

GATM

Gruppo di Analisi e Teoria Musicale

BOLLETTINO
DI INFORMAZIONI
BIBLIOGRAFICHE

1

Settembre 1993

Società presenti nel GATM:

Società Italiana di Musicologia
Società Italiana di Educazione Musicale
Società Italiana di Etnomusicologia
Associazione Italiana di Informatica Musicale
International Association for the Study of Popular Music

Indice

Introduzione (M.Baroni) p. 3

BIBLIOGRAFIA (1992-1993)

Analisi applicata (M.G.Sità) p. 5
Metodologie codificate (G.Goldwurm) p. 13
Analisi dell'interpretazione (R.Dalmonte) p. 19
Analisi e tecnologia (L.Camilleri) p. 26
Etnomusicologia (I.Macchiarella) p. 30
Popular music (R.Agostini) p. 34
Psicologia e analisi (A.R.Addessi) p. 42
Analisi nella didattica (C.Luzzi) p. 48

SCHEDE DI LETTURA: ANALISI ED ERMENUTICA

J.Webster (M.G.Sità) p. 55
Haydn e l'idea di stile classico
K.Agawu (M.Baroni) p. 61
Giocare coi segni
L.Kramer e S.Burnham (G.Goldwurm) p. 68
Critica dell'analisi e analisi della critica
A. Eichhorn (G.Salveti) p. 71
Discorsività e intuizione
N.Glico (R.Dalmonte) p. 76
Sulla scientificità della musicologia
J.Schmalfeldt (G.Goldwurm) p. 81
Concetti schenkeriani e teoria della forma
R.Hatten (A.R.Addessi) p. 84
L'inganno in musica

Commissione editoriale:

A. Addressi, M. Baroni, R. Dalmonte,
G. Goldwurm, C. Luzzi, G. Salvetti,
M. G. Sità

Redazione:

M. Baroni, R. Dalmonte, C. Luzzi

Consulenza tecnica:

G. M. Merizzi, M. Morini

Introduzione

Il compito che affidiamo al Bollettino è quello di tenere informato il pubblico italiano sui più importanti contributi internazionali nel campo dell'analisi e della teoria musicale. Anche quest'anno la pubblicazione è divisa in due sezioni: la prima contiene il consueto aggiornamento bibliografico (libri e articoli di interesse analitico usciti nel 1992 e nei primi mesi del 1993, con qualche "recupero" di testi del 1991), la seconda contiene sette "schede", ovverossia introduzioni alla lettura di altrettanti testi scelti fra quelli indicati in bibliografia. Il tema che ha orientato le scelte di quest'anno è quello del rapporto fra l'analisi e l'ermeneutica (o interpretazione, o critica, o come la si voglia chiamare): in sostanza fra l'analizzare strutture e il manifestare a parole il senso da attribuire a tali strutture.

La scelta non è casuale. Chi ha qualche dimestichezza con la letteratura analitica sa bene che si tratta di un problema vecchio quanto l'analisi. Gli analisti tedeschi degli inizi del secolo, che erano anche filosofi della musica ed ermeneuti, erano consapevoli del rapporto di complementarità che inevitabilmente si instaura fra analisi musicale e interpretazione del senso musicale, nonché della necessità di coltivare contemporaneamente l'una e l'altra nonostante le apparenti diversità di fini e di metodi che esse sembrano imporre. Il ricorso a giustificazioni e teorizzazioni filosofiche era il modo classico che allora si usava per cercare di colmare il fossato che separava l'analisi dall'ermeneutica.

La cultura tedesca è ancor oggi legata all'impostazione nata in quell'epoca. Le versioni più recenti di questa tradizione filosofica sono quelle offerte dagli studi di Eggebrecht e di Dahlhaus ben noti anche al pubblico italiano. Nei paesi di lingua anglosassone, ma anche in Francia e in Italia, c'è stato invece negli ultimi decenni un elemento di frattura col passato, costituito dall'impatto dei modelli strutturalistici e linguistici, che da un lato hanno imposto all'analisi una più serrata esigenza di rigore metodologico e d'altro canto hanno scavato più profondamente il solco fra le finalità e i metodi dell'ermeneutica e quelli dell'analisi, fino a farle diventare quasi due discipline diverse ed entro certi limiti persino incommunicanti.

Nel Bollettino dell'anno scorso (inviato come Numero Zero) il problema preso in esame era appunto quello della "scientificità" dell'analisi. Nel numero di quest'anno affrontiamo direttamente l'altro problema di

fondo: quello del rapporto fra la scientificità dell'analisi e i rischi di arbitrarietà o di irrazionalità individuale che si nascondono nei discorsi sul senso musicale. In effetti sembra essere proprio questa la questione che sta ora emergendo con forza nell'ambiente musicologico internazionale.

D'altro canto, il risveglio d'interesse per questo specifico problema non è per nulla irragionevole. L'analisi ha molti usi e molte finalità importanti: ad esempio approfondisce la conoscenza della musica come linguaggio, aiuta i professionisti, compositori, esecutori o didatti a svolgere meglio il loro lavoro, aiuta gli storici a descrivere meglio i mutamenti di stile che si sono succeduti nei secoli, e così via. Ma il suo compito essenziale resta forse sempre quello di integrarsi al discorso ermeneutico e critico: in fin dei conti l'analisi serve soprattutto a "spiegare" la musica.

Si dirà allora: il problema è sempre lo stesso, non è cambiato niente dalla Germania degli inizi del secolo a oggi. Questo tuttavia non è vero. Qualcosa è cambiato, e forse qualcosa di sostanziale. Il periodo "strutturalistico" ha messo in moto nuovi meccanismi che ancor oggi continuano ad agire e ad agire positivamente: ad esempio ha messo a punto metodi d'analisi ben formalizzati (le metodologie codificate di cui si parla in bibliografia) che continuano a dare risultati importanti, e d'altra parte ha stimolato indagini in profondità anche sui meccanismi che presiedono alla produzione del senso (alcune ricerche semiologiche, ad esempio, o gli studi di psicologia cognitiva che, come indica il nostro elenco bibliografico, stanno assumendo una consistenza imponente). In altri termini, direi che il problema è sempre lo stesso, ma gli strumenti che vengono impiegati per affrontarlo sono cambiati in maniera rilevante.

Ci auguriamo che il lettore attento riesca a cogliere le diverse posizioni assunte dai vari autori anche semplicemente leggendo le nostre schede che, com'è ovvio, sono state concepite solo come introduzione allo studio degli articoli originali. Per quanto riguarda la possibilità di reperire questi ultimi (così come quelli indicati in bibliografia) segnaliamo le biblioteche delle quali noi stessi ci siamo serviti: quella del Conservatorio di Milano (via Conservatorio, 12, 20122, tel 02/76003097) e quella del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (via Galliera 3, 40121, tel 051/223943).

Mario Baroni

Bibliografia (1992-1993)

Analisi applicata (Maria Grazia Sità)

L'elenco di segnalazioni bibliografiche contenuto in questa sezione si propone di fornire soprattutto un catalogo della recente letteratura analitica finalizzato a interessi molteplici: storici, stilistici, compositivi...A questo scopo sono stati raccolti materiali che necessariamente fanno uso di tecniche analitiche diverse (spesso mescolandole tra loro) e giungono a livelli di approfondimento diversi (da osservazioni che sono poco più di una descrizione del brano, a raffinate analisi tecnico-stilistiche).

Una suddivisione principale poteva essere fatta distinguendo tra articoli che analizzano un brano facendo uso di una o più tecniche al fine di dare una spiegazione di *quel* brano e articoli che invece focalizzano un problema formale, tecnico, stilistico usando come esempio uno o più brani di uno o più autori (questa potrebbe essere l'analisi come osservazione di tecniche compositive: ad esempio l'articolo di Peter Wollny "Mozarts Fugen und die fugierte Stil in seinem Spätwerk"). Un'altra sottosezione poteva essere un raggruppamento di articoli che parlano di problemi formali, oppure armonici, oppure melodici. Ma, a parte il fatto che spesso i testi trattano tutti questi aspetti contemporaneamente, queste distinzioni hanno il difetto di non riuscire a definire tutto il materiale presentato. Abbiamo preferito invece seguire il modello proposto da Harold J. Diamond che nel suo ampio repertorio di segnalazioni bibliografiche (*Music Analysis. An Annotated Guide to the Literature*, Schirmer Books, New York 1991, pp.716) prende in esame 750 libri, 400 dissertazioni e tesi e 100 periodici di area anglo-americana, organizzando il suo materiale semplicemente per autore e per opera.

La nostra suddivisione per epoche storiche (che distingue al suo interno qualche autore più ampiamente rappresentato, come ad esempio il Mozart del centerario) non pretende di essere la più razionale tra le molte possibili, ma ha il vantaggio di essere forse la più comoda per la consultazione e l'utilizzo pratico. La periodizzazione scelta è la più neutra possibile, in base alla quantità di contributi rinvenuti; l'ampiezza della sezione dedicata al Novecento (un secolo che ama analizzare se stesso) ha reso necessario distinguere tra Novecento storico e autori contemporanei.

Bibliografia

a) Testi generali

Benjamin T., Horvit M., Nelson R. (1992), *Techniques and materials of tonal music, with an introduction to twentieth-century techniques*, Wadsworth Publishing, Belmont CA.

Della Casa M. (1992), "Relazioni fra musica e testo nelle opere vocali", *Analisi*, vol. III, n. 7, pp.20-27; vol. III, n. 8, pp.20-32.

Schmalfeldt J. (1992), "Cadential processes: the evaded cadence and the 'one more time' technique", *The Journal of Musicological Research*, vol. 12, n. 1-2, pp.1-52.

Subotnik R. R. (1991), *Developing variations: style and ideology in western music*, University of Minnesota, Minneapolis.

b) fino al Seicento

Everist M. (a cura di) (1992), *Models of musical analysis. Music before 1600*, B.Blackwell, Oxford.

Federhofer H. (1992), "Harmonik in Motetten der Trienter Kodices", *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. XLIX, n. 3, pp.200-206.

Hamer J. (1992), "La non-linearità nella struttura di frase: un tratto stilistico della musica di Heinrich Schütz", *Analisi*, vol. III, n. 7, pp.3-19.

Reynolds C.A. (1992), "The counterpoint of allusion in fifteenth-century masses", *Journal of the American Musicological Society*, n. 2, pp.228-260.

Sartorelli F. (1992), "La tecnica degli inganni nel Primo Libro delle Fantasie a quattro di Girolamo Frescobaldi", *Analisi*, vol. III, n. 9, pp.20-32.

Slavin D. (1992), "Some distinctive features of songs by Binchois", *The Journal of Musicology*, vol. X, n. 3, pp.342-361.

c) Settecento

Blumenberg H. (1991), "Ein sichers Versteck für eine Lebensbeichte? Zur Semantik von Jan Dismas Zelenkas Triosonaten I-III", *Neue Zeitschrift für Musik*, n. 3, pp.24-29.

Werner K.G. (1991), "...das größte in der Art, was ich gemacht habe. Gedanken zu den Kopfsätzen der Orchestersymphonien von C.Ph.E.Bach", *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. XLVIII, n. 3, pp.217-233.

J.S.Bach

De la Motte D. (1992), "Kontraste bei Bach", *Musica*, n. 2, pp.76-78.

Keller H. (1991), "Il Clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach: l'opera e la sua interpretazione", Ricordi, Milano (ed. originale Bärenreiter, Kassel 1965).

Kuhe M. (1992), "Bachs 'tour de force'. Analytischer Versuch über den Eingangsschor der Kantate *Jesu, der du meine Seele* BWV 78", *Die Musikforschung*, n. 2, pp.138-152.

Platen E. (1991), *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach*, dtv/Bärenreiter, Kassel.

Puffet D. (1992), "...An analytical offering (A.G.1992)...: On Goehr's homage to Bach", *Music Analysis*, vol. 11, n. 2-3, pp.177-208.

Renwick W. (1992), "Modality, imitations and structural levels: Bach's *Manualiter Kyries* from *Clavierübung III*", *Music Analysis*, vol. 11, n. 1, pp.55-74.

Siegle U. (1992), "Bach's theological concept of form", *Music Analysis*, vol. 11, n. 2-3, pp.245-278.

d) Classicismo

Brown P.A. (1992), "Haydn and Mozart's 1773 stay in Vienna: weeding a

musicological garden", *The Journal of Musicology*, vol. X, n. 2, pp.192-300.

Haydn

Edwards G. (1991), "The nonsense of an ending closure in Haydn's string quartets", *The Musical Quarterly*, vol. 75, n. 3, pp.227-254.

Fisher S.C. (1992), "Further thoughts on Haydn's symphonic rondo finales", *Haydn Yearbook*, vol. XVII, pp.85-107.

Josephson N.S. (1992), "Modulatory patterns in Haydn's late development sections", *Haydn Yearbook*, vol. XVII, pp.181-191.

Raab A. (1990), *Funktionen des Unisono dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn*, Haag and Herchen, Frankfurt.

Weber-Bockholdt P. (1992), "Joseph Haydn's Symphonien mit langsamen ersten Sätzen", *Die Musikforschung*, n. 2, pp.152-161.

Webster J. (1991), *Haydn's 'Farewell' symphony and the idea of classical style: Thorough-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Mozart

Baker J.M. (1991), "Chromaticism in Mozart's *Jupiter* Symphony", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.1050-1055.

Barcaba P. (1991), "Mozart's Fugen, dargestellt am Beispiel der Quartett-Fuge KV 546", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.678-687.

Block G. (1991), "Mozart's isorhythmic melodies", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.1022-1028.

Bockholdt R. (1991), "Zu Mozarts Tonalitätsvorstellung. Variabilität des tonalen Sinnes thematischer Gestalten", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.787-892.

Eiseman D. (1991), "Mozart's maturity. Harmonic goal, structure and expression", *Mozart Jahrbuch*, vol. 1, pp.63-70.

Gratzer W. (1991), "Mozart oder? Der Unisono-Beginn in Streichquartetten der Wiener Klassik. Fragment zu einer Poetik des musikalischen Anfangs", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.641-649.

Hohenegger M. (1991), "Die Struktur des Ritornells in Mozarts Rondo-Sätzen für Clavier. Vergleiche mit Francois Couperin, Jean-Philippe Rameau, Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn, Muzio Clementi und Ludwig van Beethoven", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.693-698.

Kraus J.C. (1991), "Chromatic third relations in Mozart's late instrumental works", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.1056-1065.

Kreyszig W.K. (1991), "Das Menuett Wolfgang Amadeus Mozarts unter dem Einfluss von Franz Joseph Haydn's ganz neue besondere Art. Zur Phrasenstruktur in den Menuetten der *Haydn-Quartette*", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.655-663.

Laufer E. (1991), "Motivic continuity and transformations in the piano sonatas", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.1029-1038.

Longyear R.M. (1991), "Parallel universes: Mozart's minor-mode reprises", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.810-815.

Marston N. (1991), "The recapitulation transition in Mozart's music", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.793-809.

Parish G. (1991), "Multi-level unification in Mozart's piano sonata K 333", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.1039-1049.

Platoff J. (1991), "Tonal organization in 'Buffo' finales and the act II Finale of *Le nozze di Figaro*", *Music & Letters*, vol. 72, n. 3, pp.387-403.

