocati sopra i pentagrammi corrispondono alla numerazione progressiva delle note).

nita dallo spartito nel suo originario aspetto scenico, anche se in questa veste *Syrinx* fu eseguita probabilmente solo la prima volta. Alla fine della b. 8, nella versione teatrale c'è infatti l'intervento della recitazione, con l'Oreade che pronuncia in silenzio, senza alcun accompagnamento, i suoi versi *Tais-toi, contiens ta joie, écoute*; lì la musica si interrompe davvero, e in effetti l'unica divisione formale sicura è quella alla fine di b. 8. In questo caso le conclusioni dello storico e dell'analista coincidono, e mi sembra assolutamente opportuno che l'esecutore faccia in quel punto una breve pausa come indicato dalla corona nel ms. Br.

c) L'esigenza di naturalità è stata colta con grande sensibilità da Ulrich Mahlert: egli considera l'arabesco il paradigma del fare compositivo di Debussy, e *Syrinx* un esempio dei più significativi del suo *modus operandi* [Mahlert 1986, 182]. Debussy cita più volte il divino arabesco nei suoi scritti: riferendosi a Bach, lo esalta in contrapposizione agli schemi classici ormai irrigiditi e accademicamente "incrostati". [Debussy 1987, 34-35, 65-66, 228-230, 245-247] Grazie all'arabesco, che ha struttura aperta e deriva da una concezione figurativa decorativa, ornamentale, quella dello *Jugendstil*, la musica può vincere la rigidità meccanica e portare verso quell'arte "libera", frutto della corrispondenza spirituale di arte e natura cui il compositore francese aspirava. L'arabesco, inteso come una forza della natura, ha un suo sviluppo organico che, secondo Mahlert, è esemplarmente illustrato nelle prime due misure di *Syrinx*: la forza di gravità, che è una forza passiva, è, in maniera sottilmente proporzionata, bilanciata da una corrispondente forza ascendente, attiva (vedi esempio 7).¹⁶



Esempio 7. Mahlert: bilanciamento tra forza attiva e passiva nell'arabesco delle prime due battute.

Mahlert rileva inoltre come, in quanto momento di un arabesco melodico, il ritorno del suono iniziale nella seconda battuta sia un indice del bilanciamento delle proporzioni delle due forze complementari. Interessante a livello interpretativo mi

¹⁶ Arabeschi simili si trovano molto spesso all'inizio di altre composizioni di Debussy; anche il filosofo Jankelevitch ne parla, considerandoli un fenomeno di "geotropismo". A proposito dell'uso dell'arabesco in *Syrinx* egli afferma: «In *Syrinx* per flauto solo, la rapace cantilena plana, volteggia, si avvicicchia in fantasiose terzine e poi, dall'alto dell'aria, si getta in picchiata come per catturare una preda». [Jankelevitch 1949, 91] L'andamento vagante e oscillante della melodia a guisa di arabesco è stato rilevato anche da Marco de Natale, che a proposito della melodia di *Syrinx* parla di movimento franante, sfarfallante, ai limiti dell'improvvisazione [De Natale 1996, 34 e 37]. Sul tema della fluidità dell'arabesco in Debussy si veda anche Spampinato [2000, 33-55].

sembra rendere questo senso delle due forze attiva e passiva, ma come farlo concretamente? Mahler non suggerisce nulla in proposito, ma penso che si potrebbero eseguire le parti "passive", cioè quelle con la tendenza a precipitare verso il basso, in modo più morbido, cercando di non accentare o mettere in evidenza nessun suono, rimanendo sempre strettamente nel tempo e assecondando il timbro naturale del flauto quando scende verso l'ottava bassa, per rendere questo senso di attrazione gravitazionale. Questo suggerimento può essere molto valido per le bb. 2, 13 e 14. Nel suddividere il brano in cinque sezioni (vedi nota 14), Mahler evidenzia in ciascuna di esse la curva melodica, la linea dell'arabesco (esempio 8), che si smorza seguendo delle leggi organiche, tanto che l'ultima sezione, con carattere di ricapitolazione e ambito intervallare più ampio, non ha una vera chiusura e finisce in modo indeterminato.



Esempio 8. Mahler: andamento delle curve melodiche nelle cinque sezioni in cui viene suddiviso il brano.

Credo che questa tendenza a smorzarsi vada assecondata nell'esecuzione; anche Whitman, pur partendo da presupposti diversi da quelli di Mahler, suggerisce qualcosa di analogo quando propone di suonare le ultime due battute, costituenti il motivo Y a carattere statico, con dinamiche più basse, in diminuendo, con un suono piuttosto chiuso e senza vibrare. Non solo l'arabesco, per Mahler, è indice della naturalità di *Syrinx*, ma anche altri due elementi, cioè la quarta discendente e le scale pentatoniche. La quarta discendente, che compare in modo evidente a b. 8 (*mi $\flat$ - si $\flat$*), ma anche in altri punti (esempio b. 4: *si $\flat$ - fa*, *si - fa $\sharp$*) è per eccellenza il "suono di natura" con struttura organica, è il *Naturlaut* della Prima Sinfonia di Mahler, è la melodia sacra e divina di Pan, tratta da canne recise e che vuole imi-

tare il canto degli uccelli, è per definizione *Ursprunge*, simbolo del grido della natura; la quarta di b. 8 è anticipata dal cambio enarmonico di b. 5, silenzioso, segreto, misterioso, che non fa parte di un processo enarmonico. Infatti il *dob* compare per la prima volta sospeso nel tempo, nello spazio e nella sonorità, dal momento che la figura in cui si trova sta tra due pause. [Mahlert 1986, 193]

d) Della linea melodica si è già parlato a proposito dell'arabesco, e dal punto di vista intervallare. Ciò che è più difficile è associarla al timbro, perché, definizioni come "l'importanza del colore del suono", rischiano di essere generiche e di potersi attagliare a più di un brano, o, peggio ancora, a più di un autore.¹⁷ Innegabile è la difficoltà di poter descrivere con il linguaggio verbale concetti sfuggenti come quello di colore, che di fatto sono di pertinenza esclusiva della sfera auditiva ed emotiva; tuttavia è altrettanto innegabile come il timbro e il "colore" in *Syrinx* siano tra gli elementi principali e fondanti, come testimonia lo stesso Debussy nella lettera a Mourey.

Gli analisti in genere si sono dimostrati più preoccupati di definire le entità pertinenti a strutture formali, intervallari, scalari, ma il problema del colore è stato comunque affrontato da alcuni di loro. Si è già visto come Whitman dia dei precisi suggerimenti in proposito, come quando, per citare alcuni esempi, dice di differenziare timbricamente i motivi X e Y, aventi caratteri diversi, o quando consiglia di suonare l'*apex* di b. 27 con un suono caldo e molto vibrato, o le ultime due battute con timbro chiuso e senza vibrare.

Anche Tenney e Polansky affrontano il problema del timbro ma, pur rendendosi conto della rilevanza di questo elemento, sono ben consapevoli della difficoltà di circoscriverne le caratteristiche per poterle utilizzare concretamente in un'analisi. Nel comparare alcuni brani, tra cui *Syrinx* e *Density 21.5* di Varèse, essi si servono di quattro parametri. (vedi Tabella B)

	<i>Duration</i>	<i>Pitch</i>	<i>Intensity</i>	<i>Timbre</i>
Debussy	1.0	1.5	2.0	0.0
Varèse	1.0	0.67	6.0	20.0

Tabella B. Tenney-Polansky: confronti parametrici tra *Syrinx* di Debussy e *Density 21.5* di Varèse

Ai primi tre (durata, altezza e intensità) è stato possibile attribuire dei valori misurabili: un input di 1.0 implica un'unità di tempo di un decimo di secondo, un intervallo di un semitono, o una differenza di livello dinamico di un gradino (co-

¹⁷ Tale definizione, usata a proposito di *Syrinx*, è di Austin [1966, 9].

me tra *mf* e *ff*. Per il timbro, di cui anche la definizione sfugge — Tenney e Polansky parlano di «un ulteriore parametro, che noi chiamiamo timbro» [1980, 219] — i valori non possono essere misurati e nemmeno approssimati al fine di poter essere elaborati dal programma computazionale. Per questo il parametro timbro è stato usato solo in maniera molto primitiva, con scale di valori di 0 oppure 1, e soltanto per rappresentare i colpi di chiave nelle bb. 24–28 di *Density* 21.5.