Pozzi R. (1991), "*Le rythme chez Mozart*. Alcune osservazioni analitiche di Olivier Messiaen sull'accentuazione ritmica in Mozart", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.613-624.

Schwartz J.L. (1991), "Rhythmic gesture in *La Clemenza di Tito*. Dance rhythms as rhetorical devices", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.755-765.

Seiffert W.-D. (1991), "Vom Streichquartett zum Streichquintett. Satztechnische Bezüge zwischen Kammermusikalischen Früh- und Spätwerk bei Mozart", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.671-677.

Stanley G. (1991), "The Second-Act Finale confrontation between Don Giovanni and Il Commendatore. Structural coherence and dramatic intensification", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp.879-887.

Wheelock G.A. (1991), "*Schwarze Gredel* in Mozart's operas. Tonal hierarchy and the engendred minor mode", *Mozart Jahrbuch*, vol. 1, pp.274-284.

Wollny P. (1991), "Mozarts Fugen und der fugierte Stil in seinem Spätwerk", *Mozart Jahrbuch*, vol. 1, pp.87-92.

Beethoven

Cohn R.L. (1992), "The dramatization of hypermetric conflict in the Scherzo of Beethoven's 9th Symphony", *19th Century Music*, vol. XV, n. 3, pp.188-206.

Dahlhaus C. (1992), *La Quarta Sinfonia di Ludwig van Beethoven*, Ricordi, Milano (ed. originale Fink, München 1979).

Drabkin W. (1991), *Beethoven, 'Missa Solemnis'*, Cambridge University Press, Cambridge.

e) Ottocento

Atlas R. (1992), "Text and musical gesture in Brahms's vocal duets and quartets with piano", *The Journal of Musicology*, vol. X, n. 2, pp.231-260.

Blumröder C. von (1991), "Zur Analyse von Schuberts Klaviersonate in a moll op.42", *Die Musikforschung*, n. 3, pp.207-220.

Conati M. (1992), *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Marsilio, Venezia.

McDonald C. (1992), "The models for Schumann's F-Major Piano Concerto of 1831", *Studi Musicali*, vol. XXI, n. 1, pp.159-190.

Dürr W. (1991), "Entwurf-Anarbeitung-Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Lieds *Der Unglückliche* (D 713)", *Die Musikforschung*, n. 3, pp.221-236.

Hefling S.E. (1992), "*Das Lied von der Erde*: Mahler's symphony for voice and orchestra or piano", *The Journal of Musicology*, vol. X, n. 3, pp. 293-341.

Krause A. (1992), *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik*, Bärenreiter, Kassel.

Krummacher F. (1991), *Gustav Mahlers III Symphonie: Welt im Wiederbild*, Bärenreiter, Kassel.

f) Novecento storico

Becher C. (1992), "Sensucht zur Tat Alexander Zemlinsky in Prag — zur *Lyrischen Symphonie*", *Neue Zeitschrift für Musik*, n. 12, pp.17-22.

Chiesa S. (1992), "Tra musica nobile e musica triviale: calco stilistico e procedimenti di iperstilizzazione nelle tre danze dell'*Histoire du Soldat*", *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n. 21-22, pp.142-156.

De Pirro C. (1992), "L'auto-memoria di una composizione: due soluzioni in Debussy e Webern", *Diastema*, n. 1, pp.32-35.

Dixon G. (1991), "Some principles of structural coherence in Varese's *Amerique*", *Current Musicology*, n. 48, pp. 27-41.

Gable D., Morgan R. P. (1991), *Alban Berg: Historical and analytical perspectives*, Clarendon Press, Oxford.

Knaus J. (1991), "*Leos Janaceks Violin Konzert*. Die späte Entdeckung eines

bemerkenswerten Werkes", *Neue Zeitschrift für Musik*, n. 1, pp.41-45.

Kramer U. (1992), "Quotation and self-borrowing in the music of Alban Berg", *The Journal of Musicological Research*, vol. 12, n. 1-2, pp.53-82.

Lorkovic R. (1991), *Das Violinkonzert von Alban Berg. Analysen, Textkorrekturen, Interpretationen*, Amadeus, Winterthur.

Mäkelä T. (1992), "Schoenbergs Klavierkonzert opus 42. Ein Beitrag zur Analyse der kompositorischen Prinzipien eines problematischen Werkes", *Die Musikforschung*, n. 1, pp.1-20.

Morrison Ch.D. (1992), "Syncopation as motive in Schoenbergs op.19 n. 2,3 and 4", *Music Analysis*, vol. 11, n. 1, pp.75-93.

Rizzuti A. (1992), "Le geometrie imperfette della *Musica per strumenti a corde, percussioni e celesta* di Bartok", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. XXV, n. 1, pp.37-52.

Schubert G. (1992), "Werkfassung und Werkidee. Kompositorische Probleme in Oeuvre Hindemiths", *Die Musikforschung*, n. 1, pp.21-36.

Seedorf T. (1990), *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption in frühen 20. Jahrhundert*, Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, a cura di Richard Jakoby, Band 2, Laaber Verlag, Hannover.

Verdi L. (1992), "Aspetti del linguaggio armonico di A. Skrjabin. Sguardo alla produzione pianistica", *Diastema*, n. 2, pp.16-23.

Weltzien O.A. (1992), "Notes and lineaments: Vaughan Williams's *Job: a Masque for Dancing* and Blake's Illustrations", *The Musical Quarterly*, vol. 76, n. 3, pp. 301-336.

g) Contemporanei

X Bailey K. (1992), "Work in progress: analysing Nono's *Il Canto Sospeso*", *Music Analysis*, vol. 11, n. 2-3, pp.279-334.

Brotbeck R. (1991), "Völkerverbindende Tondifferenzierung der mikrotonale Pionier Mordecai Sandberg", *Neue Zeitschrift für Musik*, n. 4, pp.38-44.

Gianni S. (1992), "La determinazione dell'indeterminato: la struttura e l'alea in Franco Evangelisti", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. XXV, n. 2, pp.247-258.

Haas G.H. (1992), "Fragments-Stille an Diotima. Indagini iconografiche sul Quartetto per archi di Luigi Nono", *Analisi*, vol. II, n. 9, pp.3-18.

Hoffmann P. (1991), "Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht. Zum Streichquartett op.1 von György Kurtág", *Die Musikforschung*, n. 3, pp.32-48.

X Montecchi G. (1992), "Continuo di Bruno Maderna", *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n. 21-22, pp.43-53.

X Troncon P. (1992), "Ricordo di O.Messiaen. Linguaggio e tecnica compositiva in *Technique de mon langage musical*. Introduzione all'analisi del *Quatuor pour la fin du temps*", *Diastema*, n. 3, pp.22-28.

X Zavagna P. (1992), "Thema (*Omaggio a Joyce*) di Luciano Berio, un'analisi", *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, n. 21-22, pp.58-64.

Metodologie codificate (Giuliano Goldwurm)

Analisi "parametrica"

Con il suo ultimo saggio Narmour completa la teoria di analisi melodica fondata sul modello cognitivo di "implicazione- attuazione", modello derivato dall'osservazione dei meccanismi psicologici attivati durante l'ascolto. L'opera descrive ben oltre duecento strutture melodiche, ricavate dalla composizione dei famosi sedici archetipi esposti nel primo volume, che consentono di analizzare un numero praticamente infinito di melodie. L'autore, inoltre, accertata una stretta connessione tra forma e

melodia, contesta, sul piano metodologico, la separazione tra analisi formale e analisi melodica.

Nell'ambito dello stesso filone di studi si colloca il saggio di Hopkins, nel quale si analizza l'ambiguità tonale del linguaggio musicale di Mahler alla luce della complessa interrelazione tra i parametri e le diverse forme di chiusura sintattica.

Sempre all'interazione parametrica, ma senza riferimenti alla psicologia cognitiva, è dedicato il saggio di Mastropasqua su una possibile definizione dello stile mozartiano.

Analisi schenkeriana

Per quanto concerne la teoria schenkeriana sono da segnalare, in lingua italiana: la traduzione a cura di E. Modena e M. Baroni del manuale di contrappunto e composizione di C. Schachter e di F. Salzer, il più noto tra gli allievi di Schenker; una sintetica introduzione di Scarpellini ai principi fondamentali del metodo di Schenker; il saggio di E. Modena sul principio schenkeriano di "coerenza", che svolge una analisi originale della sonata per 2 pianoforti K.448 di Mozart ad esemplificare l'idea di "tutto organico" (la quale, secondo la teoria, genera ogni aspetto dell'opera, compresa la suddivisione formale).

Lo studio di Jan sullo sviluppo nella sonata classica in tonalità minore, pur trattando un argomento assai più specifico, assume un certo interesse metodologico generale nella parte in cui considera, da una prospettiva schenkeriana, concetti formali poco omogenei ad essa, come quelli tratti dal famoso saggio di Ratner *Classic Music: Expression Form and Style* (1980). L'autore, inoltre, secondo una tendenza ormai consolidata tra gli schenkeriani, cerca conferma dei propri risultati nelle descrizioni di alcuni trattatisti del 18esimo secolo, collegando in tal modo la teoria "lineare" con la teoria classica.

Rothstein si sofferma sul concetto di implicazione in Schenker, riferendosi a quelle note che, pur non comparendo sulla pagina scritta, sono talmente importanti (implicite), da assumere rilievo nell'analisi musicale ("presenza teorica ma assenza fenomenologica"). L'autore conclude poi con un interessante confronto tra la teoria schenkeriana e il modello "implicazione-attuazione" di Meyer (ma trascura Narmour!).

L'articolo di Jost è dedicato alla attenzione tutta particolare rivolta da Schenker all'analisi del repertorio mozartiano. La differenza rispetto ad altri

repertori appare particolarmente significativa se confrontiamo le analisi mozartiane con quelle su Bach e soprattutto su Beethoven. Due raccolte di saggi schenkeriani, rispettivamente di Cadwallader e della Siegel (citati nel nostro precedente bollettino), vengono recensite da T.L.Jackson in un articolo che costituisce un vero e proprio saggio di critica metodologica all'analisi schenkeriana.

La comparazione tra analisi diverse, oltre ad aprire nuove prospettive, introduce a livello metodologico questioni di compatibilità tra teorie diverse. Così la Schmalfeldt, partendo dalla domanda se esista veramente incompatibilità tra analisi formale e analisi schenkeriana, arriva a dimostrare, al contrario, l'opportunità di un confronto tra i due metodi, ricucendo tra l'altro la storica frattura tra Schönberg e Schenker.

La polemica tra Kramer e Burnham su *19th Century Music* riguarda la possibilità di unire ermeneutica (il criticism anglosassone), e modelli analitici rigorosi (cioè Schenker). Anche se l'obiettivo di rendere la ricerca musicologica più rigorosa e al tempo stesso meno asettica, ci sembra non possa che mettere tutti d'accordo, l'ipotesi di Kramer di normativizzare l'ermeneutica (la critica), e di interpretare ermeneuticamente gli schemi schenkeriani solleva non pochi problemi metodologici ed epistemologici. Ma naturalmente il dibattito è solo all'inizio.

Analisi semiologica

L'obiettivo dei due lavori di Agawu è quello di evidenziare le potenzialità semantiche dell'opera musicale. Il primo è un saggio sullo stile classico, con i consueti e inesauribili riferimenti ad Haydn, Mozart e Beethoven, e contiene una suggestiva ipotesi sulla musica romantica. Secondo l'autore, il "gioco" semantico di cui parla nel titolo non è altro che l'interrelazione tra i riferimenti all'"extramusicale" e le relazioni musicali interne all'opera (che rendono l'opera un evento artistico autonomo - intrasemiosi- e che vengono analizzate attraverso schemi teorico-sintattici come quelli offerti dall'analisi schenkeriana). Nel secondo scritto sul Lied l'interrelazione tra diversi sistemi semantici è complicata dalla presenza del testo poetico. In alternativa alle tradizionali analisi fondate su parallelismi non sempre convincenti tra parola e musica, Agawu considera il binomio come un unico sistema significante, e propone un unico modello analitico.

Sempre in una prospettiva semiologica, la Guertin affronta il primo libro dei preludi di Debussy utilizzando la tecnica paradigmatica di Ruwet e

mantenendo sullo sfondo la famosa tripartizione dell'evento sonoro nei livelli poetico, neutro ed estetico di Molino e Nattiez. L'autrice si sofferma sugli ultimi due livelli, ovvero sulle modalità di ricezione dell'evento, ed elabora cinque categorie formali a cui ricondurre i numerosi e svariati temi dei Preludi.

P. Dunbar-Hall, invece, sottolinea la mancanza di un valido metodo di analisi per la popular music. Quello da lui proposto si basa sulla teoria semiologica di Eco e parte dal concetto di "codice", inteso come unione tra significante e significato. La semiologia applicata alla popular music è particolarmente motivata dai suoi forti riferimenti ai comportamenti sociali, alle mode e alle sottoculture odierne.

Teorie "insiemistiche"

Di impostazione logico-probabilistica è l'articolo di Jay Rahn, uno sviluppo della teoria esposta in un libro del 1983 (*A theory for all music*), e generalmente inquadrabile come set theory. Le regole sono valutate in base alla loro economicità e massima generalità, con una inevitabile tendenza alla neutralità ed oggettività sia della teoria, che dei risultati.

Meno asettica, anche se fortemente basata su principi matematici, è invece la teoria ottatonica, a proposito della quale segnaliamo la traduzione italiana di due saggi fondamentali inseriti nella raccolta a cura di G. Vinay su Strawinskij: quello di P.C. van den Toorn del 1986 e quello di R. Taruskin del 1987. Oltre ad approfondire alcuni aspetti stilistici dell'opera del compositore russo, la lettura unitaria dei due scritti permette una sufficiente comprensione dei postulati di questa recente teoria e delle sue possibili applicazioni.

Storia della teoria

Per concludere, due lavori di "storia della teoria": Jensen svela l'amodernità di alcuni trattati russi che già verso il 1670 avevano teorizzato il circolo delle quinte; Barbieri invece documenta come le teorie armoniche di Rameau siano state di poco anticipate, ma non diffuse, dalla scuola padovana con Callegari, Vallotti e Riccati. Sorprende come quest'ultimo, a differenza del suo contemporaneo francese, parlasse già di esperienza sensoriale della musica e di relativismo culturale delle proprie teorie, che infatti espone senza aprioristiche giustificazioni scientifiche.

Bibliografia:

Agawu K. (1991), *Playing with signs. A semiotic interpretation of classical music*, Princeton University Press, Princeton.

Agawu K. (1992), "Theory and practice in the analysis of the 19th century Lied", *Music Analysis*, vol. 11, n. 1, pp. 3-36.

Barbieri P. (1991), "Callegari, Vallotti, Riccati e le teorie armoniche di Rameau: priorità, concordanze, contrasti", *Rivista Italiana di Musicologia*, vol. XXVI, n. 2, pp. 241-302.

Burnham S., Kramer L. (1992), "The criticism of analysis and analysis of criticism"; "Critiquing criticism, analyzing analysis", *19th century music*, vol. XVI, n. 1, pp. 70-79.