Anche Marco De Natale si dimostra ben consapevole dell'importanza del colore del suono in *Syrinx*, ma sfiora il problema piuttosto che affrontarlo; egli si limita a far notare, con un'osservazione solo apparentemente banale, come il brano sarebbe improponibile se eseguito su un altro strumento, come il pianoforte. De Natale ritiene inoltre che il timbro in *Syrinx* diventi tema, e sia strettamente associato al senso di movimento, dal momento che la morbidezza del suono controbilancia la ritmica pulsiva. Purtroppo però queste interessanti osservazioni non vengono ulteriormente approfondite. [De Natale 1996, 39]

4. Conclusioni

Si è visto quindi in che modo gli analisti abbiano colto gli aspetti principali di *Syrinx* e come le loro scoperte analitiche possano aiutare l'interprete. In generale gli aspetti trattati, desunti dalla lettera di Debussy, esauriscono anche la rosa dei problemi musicali affrontati nelle varie analisi, con l'esclusione di quello della tonalità: infatti alcuni analisti (Austin, Seraphin, Larson, De Natale) si sono preoccupati di trovare la o le tonalità del pezzo, o se non altro di ricercare uno o più centri tonali, mentre altri (Mahlert, Baron, Cogan) pensano il brano svincolato dalla tonalità, con cui le affinità sono solo momentanee e apparenti, sottolineando come Debussy eviti accuratamente tutte le risoluzioni tonali.

All'inizio del lavoro mi ero posta il quesito se i due percorsi metodologici portassero o meno a dei risultati simili; sebbene in alcuni casi si siano verificate delle significative coincidenze, in generale le analogie non sono molte. Infatti se le principali risultanze dell'indagine storico-documentaria riguardano i respiri, le dinamiche, l'agogica e il rapporto della musica con il testo poetico, dall'esame della letteratura analitica risulta come questi aspetti siano stati per lo più solo toccati marginalmente dagli analisti.

I respiri, fondamentali per il cadenzarsi del discorso musicale, dal momento che essi evidenziano momenti di continuità o di discontinuità, non sono stati oggetto dell'attenzione dei teorici. L'unico a parlarne è Nattiez, che citando tutti i respiri della Jobert li chiama impropriamente "pause", e afferma che essi sono fondamentali per la segmentazione del pezzo. [Nattiez 1975, 340; trad. ital. p. 100] In realtà è stato evidenziato che i respiri della Jobert erano, almeno in alcuni casi, frutto delle esigenze di Moyse, e basarsi su di essi potrebbe essere fuorviante. Si è visto

come solo Whitman si sia occupata in maniera estesa dell'aspetto dinamico, e per quanto riguarda l'agogica unicamente De Natale osserva come tra le varie esecuzioni del brano, si riscontrino notevoli differenze.¹⁸ Infine, la mancata conoscenza del reale rapporto tra musica e testo poetico ha portato in alcuni casi anche a dei travisamenti che hanno influito sulla visione del pezzo da parte degli analisti; alcuni di loro (ad esempio Whitman), si sono ispirati, almeno come punto di partenza, al mito della mutazione della ninfa Syrinx in canna, quando il titolo *Syrinx* non era certamente di Debussy e compare per la prima volta solo nell'edizione Jobert. Altri (ad esempio Mahler), hanno visto in alcune strutture compositive, come il cromatismo, il rispecchiarsi della lamentosità dell'ultimo canto di Pan morente, quando dall'indagine condotta nella prima parte del lavoro è emerso come *Syrinx* non venga affatto eseguito in questa occasione, e abbia al contrario un carattere lirico e sensuale. Il non sapere poi la vera paternità delle indicazioni di respiro della Jobert, ha portato poi ad assumerli come convenzionali e dovuti a Debussy, come nel caso di Nattiez.