Dunbar-Hall P. (1991), "Semiotic as a method for the study of popular music", *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n. 2, pp. 127-132.

Guertin M. (1990), *De la lecture à l'audition d'un texte musical: une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy*, Montreal University Press, Montreal.

Hopkins R.G. (1990), *Closure in Mahler's music*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Jackson T.L. (1992), "Current issue in Schenkerian Analysis", *Musical Quarterly*, vol. 76, n. 2, pp. 242-263.

Jan S.B. (1992), "X marks the spot: Schenkerian perspectives on the minor-key classical development section", *Music Analysis*, vol. 11, n. 1, pp. 37-54.

Jensen C.R. (1992), "A theoretical work of late seventeenth-century Muscovy: Nikolai Diletskii's grammatika and the earliest circle of fifths", *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLV, n. 2, pp. 263-331.

Jost P. (1991), "Heinrich Schenker und Mozart", *Mozart Jahrbuch*, vol. 2, pp. 606-612.

- Kramer L. (1992), "Haydn's chaos, Schenker's order: Or hermeneutics and musical analysis; can they mix?", *19th century music*, vol. XVI, n. 1, pp. 3-17.
- Mastropasqua M. (1991), "Verso una definizione dello stile mozartiano come interazione di parametri", *Mozart Jahrbuch*, vol. 1, pp. 57-62.
- Modena E. (1992), "Il concetto di coerenza secondo la teoria schenkeriana. Appunti per una verifica analitica", *Diastema*, n. 3, pp. 17-21.
- Narmour E. (1992), *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, University of Chicago Press, Chicago.
- Rahn J. (1992), "An advance on a 'theory for all music': at-least-as predicates for pitch, time and loudness", *Perspective of New Music*, vol. 30, n. 1, pp. 158-183.
- Rothstein W. (1991), "On implied tones", *Music Analysis*, vol. 10, n. 3, pp. 289-328.
- Salzer F., Schachter C. (1992), *Contrappunto e composizione*, trad. it. a cura di Modena E., Baroni M., EDT, Torino.
- Scarpellini Pancrazi F. (1992), "Introduzione all'analisi schenkeriana. Principi teorico-pratici", *Diastema*, n. 2, pp. 25-31.
- Schmafeldt J. (1991), "Towards a reconciliation of Schenkerian concepts with traditional and recent theories of form", *Music Analysis*, vol. 10, n. 3, pp. 233-288.
- Taruskin R. (1992), "'Chez-Pétrouchka': armonia e tonalità in Stravinskij", in Vinay G. (a cura di), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna, pp. 179-210.
- Van den Toorn P. (1992), "La struttura ottatonica in Stravinskij", in Vinay G. (a cura di), *Stravinskij*, Il Mulino, Bologna, pp. 211-254.

Analisi dell'interpretazione (Rossana Dalmonte)

Appare opportuno iniziare la rassegna dai saggi raccolti nel volume *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni* (1992), in quanto il convegno tenutosi a Trento nell'autunno del '91 si apriva, appunto, con una sessione plenaria dedicata all'analisi di diverse interpretazioni di un unico brano, la cadenza dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti cantata da Toti Dal Monte, Maria Callas e Renata Scottò.

Data l'identità dell'oggetto di studio la diversità degli approcci risulta particolarmente vistosa, tanto è vero che appare più opportuno descrivere le diverse metodologie piuttosto che tentare un (improbabile) raffronto dei risultati. Ed è questo un aspetto importante che distingue i cinque saggi "trentini" dal filone principale degli studi sull'interpretazione: qui l'oggetto non è un parametro musicale —la dinamica (Geringer 1992), gli accenti (Drake, Palmer 1993), la segmentazione in frasi (Miklaszewski, Sawicki 1992), il ritmo (Clarke 1993), l'intonazione, l'agogica (cfr. gli studi citati nei precedenti Supplementi)—né qualche aspetto psico-fisico legato alla pratica esecutiva, bensì un brano musicale eseguito da diversi interpreti, come dire l'interpretazione considerata nella sua globalità.

Chi però cercasse in queste pagine a quale delle tre cantanti spetti la palma della migliore interprete rimarrebbe deluso: il discorso, come si è detto, verteva soprattutto sul metodo. Soltanto Michael Aspinall analizza i tre frammenti (ed altri ne aggiunge dalla sua nastroteca personale) sulla base dei procedimenti tecnici necessari per ottenere quei particolari effetti vocali, accennando —di sfuggita— a categorie estetiche, ma il suo scopo è soprattutto quello di entrare nei "segreti di bottega". Anche Klaus Scherer ed Hervine Siegwart parlano di interpretazione "preferita", "indifferente" o "spiacevole", ma si tratta di giudizi che vengono correlati a delle sofisticatissime analisi di laboratorio, per provare come le caratteristiche acustiche di un brano influenzino il gusto degli ascoltatori. Andranick Tanguiane usa come strumento euristico per l'analisi dell'interpretazione una "trascrizione" ovvero una "notazione dell'esecuzione" che differenzia sul piano grafico le diverse cantanti. Michel Imberty si avvicina ai tre frammenti con approccio psicologico-sperimentale, cioè predisponendoli per coppie e sottoponendoli al giudizio di un gruppo di ascoltatori. La differenza di contesto (i diversi accoppiamenti) e l'ordine di ascolto vengono tradotti in valori scalari da cui si rileva una sorta di dissimetria fra gli aspetti formali e quelli espressivi.

Franz Födermayr e Werner Deutsch, utilizzando le tecniche più avanzate per l'analisi della voce e ragionando sull'"immagine acustica" rilevata dagli strumenti elettronici, arrivano ad una formalizzazione (quasi) assoluta dei tre frammenti, che consente il confronto, ma non richiede valutazioni di merito. Anche in questo caso, dunque, l'analisi non viene messa al servizio di una hit-parade di ugoles d'oro, ma serve ad aumentare le nostre conoscenze sulla musica, le interpreti, la voce, il fraseggio, i rapporti fra tempo e dinamica, fra qualità sonore ed effetti emotivi, fra scrittura ed esecuzione, eccetera eccetera.

Un altro cospicuo gruppo di contributi è raccolto in un numero speciale della rivista *Music Perception* (vol.9, n.3, primavera 1992), dal titolo *Retroazione somato-sensoria nell'esecuzione*. Si tratta, in pratica, degli Atti di un seminario dallo stesso titolo svoltosi a Stoccolma nel maggio 1990 che si proponeva di studiare aspetti fisiologici e psicologici dell'individuo in rapporto alle sollecitazioni imposte dalla pratica esecutiva. Eseguire musica, infatti, è un'attività che spinge il sistema-uomo ai limiti delle sue possibilità e produce fenomeni psico-somatici nascosti, ma molto importanti per l'esecuzione stessa. Una delle maggiori difficoltà che un'interprete incontra consiste nel fatto che il suono da lui percepito è molto diverso da quello che arriva agli ascoltatori. Il problema è di capire come l'interprete riesca a controllare il proprio suono —vocale o strumentale— per farlo giungere al pubblico come lo intende il suo orecchio interno al di là delle modificazioni dovute alle particolarità dell'ambiente in cui ha luogo l'esecuzione o delle condizioni fisiche in cui egli stesso si trova in quel momento. Al di là dei normali modi di "aggiustamento" ad orecchio, gli autori trovano che altri due meccanismi sensori intervengono in questo processo: un sistema vibrotattile attivato da ricettori sensori nella pelle e un sistema cinetico che si serve dei ricettori sensori dei muscoli e dei tendini. L'argomento è tipico per una rivista che nel sottotitolo si dichiara "an interdisciplinary journal", ed in effetti questo numero può interessare a vario titolo insegnanti, psicologi, e teorici di diverse specializzazioni. I saggi percorrono due filoni di ricerca: da una parte si studiano le vibrazioni che un esecutore avverte mentre suona e che possono essere usate —in feed-back— per controllare la produzione del suono; dall'altra si analizzano le contrazioni muscolari rilevate con elettromiogramma (EMG) durante un'esecuzione.

Ronald Verrillo dà un ampio panorama delle conoscenze sulle vibrazioni nelle varie parti del corpo e descrive la sensibilità ai mutamenti di

frequenza e alle curve d'intensità. Si sofferma poi sulle caratteristiche vibrotattili della pelle e conclude affermando che —nonostante gli studi in questo campo siano appena agli inizi— cantanti e strumentisti possono usare ricettori cutanei per il controllo del suono. Il saggio di Askenfelt e Jansson studia casi particolari dello stesso problema in esecutori di violino, contrabbasso, chitarra e pianoforte e conclude rilevando l'utilità della "retroazione vibratoria" nella musica d'assieme, specialmente per regolare l'intonazione degli strumenti gravi. Knut Guettler, insegnante di contrabbasso, usando elettrodi superficiali e registrando sincronicamente i movimenti delle dita sulle corde, dimostra che la produzione del vibrato è correlata alla contrazione di due muscoli della schiena e che una posizione leggermente diversa rispetto allo strumento può causare un'eccessiva contrazione muscolare che si riflette negativamente sull'esecuzione. Al trillo sul pianoforte è dedicato lo studio di G.P. Moore, che prosegue qui una ricerca iniziata nel 1988. Dai rilevamenti offerti in figura, si può osservare come anche il trillo dell'esecutore più perfetto sia estremamente "irregolare" nella durata di ciascuna nota, nella dinamica e nel tocco, a causa di una insieme di variabili legate alla fisicità dello strumento e dell'esecutore. Johan Sundberg continua ad approfondire i problemi legati alla produzione vocale, in questo caso concentrandosi sulle vibrazioni fonatorie captate con accelerometri. Sembra che le vibrazioni di petto siano particolarmente utili per il controllo della fonazione, mentre quelle facciali e craniche, essendo legate all'emissione di particolari vocali, abbiano un più ristretto ambito di utilizzo.

Infine c'è da segnalare una rubrica della rivista *Analyse musicale* dal titolo *Analyse et interprétation* che appare nei numeri 27, 29 e 30. Il titolo francese potrebbe indurre il sospetto che si volesse ridiscutere l'eterno binomio analisi/ermeneutica, se non che la traduzione inglese *Analysis and performance* non lascia dubbi, si tratta proprio di "analisi ed esecuzione". La congiunzione è importante ma ancora ambigua, dal momento che potrebbe significare "analisi dell'esecuzione", "analisi per l'esecuzione", "analisi come interpretazione", "esecuzione come analisi" ed altro ancora. Dalla lettura dei saggi risulta chiaro che non ci si pone come problema l'"analisi dell'esecuzione", tema di questa rassegna, ma non è altrettanto palese quale sia l'esatto obiettivo, per cui ci si limiterà ad una breve segnalazione rinviando i lettori ai testi originali per una migliore verifica.

John Rink, dopo aver gettato un rapido sguardo a 150 anni di letteratura sulle quattro ballate di Chopin, consiglia di ricercare i loro aspetti

di "fluidità e di imprevedibilità" nella pratica improvvisativa dei sec. XVIII e XIX, come già aveva indicato per la Fantasia op. 77 di Beethoven nel saggio presentato al Convegno di Trento. J.P. Bartoli inizia lo studio degli *Studi sinfonici* op. 13 di Schumann da un ampio panorama filologico: le diverse versioni, i diversi titoli, le differenze formali e programmatiche. Dalle analisi incrociate a numerosi livelli emerge l'opportunità di non eseguire le versioni "postume", cioè le collazioni non autografe delle diverse versioni. Più esplicito il saggio di H. Cl. Fantapié che dichiara la sua analisi di *Océanides* di Sibelius "destinata all'interprete, cioè al direttore d'orchestra", e la finalizza alla ricerca del tempo-base e della sua evoluzione nella continuità temporale. Tenendo presente il titolo della rubrica, dietro al ponderoso saggio di Rosen sulla "quadratura" della frase musicale si può intravedere un interprete che, avendo introiettato la misura di quattro battute, faccia apparire come significativa infrazione le frasi formate da un numero diverso di battute. Cl. Helffer presenta un'analisi del *Klavierstück XI* di Stockhausen, un'opera "aperta" momentaneamente "fissata" nell'interpretazione di Aloys Kontarsky. Lo stesso autore — fuori rubrica, ma sullo stesso tema — sottolinea l'importanza del fraseggio per mettere in luce quegli "indici" (a dirla con Irène Deliège) che permettono all'ascoltatore di farsi un'immagine logica dell'opera.

La vaghezza dell'obiettivo (o forse la varietà degli obiettivi) non costituisce elemento di giudizio sul valore euristico dei saggi: come sempre *Analyse Musicale* prosegue il suo cammino pionieristico nell'intento di avvicinare il maggior numero possibile di "utenti" dell'analisi a qualsiasi livello e forse anche il titolo ambiguo può essere funzionale al reperimento di una nuova categoria di lettori.

Il fatto che spesso ascoltatori e critici giudichino un'esecuzione tanto più espressiva quanto più essa è ricca di contrasti dinamici, spinge John Geringer (1992) a studiare questo aspetto dell'interpretazione in 60 brani registrati di diverso tipo ed organico, da Bach a Bernstein attraverso tutto il periodo romantico. In ciascuno dei brani l'autore isola passi di non più di 16 battute ad organico costante in cui si attua un passaggio dal "p" al "f" e dal "f" al "p" chiaramente indicati come tali in partitura. Dall'analisi dei grafici rilevati automaticamente si nota che non esistono sostanziali differenze legate all'organico, ossia che lo scarto dinamico fra "p" ed "f" è mediamente lo stesso, che si tratti di un brano pianistico, sinfonico o corale; lo stesso però non avviene nei due diversi percorsi: la differenza di livello dinamico è molto più rilevante nei crescendo che nei diminuendo, come se l'interprete ritenes-

se più opportuno segnalare l'avvicinarsi di qualcosa piuttosto che il suo allontanamento.

Il problema di come l'interprete riesca a comunicare all'ascoltatore l'immagine globale del pezzo che sta eseguendo attraverso vari procedimenti di segmentazione costituisce l'oggetto di due studi, ciascuno condotto a quattro mani: l'uno da due ricercatrici americane e l'altro da due studiosi polacchi.

Carolyn Drake e Caroline Palmer (Drake, Palmer 1992) studiano sistematicamente i vari tipi di accenti che concorrono a segmentare il pezzo: accenti melodici, accenti di gruppo ritmico, accenti rilevanti strutture metriche. Questi indicatori possono essere coerenti fra loro, ma più spesso si trovano in contrasto per cui l'interprete può scegliere a quale di essi dare il maggiore rilievo. Lo studio è stato condotto sul repertorio pianistico, sia su frammenti "da laboratorio" sia sull'esecuzione di un intero pezzo in concerto. Dopo aver puntualmente riferito le varie fasi di ciascun esperimento le due autrici rilevano che le maggiori variazioni nell'esecuzione erano legate all'enfaticizzazione dei raggruppamenti ritmici (*rhythmic grouping accents*).