L'indagine di tipo analitico ha d'altro canto toccato aspetti della costruzione del brano e ha approfondito problematiche che la ricerca documentaria non è in grado di affrontare, confermando, in maniera più o meno convincente, tutti gli elementi che lo stesso Debussy ha affermato essere alla base dell'ispirazione di *Syrinx*. Se da una parte si potrebbe lamentare una mancanza complessiva di interesse, da parte degli analisti nei confronti delle problematiche interpretative, dall'altra occorre prendere atto che nella gran parte dei casi gli obiettivi che essi si pongono — come “funziona” il pezzo, quali sono le caratteristiche peculiari del suo stile e via dicendo — sono diversi da quelli che si pongono gli interpreti. E inoltre occorre considerare che se la conoscenza complessiva del pezzo e della sua struttura è indispensabile per una esecuzione consapevole, la scelta tra le diverse possibilità interpretative afferisce, di fatto, al singolo esecutore, ovvero alla sua sensibilità e alle sue capacità tecniche ed espressive. In definitiva, il duplice approccio storico-documentario e analitico sembra capace di produrre interessanti frutti, proprio perché è sostenuto da competenze diverse e, spesso, “complementari”; i due tipi di indagine non si sovrappongono ma si integrano, portando ad una conoscenza globale del pezzo e, non di rado, a indicazioni esecutive preziose.

¹⁸ De Natale pone il problema e lancia un interrogativo, suggerendo l'utilità di un'analisi dell'esecuzione, ma non fornisce risposte; del resto il volume in cui si occupa di *Syrinx* è un testo didattico, e il problema dell'agogica viene posto in un questionario destinato agli studenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUSTIN W.W. (1966), *Music in the Twentieth Century*, Norton, New York, 7-15.
- ANAGNOSTOPOULOU C. (1997), *Lexical cohesion in linguistic and musical discours*, in *Third triennial ESCOM Conference: Proceedings*, ESCOM, Liège, 655-660 (contiene un'analisi semantica di *Syrinx*).
- BARON C. K. (1982), *Varèse's explications of Debussy's Syrinx in Density 21.5: a secret model revealed*, «The Music Review», vol. XLIII/2, 121-134.
- BOPP J. (1983), *Syrinx von Claude Debussy*, «Tibia», vol. 1, 265-267.
- BORRIS S. (1969), *Claude Debussy, 'Syrinx' für Solo flöte*, «Musik und Bildung», vol. 4, 173-174.
- COGAN R.-POZZI ESCOT O. (1976), *Sonic Design. The Nature of Sound and Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs N. J.
- DEBUSSY C. (1927), *Syrinx*, Jobert, Paris.
- DEBUSSY C. (1987), *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris (ed. orig. 1921).
- DEBUSSY C. (1992), *La flûte de Pan ou Syrinx*, Autographus Musicus, Stockholm.
- DELIÈGE I. (1987), *Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle de parcours cognitifs de l'information musicale*, «Analyse Musicale», vol. VI, 73-78 (contiene un'analisi di *Syrinx*, dal punto di vista dei rapporti tra livelli di informazione e memorizzazione).
- DE NATALE M. (1996), *Analisi musicale in itinere. Questionari e soluzioni per lo sviluppo dell'intuizione analitica*, Ricordi, Milano.
- FLEURY L. (1922), *The flute and his power of expression*, «Music and Letters», vol. III, 383-393.
- JANKELEVITCH V. (1949), *Debussy et le mystère*, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel (trad. it. *Debussy e il mistero*, Il Mulino, Bologna, 1989).
- LARSON J. A. (1990), *Flute without accompaniment: works from Debussy: Syrinx (1913) to Varèse: Density 21.5 (1936)*, DMA doc., University of Maryland.
- LASKE O. (1984), *Keith: a rule system for making music-analytical discoveries*, in *Atti del convegno Musical Grammars and Computer analysis* a cura di M. Baroni e L. Callegari, Olschki, Firenze, 165-199 (contiene un'analisi di *Syrinx* ottenuta tramite un sistema computazionale di intelligenza artificiale).
- LONG M. (1960), *Avec Claude Debussy au piano*, René Julliard, Paris.
- MAHLERT U. (1986), *Die Göttliche Arabesque: zu Debussys Syrinx*, «Archiv für Musikwissenschaft», vol. XLIII/3, 181-200.
- MOUREY G. (1913), *Psyché, poème dramatique en trois actes*, Mercure de France, Paris.
- NATTIEZ J.-J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Editions, Paris, 330-354 (trad. ital. leggermente modificata con il titolo *Syrinx di Debussy: un'analisi paradigmatica*, in *Il senso in musica*, a cura di L. Marconi e G. Stefani G., CLUEB, Bologna, 1987, 93-137).
- RUWET N. (1983), *Metodi di analisi in musicologia*, in N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 86-119.
- SERAPHIN H. (1964), *Debussys Kammermusikwerke der mittleren Schaffenszeit*, Bärenreiter, Kassel.
- SPAMPINATO F. (2000), *La poetica dell'acqua in Debussy*, «Diastema», vol. I/14, 33-55.
- TENNEY J.-POLANSKY L. (1980), *Temporal gestalt perception in music*, «Journal of Music Theory», vol. XXIV/2, 205-241.
- VALLAS L. (1926), *Claude Debussy*, Librairie Plon, Paris.
- VALLAS L. (1927), *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Ed. Musicales de la Librairie de France, Paris.
- VALLAS L. (1932), *Claude Debussy et son temps*, Librairie Felix Alcan, Paris.