L'approccio al problema dei due studiosi polacchi (Miklaszewski, Sawicki 1992) appare ancora più pragmatico: poiché è noto che, preparando un concerto, il pianista studia ogni brano "a pezzi", essi assumono come oggetto di studio come avvenga la segmentazione ai fini di un'esecuzione, cioè quando l'interprete deve sia apprendere materialmente la parte, sia prepararsi a presentare il brano nella maniera più leggibile al pubblico. Tre pianisti — cui è stato affidato il compito di imparare due pezzi (naturalmente gli stessi) — vengono filmati durante sessioni di lavoro di durata prestabilita. L'analisi dei loro comportamenti viene poi confrontata con un'analisi "tradizionale" delle due partiture per appurare se e quanto le caratteristiche compositive influiscano sulla segmentazione dei tre esecutori.

Eric Clarke (1993) continua qui i suoi studi sull'interpretazione, intesa come modificazione delle strutture ritmiche. Gli esperimenti si articolano in varie fasi attraverso le quali interpretazioni reali (che risultano corrette rispetto alle regole di modificazione ritmica già enunciate in vari lavori), vengono facilmente imitate da altri esecutori, mentre interpretazioni "trasformate" meccanicamente presentano maggiori difficoltà per gli imitatori che riescono ad avvicinarsi al modello solo dopo diverse prove e grazie alla "memoria a breve termine". Che l'interpretazione "corretta" sia quella che più si avvicina all'immagine mentale che il frammento produce all'ascolto è confermato poi dal giudizio di alcuni ascoltatori, che affermano di preferire quella a tutte le altre proposte più o meno modificate rispetto alla "norma".

Bibliografia

- Askenfelt A., Jansson E.V. (1992), "On vibration sensation and finger touch in stringed instrument playing", *Music Perception*, vol. 9, n. 3, pp.311-349.
- Aspinall M. (1992), "The Lucia cadenza", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol.I, pp.13-20; trad. it. vol.II, pp.7-13.
- Bartoli J.P. (1992), "Les Etudes symphonique op. 13 de Schumann: plaidoyer analytique pour le rejet des Variations posthumes", *Analyse Musicale*, n.27, pp.76-86.
- Clarke E.F. (1993), "Imitating and evaluating real and transformed musical performances", *Music Perception*, vol.10, n. 3, pp.315-341.
- Drake C., Palmer C. (1993), "Accent structures in music performance", *Music Perception*, vol.10, n. 3, pp.343-378.
- Fantapié H.C. (1992), "Aallottaret de Jean Sibelius: une question de rythme. Interrogations de l'interprète face à une partition et à ses esquisses", *Analyse Musicale*, n. 27, pp.87-101.
- Födermayr F., Deutsch W.A. (1992), "Zur Gestaltung von Zeitachse und Dynamik durch drei verschiedene Sängerinnen in der Kadenz aus Lucia di Lammermoor", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.65-75; trad. it. vol.II pp.43-47.
- Geringer J.M. (1992), "An analysis of dynamic contrasts in recorded choral, orchestral and piano performances", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n.112, pp.51-61.
- Guettler K. (1992), "Electromyography and muscle activities in double bass playing", *Music Perception*, vol. 9, n. 3, pp.303-309.
- Helffer C. (1992), "Logique de l'articulation et interprétation musicale", *Analyse Musicale*, n.28, p.36.

- Helffer C. (1993), "La Klavierstück XI de Stockhausen", *Analyse Musicale*, n.30, pp.52-55.
- Imberty M. (1992), "De quelques problèmes méthodologiques dans l'approche psychologique expérimentale de l'interprétation musicale", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.41-49; trad. it. vol. II, pp.27-34.
- Miklaszewski K., Sawicki L. (1992), "Segmentation of music introduced by practicing pianists preparing compositions for public performance", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.113-121; trad. it. vol. II, pp.79-84.
- Moore G.P. (1992), "Piano trills", *Music Perception*, vol. 9, n. 3, pp.351-359.
- Rink J. (1992), "The rhetoric of improvisation: Beethoven's Fantasy op.77", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.303-317; trad. it. vol. II, pp.161-168.
- Rink J. (1992), "Un siècle et demi d'analyse des Ballades de Chopin: les étapes d'un cheminement dialectique", *Analyse Musicale*, n.27, pp.65-75.
- Rosen Ch. (1992), "Variations sur le principe de la carrure: périodicité rythmique et accentuation à l'époque romantique", *Analyse Musicale*, n.29, pp.96-106.
- Scherer K., Siegwart H. (1992), "L'expression des émotions dans la voix chantée: analyse d'un passage de l'opéra Lucia di Lammermoor", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.51-63; trad. it. vol. II, pp.35-41.
- Sundberg J. (1992), "Phonatory vibrations in singers: A critical review", *Music Perception*, vol. 9, n. 3, pp.361-381.

Tanguiane A. (1992), "Analysing three interpretations of the same piece of music", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.21-40; trad. it. vol. II, pp.15-25.

Verrillo R.T. (1992), "Vibration sensation in humans", *Music Perception*, vol. 9, n. 3, pp.281-302.

Analisi e tecnologia (Lelio Camilleri)

Fra le pubblicazioni che interessano questi due settori di studio l'uscita degli *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* (a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni), rappresenta un importante contributo. Infatti, per quanto riguarda l'analisi della musica elettroacustica troviamo cinque contributi che analizzano lo stesso pezzo, *Aquatisme* di Bernard Parmegiani, da diversi punti di vista. Inoltre, nello stesso volume si trovano delle brevi descrizioni di alcuni programmi informatici per l'analisi musicale dimostrati durante la conferenza di Trento.

E' da segnalare la nuova rivista "Languages of Design" pubblicata da Elsevier e diretta da Ray Lauzzana, il cui sottotitolo 'formalisms for word, image and sound' fa pensare che ospiterà nelle sue pagine molti articoli riguardanti questi due campi di studio (analisi musicale informatizzata e analisi della musica elettroacustica). Già nel primo numero è apparso l'articolo di Bernard Bel che segnaliamo in bibliografia.

Lo scrivente ha curato un numero speciale su *Musica e Cognizione* della rivista interdisciplinare "Minds and Machines". Il numero contiene tre articoli che hanno delle strette relazioni con l'analisi mediante elaboratore.

Durante il corso del 1992 e nella prima metà del 1993 sono stati pubblicati articoli o libri sull'analisi della musica elettroacustica. E' da menzionare il volume di Francois Bayle che pur non essendo strettamente analitico fornisce una serie di importanti riflessioni e spunti metodologici per chi si occupa di questo argomento. In un numero speciale dei *Quaderni della Civica Scuola di Musica* si trovano invece delle analisi di brani elettroacustici, contributi presentati ad un convegno su Maderna svoltosi nel 1989.

Inoltre, per coloro che sono interessati a questo settore, è da segnalare l'uscita del libro di Alan Moore *Rock: The primary text. developing a musicology for rock*. Benché si tratti di un altro tipo di repertorio, in questo libro l'attenzione primaria viene data all'analisi del testo sonoro, e vi si trovano molte idee interessanti che possono essere utilizzate anche per l'analisi di musiche elettroacustiche.

All'interno dell'IEEE Computer Society è stata creata un "task force" con il titolo Computer Generated Music. La task force è presieduta da Denis Baggi e Goffredo Haus, ed ha al suo interno fra i settori di studio anche quello sull'uso del calcolatore in musicologia, e quindi anche nell'analisi. Chi volesse richiedere ulteriori informazioni a riguardo o ricevere il notiziario di questo settore deve scrivere a: Margaret Johnson, 13 Evergreen Trail, Farmington CT 06032, USA.

Bibliografia

Baroni M., Dalmonte R., Jacoboni C. (1992), "Analysis via synthesis: The program *Legre*", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.599-608.

Bayle F. (1993), *Musique acousmatique. Propositions.....Positions*, Buchet/Chastel, Parigi.

Bel B. (1992), "Modelling improvisational and compositional processes", *Languages of Design*, vol. 1, n. 1, pp.11-26.

Camilleri L., Bencini D., Ignelzi M. (1992), "Paradigmatic analysis through the computer", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.609-612.

Camilleri L. (a cura di) (1992), "Special issue on music and cognition", *Minds and Machines*, vol. 2, n. 4.

Camilleri L. (1993), "Electroacoustic music: Analysis and listening processes", *Sonus - Contemporary Music Materials*, n. 1.

Camilleri L. (1993), "Computational musicology: A survey on methodologies and applications", *Revue d'Informatique et Statistique dans les Sciences Humaines*, n. 29.

Crawford T. (1991), "TabCode for lute repertoire", *Computing in Musicology*, n. 7, pp.57-59.

Castine P. (1992), "Contemporary Music Analysis Package for the Apple McIntosh (CMAP)", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 613-618.

Delalande F., Besson D. (1992), "Problèmes théoriques et pratiques de la transcription des musiques électroacoustiques", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.435-448; trad. it. vol. II, pp. 245-255.

Desain P., Honing H. (1992), *Music, mind and machine. Studies in computer music, music cognition and artificial intelligence*, Thesis Publishers, Amsterdam.

Doati R. (1992), "Il caso filtrato. Scambi di Henry Pousseur", *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, vol. 10, n. 21-22, pp.23-32.

Ferkova E., Dudek M. (1992), "Cach: Computer analysis of classical harmony" in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 619-622.

Giomi F., Ligabue M. (1992), "Un approccio esteso-cognitivo alla descrizione dell'oggetto sonoro", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 471-482.

Grabocz M. (1992), "Esquisse typologique des macro-structures dans les oeuvres de F-B. Meche", *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, n. 22-23.

Hewlett W.B., Selfridge-Field E., (a cura di) (1992), *Computing in*

Musicology, 8, CCARH, Menlo Park CA.

Hoopen C. ten (1992), "Polarised listening strategies for electroacoustic music", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 463-470; trad. it. vol. II, pp. 257-262.

Kippen J. (1992), "Where does the end begin ? Problems in musicocognitive modelling", *Minds and Machines*, vol. 2, n. 4, pp.329-344.

Landy L. (1992), *What's the matter with today's experimental music?*, Harwood Academic Publishers, Chur.

Leman M. (1992), "The theory of tone semantics: concept, foundation and application", *Minds and Machines*, vol. 2, n. 4, pp.345-364.

Mesnage M. (1992), "Morphoscope, a computer system for music analysis", *Interface*, vol. 23, n.2.

Montecchi G. (1992), "Continuo di Bruno Maderna", *Quaderni della Civica Scuola di Musica*, vol. 10, n. 21-22, pp.43-57.

Moore A. (1993), *Rock: The primary text. Developing a musicology of rock*, Milton Keynes, Open University Press.

Sargenti S. (1992), "Per una definizione delle unità percettive di Acquatisme", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.449-462.

Schaffrath H. (1992), "Analysis means retrieval", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.623-626.

Selfridge-Field E. (1993), "Music analysis by computer", in Haus G. (a cura di), *Music Processing*, A-R Editions, Madison WI.

Smalley, D. (1991), "Spatial experience in electro-acoustic music", in *L'Espace du Son II*, Ohain, Musiques et Recherches.

Smalley D. (1992), "Can electro-acoustic music be analyzed?", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.423-434; trad. it. vol.II, pp. 237-244.

Stinson J. (1992), "The SCRIBE Database", *Computing in Musicology*, n. 8, pp.65.

Etnomusicologia (Ignazio Macchiarella)

La pubblicazione degli atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale (a cura di R. Dalmonte e M. Baroni) ha arricchito la corrente letteratura etnomusicologica di interessanti contributi analitici. Citiamo innanzi tutto gli interventi presentati e discussi nella sessione specificamente etnomusicologica del Convegno (intitolata "Tratti strutturali e variabili esecutive nei repertori di tradizione orale"): un saggio di S. Arom che, muovendo dall'analisi di alcune caratteristiche formali riscontrate in repertori centroafricani, propone una sostanziale discussione teorica del concetto di "modello" nella prospettiva del sistema di analisi sviluppato dallo stesso Arom negli ultimi anni (di cui questa rubrica ha già segnalato gli esiti apparsi su *Analyse Musicale* ed in altre riviste), che assai proficuamente può essere utilizzato nell'analisi di repertori tradizionali di qualsiasi provenienza geografica; citiamo ancora una esemplare analisi di tipo paradigmatico condotta su un repertorio di tradizione orale italiano da M. Agamennone, nonché un saggio di U. Lippus che prospetta, anche se piuttosto sommariamente, uno stimolante procedimento di analisi ritmica dei repertori monodici tradizionali (procedimento che l'autrice riconnette alla teoria medievale del ritmo modale); singolare è infine il contributo, apparentemente "eterodosso", di J. Rink il quale, partendo da una lettura della *Fantasia op. 77* di Beethoven alla luce di numerose fonti scritte coeve, propone delle considerazioni sul tema dell'improvvisazione che, tra l'altro, risultano di particolare importanza per l'analisi di repertori della cosiddetta oralità secondaria (cioè che si costituiscono a partire da o in rapporto con un testo scritto), repertori frequenti — come è noto — nella cultura tradizionale europea.

Di grande importanza è poi il saggio di H. Powers, "Modality as a European cultural construct", presentato nella sessione "Analisi delle strutture modali". Si tratta di un ulteriore passo avanti in una ricerca che lo studioso americano conduce ormai da decenni volta ad esaminare, tra l'altro, la nozione

"euro-culta" di modo (che viene discussa assai criticamente) in rapporto con i sistemi scalari di altre culture musicali (in primo luogo il *maqam*). La trattazione di Powers risulta altresì di fondamentale importanza per l'analisi delle musiche di tradizione orale italiane ed europee in generale nelle quali si riscontra una copiosa presenza di melodie "modali" o comunque non tonali, ed integra i precedenti contributi dello stesso autore ampiamente noti che costituiscono la base anche della bibliografia etnomusicologica sull'argomento (a partire dalla voce "Mode" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

Nella stessa sessione dedicata alla modalità segnaliamo il saggio di S. Zeranska-Kominek incentrato su un particolare *Mukam* del Turkmenistan e che offre altresì alcune interessanti osservazioni sul rapporto *performance* - sistema teorico.

Un altro contributo di preminente rilievo etnomusicologico è poi quello di G. Adamo dedicato al rapporto testo-musica, che, muovendo dai risultati di interessanti indagini acustiche effettuate da diversi anni su repertori di tradizione orale dell'Italia meridionale, propone un articolato percorso analitico su più livelli (periodo, frase, parola, sillaba, fonema).

Vanno infine segnalati anche altri contributi dello stesso volume, in special modo gli esiti delle due tavole rotonde del Convegno, quella di apertura "Analisi dell'esecuzione musicale: problemi e metodi" (incentrata sull'analisi di più interpretazioni della cadenza della *Lucia di Lammermoor*), e quella conclusiva "Analisi dell'analisi: esistono relazioni fra i diversi metodi analitici?": in entrambi i casi, infatti, le questioni dibattute concernono anche problematiche proprie dell'etnomusicologia e comunque, nel complesso, offrono notevoli e diversi spunti di riflessione.

All'analisi del rapporto fra scrittura ed oralità e alle problematiche della modalità è dedicato un importante volume di P. Jeffery (1991) il quale affronta una indagine di tipo etnomusicologico del canto gregoriano. Si tratta di un lavoro che propone un interessante e, per molti versi, affatto nuovo percorso analitico di fonti scritte (che si costruisce partendo dal presupposto che il passato debba essere considerato non tanto come "precursor of own period" ma piuttosto come "a distinct culture"), raggiungendo risultati di grande rilievo specie per quanto riguarda lo studio dei processi della trasmissione orale. Un volume quindi che potrebbe costituire una sorta di caposaldo di un settore dell'indagine etnomusicologica che negli ultimi anni si sta rivelando assai fecondo.