- VALLAS L. (1944), *Achille-Claude Debussy*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it.: Guanda, Modena, 1952).
- VALLAS L. (1958), *Claude Debussy et son temps*, Albin Michel, Paris (nuova edizione con pubblicazione delle lettere).
- WHITMAN E. (1977), *Analysis and performance critique of Debussy's flute works*, DMA diss., University of Wisconsin.
- WYE T. (1993), *Marcel Moyse, an extraordinary man*, Winzer Press, Iowa.
- WYE T. (1994), note esplicative a C. Debussy, *Syrinx or la Flûte de Pan*, Novello, London.

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

- DEBOST M., *Flûte Panorama*, Skarbo CD, 1993
- FABBRICIANI R., *Flute XX*, Arts CD-47167-2
- GALWAY J., *60 Years - 60 Flute Masterpieces*, RCA VICTOR CD-63432
- GRAF P.-L., *Joueurs de flûte*, Claves CD-704
- MARION A., *Some Unusual French Music*, Fleur de Lys CD-23119
- RAMPAL J.-P., *Greatest Hits - Flute*, Sony Classics CD-66703
- SCHULZ W., *Debussy: Chansons de Bilitis*, Deutsche Grammophon CD-429738-2
- ZUKERMAN E., *Incantation*, Delos CD-3184
- WIESLER M., *Manuela plays French solo flute*, BIS CD-459

GLI AUTORI

Mario Baroni, Università degli Studi di Bologna

Fabio Cifariello Ciardi, Conservatorio di Musica di Perugia, ECONA - Centro interuniversitario per la ricerca sull'Elaborazione Cognitiva in Sistemi Naturali ed Artificiali.

Luisa Curinga, Conservatorio "Gesualdo da Venosa" di Potenza.

Rossana Dalmonte, Università degli Studi di Trento.

Anna Damiani, ECONA - Centro interuniversitario per la ricerca sull'Elaborazione Cognitiva in Sistemi Naturali ed Artificiali.

Piero Gargiulo, Conservatorio "A. Boito" di Parma.

Marco Mangani, Università degli Studi di Pavia.

Mauro Mastropasqua, Università di Bologna.

Marta Olivetti Belardinelli, Dipartimento di Psicologia, Università di Roma "La Sapienza".