Sempre sul rapporto fra tradizione orale e scritta sono usciti altri contributi interessanti: Viret (1992), traduzione italiana di un saggio di

qualche anno fa, contiene anch'esso una rilettura in chiave etnomusicologica delle fonti del canto gregoriano (anche se l'autore non è affatto un etnomusicologo); Meyer (1992) analizzando un insieme di intavolature tedesche del XVI secolo, offre alcune interessanti ipotesi sui processi di trascrizione alla base di questo tipo di fonti antiche e quindi sulle scritture musicali descrittive (secondo la nota definizione di C. Seeger in "Prescriptive and descriptive music writing", *Musical Quarterly* XLIV, 2, 1958); Davis (1992) analizza attentamente alcuni basilari aspetti del rapporto fra notazione e pratica esecutiva nella musica tunisina; Macchiarella (1992) presenta una analisi di tipo paradigmatico di un vasto corpus di documenti della tradizione orale italiana.

Tra i diversi contributi dedicati allo studio di specifici repertori di interesse etnomusicologico segnaliamo Kartomi 1991, sia per l'interesse dei materiali musicali studiati — uno straordinario corpus di canti di bambini aborigeni dell'Australia — che per il rigore con cui è condotta l'analisi. Interessante è anche Marcus (1992) dedicato all'analisi di alcuni aspetti della pratica esecutiva nella musica araba.

Un'ampia e ben articolata discussione di un altro fondamentale aspetto dell'indagine etnomusicologica, l'analisi della *performance*, è proposta da Magrini (1992), un saggio incentrato sullo studio del repertorio vocale di tradizione orale al quale già in passato l'autrice ha dedicato altri notevoli contributi.

Segnaliamo infine l'articolo di Biagiola (1992) che analizza in maniera approfondita un vasto ed interessante repertorio di tradizione orale italiano, tutt'ora funzionale: i canti dei venditori ambulanti; anche in questo caso si tratta della prosecuzione di una ricerca in corso da diversi anni.

Bibliografia

Adamo G. (1992), "Un modello per l'analisi fonetico-acustica dei rapporti testo-musica", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 143-154.

Agamennone M. (1992), "Stabilità areale e variabilità locali nella musica delle confraternite cilentane", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 285-301.

Arom S. (1992), "Traits structurels et variables dans les musiques

centrafricaines", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 273-278; trad. it. vol. II, pp. 149-154.

Biagiola S. (1992), "I canti dei venditori ambulanti italiani", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. XXVI, n. 1, pp. 53-66.

Davis R. (1992), "The effects of notation on performance practice in Tunisia art music", *The World of Music*, vol. 34, n. 1, pp. 85-114.

Despringre A.M. et al. (1991), *Poésies chantées de tradition orale en Fiandre et Bretagne*, Librairie Honoré Champion Editeur, Paris.

Lippus U. (1992), "Binary opposition in rhythmic thinking. Medieval theory of modal rhythm and its ethnomusicological implications", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 279-284; trad. it. vol. II, pp. 155-160.

Jeffery P. (1991), *Re-envisioning past musical cultures. Ethnomusicology in the Study of gregorian chant*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

Kartomi M.J. (1991), "Musical improvisation by children at play", *The World of Music*, vol. 33, n. 3.

Macchiarella I. (1992), "Tradizione orale e tradizione scritta della musica: il caso del falsobordone", *Culture musicali*, nn. 1-2 (nuova serie), pp. 108-140.

Magrini T. (1992), "Lo studio del comportamento musicale come fondamento del processo analitico. Riflessioni sulla musica vocale di tradizione orale", *Analisi*, vol. III, n. 8.

Marcus S.L. (1992), "Modulation in Arab music: Documenting oral concepts, performance rules and strategies", *Ethnomusicology*, vol. 36, n. 2, pp. 171-198.

Meyer C. (1992), "De la tablature à la tradition orale par l'analyse: le répertoire des luthistes allemands du XVI^e siècle", *Analyse Musicale*, n. 26, pp. 34-39.

Powers H. (1992), "Modality as a European cultural construct", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp 207-219; trad. it. vol. II, pp. 111-122.

Rink J. (1992), "The rhetoric of improvisation: Beethoven's Fantasy op. 77", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 303-317; trad. it. vol. II, pp. 161-168.

Viret J. (1992), "La tradizione orale nel canto gregoriano", *Culture Musicali*, nn.1-2 (nuova serie), pp. 150-169.

Zeranska-Kominek S. (1992), "Mode: process and/or structure? A study of the Turkmen Mukam Gökdepe", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp.249-258; trad. it. vol. II, pp. 139-144.

Popular music (Roberto Agostini)

L'espressione "popular music", qui intesa in accezione molto ampia, indica un insieme di musiche anche diverse tra loro come, ad esempio, il rock (anch'esso inteso come "macro-genere" comprendente *rock'n'roll*, *rap*, *reggae*, *punk*, canzoni di tutti i tipi, etc.), il jazz, la musica per la televisione e per il cinema, i *jingles*, le sonorizzazioni ambientali, etc.. Proprio a causa di questa genericità, il campo degli studi analitici sulla popular music presenta confini alquanto sfumati e grande eterogeneità. Alcuni tentativi di fondare un approccio unitario si trovano in Fabbri (1991), Dumbbar-Hall (1991) e Agostini (1992), ma recentemente gli interventi di questo tipo sono sempre più rari: il dibattito teorico-metodologico, ampiamente sviluppato negli anni '80, ha lasciato spazio a una serie di analisi specifiche e dettagliate che hanno portato a nuove conoscenze e nuove problematiche che a loro volta hanno complicato un campo già di per sé tutt'altro che semplice. In breve, ci troviamo di fronte a una serie di studi dove i riferimenti teorici, le categorie analitiche, i metodi, gli obiettivi o gli oggetti stessi dell'analisi

possono differire anche in modo notevole, creando una situazione di disomogeneità che sfida qualsiasi generalizzazione.

Il consiglio che dò al lettore è quindi quello di prendere quest'aggiornamento bibliografico anzitutto come un significativo spaccato di una situazione tanto complessa quanto feconda: tenendo conto che lo sviluppo di un corpus di studi analitici sulla popular music è storia assai recente, la disomogeneità è sintomo di un' esplorazione di zone musicali ancora relativamente sconosciute. Inoltre, non è detto che l'omogeneità sia *a priori* necessaria o auspicabile; esistono specificità legate a scelte teoriche e metodologiche o a particolari repertori, che tendono a differenziare più che ad omogeneizzare il campo. Nell'intento di mettere a fuoco tali specificità, cercherò di suggerire alcuni percorsi di lettura muovendo da alcune aree di interesse particolarmente battute. Faccio però presente che i percorsi tenderanno continuamente a intrecciarsi.

Musica e contesti socioculturali

Una prima area di interesse è costituita dal rock e, più in generale, dal funzionamento della musica nelle moderne comunicazioni di massa. Nel dibattito intorno a questi temi, che si è sviluppato soprattutto nelle pagine della rivista *Popular Music*, al "Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale" che si è tenuto a Trento nel 1991 e in alcune altre pubblicazioni, il problema principale, quello sentito un po' da tutti gli analisti, è quello di individuare i "tratti pertinenti" della popular music. Per far questo, alcuni autori hanno centrato l'attenzione sul rapporto tra la musica e il contesto socio-culturale ed eventualmente multimediale in cui questa si trova, e hanno quindi descritto da un lato la musica, e dall'altro le relative attività umane sia a livello affettivo, cognitivo e motorio che a livello di comportamenti, valori e ideologie. A volte l'indagine di tale rapporto si ferma ad alcune libere considerazioni dell'analista, ma spesso si nota un certo impegno nel convalidare e fondare la pertinenza descritta. Il carattere di questi studi è interdisciplinare: oltre a far riferimento alla musicologia e all'etnomusicologia, essi utilizzano categorie sociologiche (omologia, articolazione) e semiotiche (significato, denotazione, connotazione, segno e altre ancora), e fanno uso di trascrizioni, verbalizzazioni, modelli generativi, schemi di vario tipo.

Tra gli studi che vanno in questa direzione troviamo molte analisi di singoli brani (Brackett 1992, Griffith 1992, Hawkins 1992, Middleton 1992, Tagg 1991, Taylor 1992, Ling 1992 e Manheim 1992, le ultime due di

impianto storico) e studi su particolari categorie diffuse nel linguaggio musicale (Corrado 1992, sullo *swing*, e Di Pisa 1992, sul *riff*). Più generali sono invece le brevi note di Bolelli (1992) sul rapporto tra blues e rock e vari altri studi: Miani (1992) sul blues; Randel (1991) sulle "contaminazioni" nella musica latino-americana di Rubén Blades; Walser (1992) sull'appropriazione di tecniche virtuosistiche della musica barocca da parte dei chitarristi *heavy-metal*; Whiteney (1992) sul rock psichedelico nell'esperienza della contro-cultura. Sono infine da ricordare alcuni studi sul rapporto musica/immagine nei messaggi multimediali: Tagg (1992), proposta, alquanto generale, di una tipologia di segni musicali, Björnberg (1992), sulla video music, e Klempe (1992), su una recente campagna pubblicitaria della Coca-Cola. Ma sul tema della multimedialità torneremo più avanti.

Analisi dell'oggetto

Non mancano studi più centrati sulla segmentazione dell'oggetto, come quello sul *sound* nei dischi rock di A. F. Moore (1992). Tali studi fanno spesso riferimento alle categorie dell'analisi musicologica tradizionale, riformulandole però in modo adeguato al repertorio in esame. Parecchi studi adottano quest'ultima prospettiva: A. Moore (1992) sull'armonia rock, Opekar (1992) su un brano rock cecoslovacco analizzato soprattutto dal punto di vista armonico, Josephson (1992) e Stumpo (1992) sui tratti strutturali comuni tra rock progressivo e musica di tradizione colta occidentale, Okada (1991) sulla musica *Enka*, una commistione tra il repertorio tradizionale giapponese e la popular music anglo-americana.

La differenza tra questi due tipi di studio della musica rock sta soprattutto nel fatto che i primi tendono a esplicitare il "significato" e, in generale, il funzionamento socio-culturale della musica mentre i secondi puntano soprattutto sulla descrizione dell'oggetto. Per fare solo un esempio, la differenza tra gli studi di Walser, Josephson e Stumpo, tutti interessati al ritrovamento di tecniche della tradizione colta occidentale nel rock, non sta tanto nelle categorie analitiche che utilizzano, che in tutti e tre i casi sono tratte — visto anche l'obiettivo — dall'analisi musicologica tradizionale, ma piuttosto nel fatto che mentre il fine di Josephson e di Stumpo è quello di isolare alcune tecniche compositive e strutture musicali che dalla musica colta sono state trasferite nella pratica del rock, Walser cerca invece di risalire anche alle motivazioni e al tipo di esperienza musicale che risulta da questa "appropriazione".

Commistioni e contaminazioni

Questo esempio introduce una seconda area di interesse nel campo degli studi analitici sulla popular music, un'area che sta riscuotendo un sempre maggiore successo: quella delle commistioni tra tradizioni musicali diverse. Il problema di rendere conto in termini musicali delle "contaminazioni" tra musiche diverse è stato affrontato con vari approcci, anche perché vari sono i problemi che l'analista incontra nel suo lavoro, problemi spesso legati a particolari pratiche esecutive o compositive. Sono molti gli studi che, anche indirettamente, vengono alle prese con quest'area di interesse; fra essi vorrei ricordare quelli già citati di Walser, Stumpo, Josephson, Randel e Okada, quelli della Rajevic (1992) e della Kwan (1992) sulla formazioni di fenomeni di popular music locali rispettivamente nella ex-Jugoslavia e in Cina, e quello di Barrett (1991) sul rapporto tra il jazz di Armstrong e il melodramma.

Musica jazz

Lo studio di Barrett su Armstrong introduce una terza importante area di interessi: quella della musica jazz, un'area in cui gli analisti musicali si esercitano da più tempo rispetto agli analisti del rock. Penso che non sia azzardato affermare che ormai esiste una "musicologia jazz" con una sua, per quanto recente, tradizione, dove si è consolidato un approccio del tutto simile a quello dell'analisi musicologica tradizionale (vedi riviste come *Jazz Research Papers*, *Annual Review of Jazz Studies* e *Jazzforschung*). Come in alcuni studi sul rock precedentemente menzionati (a volte ispirati da questi stessi studi sul jazz), anche qui notiamo la tendenza a utilizzare alcune categorie dell'analisi musicologica tradizionale riformulate in rapporto ai problemi specifici del repertorio jazzistico (vedi Demsey 1991, Haywood 1991, Rattembury 1991, Tucker 1991, Williams 1992, Brazzale 1993 e Dean 1991).

La "musicologia jazz" è così vicina nell'approccio e nei fini alla musicologia tradizionale da confondersi con essa. D'altra parte, la musica jazz possiede certo una dimensione "colta" che la avvicina per molti aspetti alla musica di tradizione colta eurooccidentale. Ma nella musica jazz sono ben radicate anche pratiche di tipo orale. E' questo quello che tentano di evidenziare le riflessioni di Gillespie (1991) e Smith (1991), che propongono di utilizzare, nell'analisi delle pratiche improvvisative jazzistiche, il concetto di "formula" così com'è stato elaborato negli studi sulla poesia narrativa

orale da Milman Parry e Albert Lord. Interessanti sono anche l'ennesima risposta alle "intolleranze" di Adorno nei riguardi del jazz e della popular music, che questa volta hanno stimolato alcune riflessioni a Gracyk (1992), e lo studio di Hartman (1991) sull'improvvisazione vocale nel jazz, nella canzone e nella poesia, dove la voce è considerata sia in se stessa, come canto e poesia, che in senso metaforico, cioè nelle sue implicazioni con le pratiche puramente strumentali.

Contesti multimediali

E veniamo all'ultimo tema che prenderò in esame, quello della presenza della musica in contesti multimediali, soprattutto nel cinema e nella televisione. A questo proposito sono stati presentati alcuni interessanti interventi al già citato "Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale". Il tema della presenza della musica in contesti multimediali è ancora relativamente inesplorato dal punto di vista analitico-musicale, e forse è anche per questo che ci troviamo di fronte a saggi teorici piuttosto che ad analisi applicate. Infatti, tra i tre già citati Tagg, Björnberg e Klempe, solo Klempe fa una vera e propria analisi, mentre Tagg e Björnberg trattano questioni generali. Anche Simeon (1992) fa precedere la sua analisi del film *Entr'acte* da una densa introduzione teorica. Da notare che tutti questi autori propongono studi di forte tendenza semiotica. Ma pensando al saggio di Simeon ci rendiamo conto che stiamo toccando, com'è già successo parlando del jazz, un'area di confine della popular music: *Entr'acte*, espressione delle avanguardie parigine degli anni '20, è stato musicato da Satie, e in questo senso ha forse poco a che fare con l'idea di popular music, ma ha certo molto a che fare con il cinema e la multimedialità, ed è per questo che è stato qui incluso.

Bibliografia

Agostini R. (1992), "Studiare la 'popular music'", in Stefani G. (a cura di), *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, Ianua, Verona, pp. 169-189.

Barrett J. (1992), "Louis Armstrong and opera", *The Musical Quarterly*, vol. 76, n. 2, pp. 216-241.

Björnberg A. (1992), "Music video and the semiotics of popular music", in

Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 378-388; trad. it. vol. II, pp. 215-224.

Bolelli R. (1992), "Il rock è blu?", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 629-630.

Brackett D. (1992), "James Brown's 'Superband' and the double-voiced utterance", *Popular Music*, vol. 11, n. 3, pp. 309-324.

Brazzale R. (1993), "Wayne Shorter, la poetica dell'instabile", *Nerosubianco*, n. 1, pp. 17-33.

Corrado G. (1992), "Swing: senso, tecnica, condotta", in Stefani G. (a cura di), *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, Ianua, Verona, pp. 77-101.

Dean R. (1991), *New structures in jazz and improvised music: from the 1960s into the 1980s*, Taylor and Francis, New York.

Demsey D. (1991), "Chromatic third relations in the music of John Coltrane", *Annual Review of Jazz Studies*, n. 5, pp. 145-180.

Di Pisa G.A. (1992), "Riff: tattica e modelli", in Stefani G. (a cura di), *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, Ianua, Verona, pp. 50-72.

Dunbar-Hall P. (1991), "Semiotics as a method for the study of popular music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n. 2, pp. 127-132.

Fabbri F. (1991), "Analizzare la popular music: perché?", in *L'analisi musicale*, Atti a cura di Dalmonte R., Baroni M., Unicopli, Milano, pp. 84-95.

Gillespie L.O. (1991), "Literacy, orality, and the Parry-Lord 'formula': improvisation and the afro-american jazz tradition", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, n. 2, pp. 147-164.

Gracyk T.A. (1992), "Adorno, jazz, and the aesthetics of popular music", *The*

Musical Quarterly, vol. 76, n. 4, pp. 526-542.

Griffith D. (1992), "Talking about popular song: In praise of *Anchorage*", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 351-358; trad. it. vol. II, pp. 193-198.

Hartman C.O. (1991), *Jazz text. Voice and improvisation in poetry, jazz, and song*, Princeton University Press, Princeton (NJ).

Hawkins S. (1992), "Prince: harmonic analysis of *Anna Stesia*", *Popular Music*, vol. 11, n. 3, pp. 325-335.

Haywood M.S. (1991), "The harmonic role of melody in vertical and horizontal jazz", *Annual Review of Jazz Studies*, n. 5, pp. 1-35.

Josephson N.S. (1992), "Bach meets Liszt: traditional formal structures and performance practice in progressive rock", *The Musical Quarterly*, vol. 76, n. 1, pp. 67-92.

Klempe H. (1992), "On the mythical repetitions in music, text and image in the Coca-Cola commercial", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 401-406; trad. it. vol. II, pp. 225-230.

Kwan K. (1992), "Textual and melodic contour in Cantonese popular song", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 179-187; trad. it. vol. II, pp. 99-104.

Ling J. (1992), "From 'Empfindsamer' style to down-home village nostalgia", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 321-340; trad. it. vol. II, pp. 169-179.

Manheim J.M. (1992), "B-side sentimentalizer: 'Tennessee Waltz' in the History of Popular Music", *The Musical Quarterly*, vol. 76, n. 3, pp. 337-354.

Miani G. (1992), "Gesti melodici del blues", in Stefani G. (a cura di), *Dal blues*

al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune, Ianua, Verona, pp. 13-46.

Middleton R. (1992), "Toward a theory of gesture in popular song analysis", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 345-350; trad. it. vol. II, pp. 187-192.

Moore A. (1992), "Patterns of harmony", *Popular Music*, vol. 11, n. 1, pp. 73-106.

Moore A.F. (1992), "The texture of rock", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 341-344; trad. it. vol. II, pp. 181-185.

Okada M. (1991), "Musical characteristics of Enka", *Popular Music*, vol. 10, n. 3, pp. 283-303.

Opekar A. (1992), "Analysis of a rock album *Straka v hrsti* by the group *Práesky Vyber*", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 358-365; trad. it. vol. II, pp. 199-204.

Raljevic S. (1992), "A case of 'newcomposed folk music' in Yugoslavia", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 671-673.

Randel D.M. (1991), "Crossing over with Rubén Baldes", *Journal of the Musicological Society*, vol. XLIV, n. 2, pp. 301-323.

Rattembury K. (1992), *Duke Ellington, jazz composer*, Yale University Press, New Haven.

Simeon E. (1992), "Programmi narrativi e stratificazioni del senso nella musica per film. Il caso di *Entr'acte*", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 389-399.

Smith G.E. (1991), "In quest for a new perspective on improvised jazz: A view from the Balkans", *Journal of the International Institute for Traditional Music*,

vol. 33, n. 3, pp. 29-52.

Stumpo F.D. (1992), "Assimilazioni 'colte' nella pop music", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 683-685.

Tagg P. (1991), *Fernando the Flute*, Unpublished research report from the Institute for Popular Music, University of Liverpool, Liverpool.

Tagg P. (1992), "Towards a sign typology of music", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 369-378; trad. it. vol. II, pp. 205-213.

Taylor D.T. (1992), "His name was in lights: Chuck Berry's *Johnny B. Goode*", *Popular Music*, vol. 11, n. 1, pp. 27-40.

Tuker M. (1991), *Ellington: the early years*, Bayou Press, Wheatley (Oxon).

Walser R. (1992), "Eruptions: Heavy metal appropriations of classical virtuosity", *Popular Music*, vol. 11, n. 3, pp. 263-308.

Whiteley S. (1992), *The space between the notes: rock and the counter-culture*, Routledge, London-New York.

Williams M. (1992), "What kind a composer was Thelonious Monk", *The Musical Quarterly*, vol. 76, n. 3, pp. 433-441.

Psicologia e analisi (Anna Rita Addressi)

Percezione e cognitivismo

Anche quest'anno apriamo la presente sezione del bollettino con la segnalazione delle pubblicazioni relative alla percezione musicale. Contributi molto stimolanti provengono questa volta da una pubblicazione italiana: gli atti del *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* tenutosi a Trento dal 24 al 27 ottobre 1991. Gli interventi di I.Deliège e di M.Imberty

sottolineano ancora una volta la necessità di verificare sperimentalmente le ipotesi psicologico-cognitive sottostanti ad alcuni metodi analitici codificati (come quello della teoria generativa di Lerdahl e Jackendoff) nonché la necessità di elaborare modelli di rappresentazione mentale della musica atonale. In particolare, I.Deliège si è soffermata sui processi mentali di segmentazione di un brano musicale non tonale durante l'ascolto in tempo reale; M.Imberty ha esposto le sue ipotesi sui processi di anticipazione e retroazione che costituiscono la base psicologica della percezione del tempo. Di M.Imberty segnaliamo, inoltre, "Teorie musicali e teorie della memoria", un saggio sulle ricerche più recenti riguardanti la memoria musicale.

Alla base delle indagini sperimentali condotte e presentate da Cross-Stammers c'è il problema, invece, della possibile corrispondenza tra gli insiemi di altezze così come sono definiti nella set-theory e la percezione che di questi insiemi si ha o meno durante l'ascolto. Tale problema non è di ordine teorico-analitico, in quanto i teorici della set-theory non fanno riferimento ad una organizzazione "perceptibile" dei suoni ma ad una teoria matematica. Il problema è, invece, di tipo psicologico-cognitivo ed è quello di "verificare se gli oggetti e le interrelazioni che la teoria presuppone siano funzionali o meno alla percezione". I risultati di queste prime verifiche sperimentali della set-theory hanno dimostrato che l'ascoltatore è sensibile ad alcuni rapporti di uguaglianza tra insiemi di altezze (rapporto di "appartenenza"). Al contrario, del tutto irrilevanti per l'ascoltatore sono risultati i rapporti di equivalenza tra insiemi di intervalli (rapporto di "somiglianza").

Partendo dal presupposto che "la musica elettroacustica non è un caso isolato, ma piuttosto un caso estremo il cui studio può essere di aiuto ad altri ambiti dell'analisi musicale" F.Delalande ha presentato i risultati di un'esperienza di ascolto di *Aquatisme* di Parmigiani, per dimostrare come l'osservazione delle condotte di ascolto e in particolare lo studio di quelli che lui individua come ascolti-tipo, può essere funzionale alla trascrizione e analisi della musica non scritta. A questo proposito segnaliamo la pubblicazione, particolarmente importante, della raccolta sistematica di saggi e articoli di F.Delalande sulle condotte musicali, nella traduzione italiana curata da G.Guardabasso e L.Marconi.

Psicologia delle emozioni

Un altro settore di ricerca della psicologia sperimentale, di interesse per l'analisi musicale, è quello relativo allo studio del rapporto fra strutture musicali ed emozioni. Agli studi segnalati nel precedente bollettino si sono

aggiunti quest'anno una serie di pubblicazioni apparse su *Psychomusicology* (1992) e *Psychology of music* (1993).

J.Kratus (1993) ha cercato di individuare attraverso le risposte date da bambini, la cui età era compresa tra i 6 e 12 anni, quali erano i tratti musicali che determinavano le opposizioni affettive felice/triste e calmo/eccitato.

Sempre sullo stesso argomento ma con diversi paradigmi sperimentali, è il lavoro presentato da Vilatte-Bigand (1992) al convegno di Trento sull'espressività musicale dei bambini: un'interpretazione, alla luce delle ipotesi di psicologia semantica elaborate da M.Imberty, dei disegni eseguiti da un gruppo di bambini dai 7 ai 12 anni di età durante l'ascolto di quattro brani musicali di diversi autori.

Lo studio di L.R.Bartel (1992), invece, affronta un argomento metodologico ed è orientato all'elaborazione di un test, basato sul differenziale semantico, che misuri il grado di relazione fra quelle che l'autore definisce risposte "cognitive" e risposte "affettive" date come interpretazioni verbali di un brano musicale. Le definizioni, però, non sono convincenti: ad es. la risposta "delicato" che l'autore definisce "cognitiva" non pare priva di fattori "affettivi".

Di argomento contiguo è l'articolo di K.Gfellen e D.D.Coffman (1991) i quali presentano uno studio delle risposte relative all'area dell'affettività in relazione a brani musicali con testi verbali.

Analisi dello stile

Segnaliamo infine un'altra serie di articoli su un argomento forte della tradizione analitica e che sta interessando molto gli psicologi: l'analisi dello stile.

Dopo i lavori ormai storici di M.Imberty e L.B.Meyer, di impostazione decisamente più cognitivista sono i contributi di Websten-Lapidaki (1991) sull'incidenza delle indicazioni di tempo nel riconoscimento dello stile musicale durante l'ascolto, e di J.Eastlund Gromko (1993) sulla differenza di competenza stilistica fra musicisti e non musicisti.

Sempre su questo argomento segnaliamo il volume 10 del 1991 di *Psychomusicology* interamente dedicato al concetto di "prototipo", curato da M.R.Jones, già precedentemente impegnato in questo settore. Il volume raccoglie interventi di: S.E.Trehub-A.M.Unyk sulle modalità di sviluppo dei prototipi mentali; P.N.Johnson-Laird sui prototipi ritmici; L.L.Cuddy sui prototipi tonali; R.O.Gjerdingen sulla definizione stessa di prototipo come

sistema di reti neurologiche.

La ricerca sul "prototipo" (definizione, funzionamento, sviluppo ecc.) e sullo stile non interessa solo la psicologia sperimentale di area anglosassone. Interessanti nuclei di ricerca sull'ipotesi di stile come prototipo compaiono anche nei lavori citati di I.Deliège e M.Imberty e sarà interessante seguire nei prossimi anni, l'evoluzione dei risultati di queste ricerche in rapporto ai problemi posti dall'analisi applicata allo stile.

Bibliografia

Anderson C. R., Tunks T. W. (1992), "The influence of expectancy on harmonic perception", *Psychomusicology*, vol. 11, pp.3-14.

Anolli R., Ciceri L. (1992), *La voce delle emozioni*, Franco Angeli, Milano.

Bartel L. R. (1992), "The development of the cognitive affective response text-music", *Psychomusicology*, vol. 11, pp. 15-26.

Behrens G. A., Green S. (1993), "The ability to identify emotional content of solo improvisation performed vocally and on three different instrument", *Psychology of Music*, vol. 21, n. 1, pp. 20-33.

Butler D. (1992), *The musician's guide to perception and cognition*, New York, Schirmer Books.

Cross J., Stammers D. (1992), "Music analysis and the perception of set-theory relations", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 105-112; trad. it. vol. II, pp. 71-78.

Cuddy L.L. (1991), "Melodic patterns and tonal structure", *Psychomusicology*, vol. 10, pp.107-126.

Delalande F. (1993), *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Trad. it. a cura di Guardabasso G., Marconi L., CLUEB, Bologna.

Delalande F., Besson D. (1992), "Problèmes théoriques et pratiques de la

transcription des musiques électroacoustiques", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 435-448; trad. it. vol. II, pp. 245-256.

Deliège I. (1992), "De l'activité perceptive à la représentation mentale de la musique", *Analyse Musicale*, n. 28, pp. 29-35.

Deliège I. (1992), "Paramètres psychologiques et processus de segmentation dans l'écoute de la musique", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 83-90; trad. it. vol. II, pp. 49-56.

Eastlund Gromko J. (1993), "Perceptual differences between expert and novice music listeners: A multidimensional scaling analysis", *Psychology of Music*, vol. 21, n. 1, pp. 34-47.

Gfeller K., Coffman D.D. (1991), "An investigation of emotional response of trained musicians to verbal and music information", *Psychomusicology*, vol. 10, pp. 31-48.

Gjerdingen R.O. (1991), "Defining a prototypical utterance", *Psychomusicology*, vol. 10, pp. 127-139.

Hoopen C. ten (1992), "Polarised listening strategies for electro-acoustic music", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 463-470; trad. it. vol. II, pp. 257-262.

Huntsinger C.S., Jose P.E. (1991), "A test of Gardner's modularity theory: A comparison of short-term memory for digits and tones", *Psychomusicology*, vol. 10, pp. 3-18.

Huron D. (1992), "The ramp archetype and the maintenance of passive auditory attention", *Music Perception*, vol. 10, n. 1, pp. 83-92.

Imberty M. (1992), "Stabilité et instabilité: comment l'auditeur organise-t-il la progression d'une oeuvre musicale?", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 91-104; trad. it. vol. II, pp. 57-70.

Imberty M. (1993), "Teorie musicali e teorie della memoria", in *Memoria*

musicale e valori sociali. Metodi d'indagine e aspetti educativi, Quaderni della S.I.E.M., n. 4, pp. 33-71.

Johnson-Laird P.N. (1991), "Rhythm and meter: A theory at the computational level", *Psychomusicology*, vol. 10, pp. 88-106.

Kispoel W. P. (1992), "Improving the measurement of tonal memory with computerized adaptive tests", *Psychomusicology*, vol. 11, pp. 27-43.

Kratus J. (1993), "A developmental study of children's interpretation of emotion in music", *Psychology of Music*, vol. 21, n. 1, pp. 3-19.

Mélen M. (1992), "Effet de la réduction et de la transformation du groupe rythmique sur la reconnaissance de mélodies familières", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 661-664.

Mikumo M. (1992), "Encoding strategies for tonal and atonal melodies", *Music Perception*, vol. 10, n. 1, pp. 43-62.

Sargenti N. (1992), "Per una definizione delle unità percettive di *Aquatisme*", in *Secondo Convegno di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 449-462.

Scherer K., Siegwart H. (1992), "L'expression des émotions dans la voix chantée. Analyse d'un passage de l'opéra *Lucia di Lammermoor*", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università di Trento, Trento, vol. I, pp. 51-64; trad. it. vol. II, pp. 35-42.

Takeuchi A.H., Hulse S.H. (1992), "Key-distance effects in melody recognition reexamined", *Music Perception*, vol. 10, n. 1, pp. 1-24.

Trehub S.E., Unyk A.M. (1991), "Music prototypes in developmental perspective", *Psychomusicology*, vol. 10, pp. 73-87.

Vilatte J.-C., Bigand E. (1992), "Etude sur l'expressivité chez le jeune enfant à travers le dessin", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 687-694.

Wabsten P., Lapidaki E. (1991), "Consistence of tempo judgement when listening to music composition of different styles", *Psychomusicology*, vol. 10, pp. 19-30.

Zielinska H., Miklaszewski K. (1992), "Memorising two melodies of different style", *Psychology of Music*, vol. 20, n.2, pp. 95-111.

Analisi nella didattica (Cecilia Luzzi)

La letteratura relativa all'impiego dell'analisi in contesti educativi registra in questo ultimo anno due eventi significativi in cui si può riassumere la maggior parte dei contributi sull'argomento. Il primo è costituito dagli *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* a cura di R. Dalmonte e M. Baroni (1992) che contengono gli interventi presentati nella sessione dedicata al ruolo dell'analisi nell'educazione musicale di base; il secondo è la pubblicazione nella rivista *Analyse Musicale* n. 30 dei contributi presentati al colloquio organizzato all'Observatoire Musical Français (Università della Sorbona - Parigi) sui problemi dell'insegnamento dell'analisi nei Conservatori e nelle Università. Nel panorama di quest'anno va evidenziata l'assenza di contributi significativi nelle riviste pedagogiche anglosassoni, un'assenza vistosa se si considera l'alta specializzazione raggiunta nell'ambito degli studi analitici proprio in area anglosassone. Da menzionare invece l'attenzione che la rivista *Musica Domani* rivolge non solo alla presentazione di esperienze didattiche che prevedano una pratica analitica, ma anche a riflessioni teoriche sull'argomento, come ad esempio quella di Baroni (1992) che interviene sul dibattito e sulle polemiche attualmente in corso a proposito dell'utilità dell'analisi e delle accuse, spesso circolanti, secondo le quali l'analisi rischierebbe in molti casi di ridursi a una sorta di esercizio accademico fine a se stesso.

Analisi nella didattica di base

Le funzioni dell'analisi in ambito didattico vengono evidenziate nell'intervento al Convegno di Trento di F. Ferrari (1992), dove si ribadisce come l'esercizio analitico risulti valido dal punto di vista educativo e

insostituibile nell'ambito dei curricoli della scuola di base, solo se orientato a spiegare l'esperienza musicale dei discenti. Dal punto di vista metodologico il percorso didattico proposto utilizza la strategia del *problem solving* e si compone di due momenti diversi: 1) sollecitazione e soluzione di un problema posto dall'ascolto di un oggetto musicale (momento interpretativo) 2) verifica delle risposte fornite, attraverso un confronto con le strutture musicali che le hanno sollecitate (momento analitico).

Questa proposta si colloca nel contesto dell'approccio semiotico di G. Stefani, a cui fa riferimento anche il contributo di L. Marconi (1992a). In esso vengono presentati un approccio metodologico e alcuni spunti operativi per l'analisi e il confronto di melodie, partendo da riflessioni teoriche elaborate nel volume *La melodia* steso da Marconi in collaborazione con G. Stefani (1992). L'individuazione del senso e degli schemi costruttivi che stanno alla base di una o più melodie è finalizzata a fornire spiegazioni sull'esperienza melodica dei discenti e a sollecitare esperienze di produzione di nuove melodie. Dallo stesso principio prende le mosse la proposta didattica presentata da F.D. Stumpo (1992) nella quale l'individuazione degli schemi costruttivi comuni a due melodie diviene il punto di partenza per attività di improvvisazione collettiva.

Nei contributi di G. Piazza (1992), (1993) la pratica analitica è strettamente connessa al fare: la sua proposta consiste infatti nel partecipare all'ascolto aggiungendo altri suoni alla versione registrata di un brano musicale. L'individuazione degli aspetti strutturali, formali ed estetici (il carattere, lo stile, la funzione, il genere) del brano prescelto, si attua attraverso l'interpretazione motoria e sonora. La discussione e la scelta degli interventi o accompagnamenti musicali più "adatti" è finalizzata a sollecitare operazioni di ascolto valutativo e selettivo fortemente motivate e tutte tipicamente analitiche.

Originale appare il contributo di Swanwick (1992a) presentato al Convegno di Trento anche se mancano indicazioni metodologiche sulla applicabilità delle riflessioni teoriche alla pratica analitica. L'autore, analizzando le produzioni musicali di un gruppo di 48 bambini in età compresa fra i 3 e i 15 anni, rileva come sia possibile trarne un modello dello sviluppo musicale: in base all'età infatti i bambini privilegiano in un evento sonoro 1) le caratteristiche sonore (4-5 anni) 2) l'espressione (5-9 anni) 3) la forma (dai 10 anni) 4) le valenze emotive e i valori sociali. Le quattro categorie individuate corrispondono, secondo l'autore, alle quattro dimensioni dell'analisi: sarà l'insegnante che nel progettare attività di analisi dovrà rispet-

tare le fasi di questo sviluppo e, in base all'età, porre l'attenzione su ciascuna di queste dimensioni analitiche.

Per concludere questa prima parte dedicata all'analisi nel contesto della scuola di base segnaliamo il volume curato da G. Guardabasso e L. Marconi *Le condotte musicali* di F. Delalande (1993), una serie di saggi che testimoniano dei due principali interessi dell'autore: la riflessione sull'analisi e quella sull'educazione musicale. Pur non presentando proposte operative specifiche il modello teorico di Delalande offre un interessante ed originale punto di vista da cui partire per progettare esperienze analitiche in ambito didattico: analizzare un fatto musicale significa, per l'autore, cogliere le relazioni tra gli oggetti musicali e gli atti umani ad essi legati, ovvero analizzare le condotte musicali, definite come i comportamenti messi in atto durante l'ascolto, l'esecuzione o la composizione e coordinati tra loro in relazione ad una finalità da raggiungere. Per alcune proposte operative che prendono le mosse dalla teoria di Delalande vedi Guardabasso (1992).

Analisi nella didattica professionale

I contributi dedicati all'analisi nella formazione musicale professionale (pubblicati nel n. 30 di *Analyse Musicale*) privilegiano questioni metodologiche: centrano l'attenzione su uno o più metodi analitici, ne evidenziano la validità e la applicabilità rispetto a determinati repertori, i limiti, l'utilizzabilità in ambito didattico.

J.P. Bartoli (1993) rileva la sfasatura esistente tra l'analisi armonica tonale, così come è praticata nei Conservatori e nelle Università, e gli studi specialistici in questo campo. L'individuazione dei limiti e delle incongruenze della tradizionale analisi armonica (analisi accordo per accordo, con indicazione del basso fondamentale e delle posizioni dell'accordo) è seguita da una serie di proposte di tecniche analitiche (Chailley, Schoenberg, Riemann, Schenker) utilizzabili nell'insegnamento dell'analisi. In particolare si ribadisce l'importanza di introdurre in ambito didattico la pratica di comparazione tra i diversi metodi dell'analisi armonica con l'obiettivo di offrire i mezzi per meglio comprendere la grammatica tonale e per appropriarsi di un metodo personale che riposi su principi coerenti.

S. Gut (1993) fa una rapida presentazione dei principi essenziali dell'analisi funzionale di Riemann, pressoché sconosciuta in Francia; evidenzia i vantaggi dell'impiego di questo approccio analitico nella analisi dei repertori classico e romantico, ma anche i suoi limiti, proponendo a

questo proposito due nuovi concetti di funzione, *fonction infléchie* (modificata) e *fonction contrariée* (opposta), tali da permettere l'allargamento del sistema funzionale riemanniano all'analisi di opere della seconda metà del XIX secolo.

N. Meeùs (1993) presenta la validità del metodo schenkeriano nell'insegnamento dell'analisi. Comparando due analisi dell'op. 9 n. 1 di Schubert — una con l'analisi armonica tradizionale, l'altra con alcune tecniche schenkeriane — intende dimostrare come l'approccio schenkeriano permetta di identificare fenomeni che utilizzando altre tecniche rischierebbero di rimanere in ombra. In particolare vengono qui privilegiati aspetti del metodo relativi all'individuazione della "condotta delle voci" e delle relazioni tra contrappunto e armonia, ritenendo che le teorie schenkeriane della struttura fondamentale (*Ursatz*) e della linea fondamentale (*Urlinie*) abbiano, nel contesto di una applicazione del metodo in sede didattica, una importanza relativa.

I due successivi interventi affrontano questioni relative all'analisi del repertorio contemporaneo, optando verso approcci metodologici empirici, applicati all'esame di una singola composizione. C. Prost (1993) riferisce su un progetto di ascolto e di introduzione all'analisi, da lei realizzato presso l'Università di Provenza, relativo a *O' King* di Luciano Berio (1968). L'obiettivo di far emergere la relazione tra il progetto estetico dell'autore e la sua realizzazione viene messo in atto attraverso l'ascolto, la raccolta dei dati percepiti in relazione ai materiali, alla scrittura e alla struttura del pezzo, la verifica di questi dati in base all'analisi fornita dall'insegnante, la comparazione tra questi e il progetto estetico dell'autore. Il contributo di M. Fischer (1993) presenta un percorso di ascolto e di analisi relativo alla musica elettroacustica, in particolare di sei miniature tratte da *Collection de timbres* per organo e nastro magnetico di Denis Dufour in cui i timbri dell'organo si mescolano a suoni concreti. Qui viene presentato un progetto didattico di ascolto e di analisi i cui obiettivi sono quelli di sviluppare le capacità di percezione e interpretazione degli eventi sonori, in un percorso che mira ad individuare gli elementi costitutivi della composizione distinguendoli e classificandoli in base alle loro caratteristiche più rilevanti.

Gli interventi presentati offrono dunque un quadro piuttosto ampio sulle possibilità di utilizzare diversi metodi di analisi nella formazione musicale professionale: c'è da augurarsi che possano essere di stimolo per gli insegnanti nella pratica quotidiana dell'analisi.

Bibliografia

Anceschi A. (1992), "Attività creative al pianoforte", *Musica Domani*, n. 83, pp. 24-26.

Baroni M. (1992), "Le funzioni dell'analisi musicale: contributo a un dibattito in corso", *Musica Domani*, n. 82, pp. 6-9.

Bartoli J.P. (1993), "Le chiffrage harmonique dans l'analyse tonale: réflexions sur sa pratique et sa pédagogie en France", *Analyse Musicale*, n. 30, pp. 5-12.

Boge C. (1992), "Poetic analysis as part of analysis pedagogy", *In Theory only*, vol. 12, n. 3-4, pp. 47-67.

Camellini T. (1992), "Scomporre e comporre l'ascolto", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 639-641.

Davies C. (1992), "Listen to my song: a study of songs invented by children aged 5 to 7 years", *British Journal of Music Education*, vol. 9, n. 1, pp. 19-48.

Delalande F. (1993), *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, a cura di Guardabasso G., Marconi L., Clueb, Bologna.

Ferrari F. (1992), "Introduzione all'esercizio analitico nella prassi didattica della scuola di base", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 501-507.

Fischer M. (1993), "Acuité d'écoute 'acousmatique' et itinéraire timbrique", *Analyse Musicale*, n. 30, pp. 39-37.

Guardabasso G. (1992), "Dall'ascolto concreto alla costruzione analitica", *Musica Domani*, n. 82, pp. 35-36.

Gut S. (1993), "Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale", *Analyse Musicale*, n. 30, pp. 13-20.

Halpern J. (1992), "Effects of historical and analytical teaching approaches on music appreciation", *Journal of Research in Music Education*, vol. 40, n. 1, pp. 39-46.

Levi S. (1991), *Blu, fantasia per pianoforte e colore*, E. Carrara, Bergamo

Levi S. (1992), "Ricompore: puzzles musicali per i primi anni di studio del pianoforte", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 657-659

Marconi L. (1992a), "Come analizzare (e costruire) melodie", *Musica Domani*, n. 82, pp. 10-14.

Marconi L. (1992b), "Proiettivo/oggettivo: opposizioni o bipolarità", *MusicaScuola*, n. 32, pp. 37-42.

Meeùs N. (1993), "Du bon usage del l'analyse schenkerienne", *Analyse Musicale*, n. 30, pp. 21-24.

Piazza G. (1992), "Suonare col disco. Ascolto attivo e analisi nella scuola di base: un esempio pratico", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 509-515.

Piazza G. (1993), "Ascoltiamo ... e suoniamoci su", *Musica Domani*, n. 86, pp. 14-19.

Porena B. (1992), "L'analisi musicale nella scuola primaria. Prodromi a un'analisi metaculturale", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 493-500.

Prost C. (1993), "De l'écoute à l'analyse: une expérience pédagogique autour O'King de Luciano Berio", *Analyse Musicale*, n. 30, pp. 25-28.

Stefani G., Marconi L. (1992), *La melodia*, Bompiani, Milano.

Stumpo F.D. (1992), "Dal confronto di melodie alla improvvisazione jazz", *Musica Domani*, n. 84-85, pp. 38-39.

Swanwick K. (1992a), "Music education and the dimension of criticism in education", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 485-491; trad. it. vol. II, pp. 263-267.

Swanwick K. (1992b), "On peer commentary: musical knowledge: the saga of music in the national curriculum", *Psychology of Music*, vol. 20, n. 2, pp. 162-179.

Tabouret J. (1992), "Integrer l'analyse dans l'enseignement non-spécialisé", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 517-531; trad. it. vol. II, pp. 269-276.

Tafuri J. (1992), "Introduzione al dibattito della sessione 'L'analisi nella scuola primaria e secondaria'", in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, vol. I, pp. 533-534.

Zanolli S. (1992), "Il repertorio popolare nella scuola", *Musica Domani*, n. 83, pp. 17-19.

Schede di lettura: analisi ed ermeneutica

Haydn e l'idea di stile classico

J. Webster, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the idea of Classical Style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 402

A dispetto del fatto che la storiografia e l'analisi non abbiano mai preso seriamente in considerazione la Sinfonia di Haydn n. 45 soprannominata "Gli Addii", considerandola di interesse documentario o aneddotico, il libro di Webster dedicato a questa sinfonia (anche se il discorso, come vedremo, si allarga moltissimo) si rivela un testo esemplare per la sua impostazione e basilare per una riconsiderazione della figura di Haydn e del concetto stesso di stile classico.

Si tratta senza dubbio di un libro di analisi, che dedica un centinaio di pagine all'indagine sulla Sinfonia n. 45 e analizza anche, completamente o in parte, altri brani appartenenti a diversi periodi della produzione di Haydn (una decina fra sinfonie, quartetti e sonate). E', però, un libro di analisi scritto da uno storico e questo fa sì che i dati ottenuti dall'osservazione analitica siano continuamente sottoposti ad una richiesta di senso sia nell'ambito dell'organismo tecnico-musicale che è la composizione, sia nel contesto più ampio delle convenzioni ed abitudini dell'ambiente culturale del periodo. Ed è questo taglio contemporaneamente storico, tecnico ed ermeneutico che rende l'indagine così completa e interessante.

Il libro è organizzato come la ricerca da cui è nato: un'indagine di dimensioni medie sulla Sinfonia n. 45, i cui risultati hanno richiesto una definizione teorica più generale; questa a sua volta ha portato ad una verifica analitica su un corpus più ampio di composizioni e, in conseguenza di ciò, si è potuto giungere a conclusioni storiografiche di portata generale ed alla discussione della nozione stessa di stile classico.

Ciò che rende particolarmente stimolante questo libro è però, probabilmente, il fatto che al doppio percorso ascendente descritto (dall'analisi alla teoria) si affianca costantemente anche un appassionato percorso ermeneutico: dal testo al ricevente con la mediazione dell'interpretazione,

intesa qui ovviamente non come lettura dell'esecutore, ma come tentativo di comprensione della posizione che veramente ha occupato la musica di Haydn. La posizione che veramente *ha occupato*: infatti la circostanza che sia uno storico ad affrontare questi problemi fortunatamente semplifica le stratificazioni possibili del problema del significato, concentrandosi sul contesto storico culturale dell'epoca in cui fu scritta questa musica, ed affrontando il problema delle interpretazioni sopravvenute in epoche posteriori solo per negarne la validità. Ma procediamo con ordine.

Il libro comincia analizzando la sinfonia "Gli Addii" con il fine dichiarato di dimostrare che si tratta di una sinfonia *through-composed*. Con questa locuzione inglese si intende che la sinfonia non deve essere considerata semplicemente come un insieme di movimenti staccati, ma come una composizione concepita come un tutto unico, in cui sono presenti elementi tecnici (non solo legami tematici, ma comportamenti armonici, scelte tonali, tecniche di sviluppo) che sono comuni ai vari movimenti e in cui le caratteristiche generali di instabilità, ambiguità, apparente incoerenza tonale e retorica trovano la loro soluzione proprio nel movimento finale detto "Addii". Questo movimento, immediatamente collegato al *Presto* che lo precede, non è solamente una coda originale, stravagante o comica, come viene interpretato comunemente, ma viene a costituire in questo modo la risoluzione delle tensioni di tutta la sinfonia ed il suo culmine.

Senza prendere posizione sulla validità del ragionamento o del suo risultato, entriamo negli aspetti tecnici dell'analisi (ampia e circostanziata) solo per segnalare un interessante spunto metodologico: come spesso accade nel caso dell'analisi a servizio della storia, i metodi usati sono molteplici e spesso sottoposti a interessanti contaminazioni e ampliamenti. Il formalismo toveyano, le riduzioni schenkeriane, il concetto schoenberghiano di variazione sviluppativa vengono riuniti ed affiancati ad osservazioni sull'orchestrazione e sulle scelte dei registri, ed anche alla concezione retorica della musica del XVIII sec. Interessante è anche l'ampliamento delle teorie di L.B. Meyer proposto a p.301: il concetto di implicazione-realizzazione osservato da Meyer sulla piccola dimensione, viene esteso ad un intero movimento. Inoltre nell'ambito della trattazione della concezione retorica del XVIII sec., in cui ogni dato musicale poteva essere considerato segno dell'extramusicale, si suggerisce anche il possibile utilizzo, qui non sviluppato, di tecniche strutturaliste o semiotiche (p.125). Per questa cosciente mistione di tecniche l'autore fa appello alle analisi *multivalenti* (p.4, con indicazioni bibliografiche) che si stanno diffondendo attualmente special-

mente nel campo dell'analisi dell'opera. Un'analisi concepita in questo modo, però, potrebbe essere accusata di irrazionale eclettismo, ma l'autore confuta l'ipotetica critica affermando che i risultati dell'analisi multivalente vanno ricombinati insieme da un punto di vista generale, possibilmente non preconconcetto, che ne stabilisca il senso.

In questo caso il punto di vista unificatore è appunto quello della *through-composition* (che qui tradurremo, sia pure impropriamente, come "integrazione ciclica"), sostenuto con un doppio registro di verifiche: dal lato strettamente tecnico musicale (mediante l'analisi) e dal lato retorico, per mezzo della comprensione mediata storicamente degli aspetti gestuali e del significato del programma.

I due problemi sono strettamente uniti: gli aspetti tecnici dell'organizzazione ciclica (la tendenza al definirsi progressivamente della forma totale unita all'instabilità dell'insieme e delle conclusioni provvisorie) fanno sì che la composizione debba essere intesa come processo, come sviluppo dinamico nel tempo (*Formung* nella terminologia tedesca) non come forma statica (*Form*), caratterizzata da equilibrio e simmetria.

Ma in questo panorama di instabilità la sinfonia riesce davvero a mantenersi interpretabile come un percorso unitario, direzionato verso il termine della composizione in virtù dei legami motivici rilevati per mezzo dell'analisi? Webster mette in dubbio le sue stesse affermazioni per arrivare a criticare fino in fondo l'opinione, comune alla maggioranza dei teorici, che l'elaborazione motivico-tematica sia la caratteristica principale dello stile classico, ed il segnale del suo apice quanto più complesso e approfondito si dimostra il discorso. In un capitolo dedicato al tematismo (pp.194-204) Webster riassume le posizioni di quei teorici che hanno approfondito questi aspetti (Tovey, Larue, Meyer, Reti, Keller), sottolineando come in Haydn lo sviluppo continuo non investa solo aspetti motivici, ma anche altri aspetti compositivi ed anche parametri astratti, e questo non solo nelle composizioni appartenenti al cosiddetto periodo della maturità, ma in tutta la sua produzione.

Ci sono però altri aspetti della musica di Haydn che hanno la forza di organizzare più movimenti in un ciclo e che hanno un potere di coesione più forte delle relazioni tematiche o fra tonalità (cui pure si dà molta importanza): le associazioni extramusicali. Qui entra in campo in maniera evidente l'aspetto ermeneutico dell'analisi di Webster. E' necessario a questo punto abbattere il radicatissimo pregiudizio che vede Haydn come padre dei generi strumentali della sinfonia e del quartetto e quindi come rappresentante puro della musica assoluta. E' inutile dire come questa considerazione (insieme al

concetto stesso di musica assoluta) sia un'indebita interpretazione romantica. L'estetica del XVIII sec., che Haydn condivideva, considerava la musica come espressiva, imitativa, retorica: la supposta dicotomia tra musica assoluta e musica a programma semplicemente non esisteva nel XVIII sec. e la musica strumentale era vista come inserita nelle convenzioni del genere, che portavano alla rappresentazione di affetti, alla citazione di *topoi* stilistici culturalmente condivisi (caccia, temi popolari, stili nazionali, danze), alla considerazione dell'effetto retorico della forma generale. Nel contesto della musica strumentale austriaca i programmi erano molto diffusi, specie nelle sinfonie; anche se la maggior parte dei soprannomi delle sinfonie di Haydn (compreso quello "Degli Addii") non sono da attribuire all'autore, e anche in assenza di titoli, moltissime sue sinfonie dimostrano spunti extramusicali.

Anche questo, però, non è un argomento definitivo per la considerazione della composizione come un organismo ciclico: la sola interpretazione del programma non basta e spesso molti passaggi musicali non hanno diretta relazione col programma. Ancora una volta è solo l'integrazione dell'indagine tecnica con quella ermeneutica che ci fornisce una vera penetrazione del fatto musicale (che senso avrebbero tante conclusioni in maggiore di sinfonie in modo minore se non conoscessimo il senso illuminista del passaggio dalle tenebre alla luce?)

E' evidente però che affermare l'importanza dell'interpretazione semantica nella musica in Haydn e contemporaneamente riconoscerne lo stato tecnico di processo, caratterizzato da un uso costante della variazione sviluppativa in tutti gli aspetti musicali, porta a sovvertire la nostra tranquilla considerazione di Haydn come campione dello stile classico, inteso come culla della musica strumentale assoluta caratterizzata da equilibrio, simmetria, bilanciamento, risoluzione di tensioni.

Prima di giungere a queste estreme conclusioni, Webster sente il bisogno di cercare altre verifiche analitiche in brani collocati lungo tutto l'arco della produzione di Haydn. Questa indagine, organizzata come verifica di tecniche compositive osservate in brani o parti di brani diversi, toglie il dubbio che le caratteristiche compositive della sinfonia degli "Addii" siano sperimentalismi appartenenti al periodo cosiddetto *Sturm und Drang* e ritenuto comunemente preparatorio per la "maturità" degli anni Ottanta. Questo punto di vista evolucionistico che affligge da sempre la storiografia haydniana (Geiringer, Finscher, ma anche Landon e Larsen e persino Rosen hanno qualche incertezza sulla definizione dell'importanza della fase *Sturm und Drang*) viene sradicato dalla considerazione di Webster che lo stile di

Haydn è sperimentale in tutte le sue opere ed allo stesso tempo non si ripete mai, formulando sempre una risposta adeguata alle condizioni tecniche e sociali in cui si colloca. Questo porta alla necessità di una nuova periodizzazione della biografia di Haydn, che non riservi un posto eccessivamente rilevato alle opere degli anni Ottanta (tab. a p.362) e che non releghi in un ghetto "pre-classico" la produzione degli anni Sessanta e Settanta.

Ma a questo punto la discussione è ormai ampiamente inserita nella critica dello stesso concetto storico-stilistico di classicismo. L'argomento è importante e lo storico Webster lo affronta con dovizia di riferimenti ricordando l'origine e lo sviluppo di questo concetto, prendendo in considerazione sia la posizione di Rosen (fra le più recenti) sia quella di Sandberger (del 1900), sia gli storici che fissarono la periodizzazione e gli aspetti tecnici delle epoche musicali (Kiesewetter, Adler, Fischer), sia le ultime posizioni che tentano di scalzare i classici viennesi dal loro piedistallo (Ratner, Hertz, Dahlhaus). E per togliere alla locuzione "stile classico" ogni considerazione che implichi un valore esemplare e canonico dell'opera di Haydn, Mozart e Beethoven, si propone (pur riconoscendo la paradossalità della proposta) di denominare i tre viennesi semplicemente "Prima Scuola Moderna di Vienna" (*First Viennese Modern School*) senza alcun riferimento al termine "classico", ormai troppo ricco di significati (anche questa, se vogliamo, è una considerazione di tipo ermeneutico). A questo punto, però, dato che il discorso si fa più generale, seguendo il metodo di Webster, ci sarebbe bisogno forse di una nuova "discesa dall'universale al particolare", ovvero un'ulteriore verifica analitica delle importanti posizioni teoriche in esame; una verifica questa volta estesa a tutti e tre i protagonisti del classicismo viennese.

Ciò ovviamente esula dalle dimensioni e dai propositi del libro, ma un accenno a questa necessità si può riscontrare forse proprio nell'ultimo capitolo. Infatti c'è un'altra importante conseguenza storiografica alla considerazione dell'integrazione ciclica come caratteristica che pervade la produzione di Haydn: non era questa una delle novità rivoluzionarie tradizionalmente attribuite allo stile di Beethoven? A questo punto si profila anche un mutamento della considerazione della figura di Beethoven che diventa, in questo come in altri aspetti, un seguace di Haydn che supera il maestro solo nelle sue ultime opere. Il discorso ovviamente non poteva essere ulteriormente sviluppato nel contesto di questo libro.

Forse, però, il proposito di dare, sulla base di argomentazioni storiche e analitiche, la giusta posizione alla musica di Haydn porta, sull'onda

dell'entusiasmo, a scalzare dal piedestallo un mito (Beethoven) per mettercene un altro (Haydn). Anche se la conclusione di Webster non è questa, è indubbio però che, in base alle sue considerazioni, sicuramente si rende necessaria una riconsiderazione della nozione stessa di classicismo (comprovando le caratteristiche tecniche distintive con abbondanza di verifiche analitiche) ed una riconsiderazione del contributo che portano alla definizione dello stile classico non solo i tre grandi viennesi (da studiarsi in tutto l'arco della loro produzione), ma tutti gli autori del vasto panorama musicale del secondo Settecento.

Maria Grazia Sità

Giocare coi segni

K.V. Agawu, *Playing with signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1991, pp. 154

L'autore, che ora è professore alla Cornell University, negli Stati Uniti, e che ha studiato l'analisi musicale al King's College di Londra sotto la guida di Arnold Whittall, affronta in questo libro uno dei temi centrali della musicologia storica, ovvero lo studio e la definizione del cosiddetto "stile classico" (Haydn, Mozart, Beethoven e più in generale gli anni 1770-1830). L'ambizione del libro non è solo quella di individuare un modo non troppo scontato di riproporre quello studiatissimo argomento, ma anche quella di offrire un metodo di studio precisamente definito fin dall'inizio e ben controllato nelle sue articolazioni e nei suoi sviluppi. Il titolo, che si potrebbe tradurre "Giocare coi segni", e il sottotitolo che fa direttamente appello alla semiotica, indicano già qual'è l'area teorica e metodologica in cui l'autore si colloca, ma per chi è abituato alla teoria semiotica europea le scelte di Agawu possono riservare qualche sorpresa.

Il libro si apre con due osservazioni: una riferita allo stile classico e una al discorso che si può fare su quello stile. Per quanto riguarda la prima osservazione si dice anzitutto che le musiche di quell'epoca sono *listener oriented* ovvero orientate sull'ascoltatore (ciò che giustifica, come vedremo, il metodo di analisi scelto). Che significa orientate sull'ascoltatore? Lo spiega l'autore citando una lettera di Mozart al padre: il giovane musicista sta componendo il *Ratto dal serraglio* e pensa di usare "musica turca" nella prima aria di Osmino, dichiarandosi certo che la sua scelta "avrà un buon effetto". Mozart, commenta Agawu, sapeva bene che i suoi ascoltatori erano in grado di distinguere lo stile cosiddetto turco — che a quell'epoca possedeva un codice di riconoscimento preciso — e sapeva anche che su questa base erano in grado di capire le allusioni musicali e sceniche che egli aveva in animo di utilizzare. Più oltre, nella medesima lettera, il musicista fa appello ad altre capacità di comprensione del suo pubblico, riferendosi alle quali egli calcola appunto gli effetti da conseguire. Questa strategia di comunicazione "era una preoccupazione che egli condivideva con molti suoi contemporanei, compreso Haydn e, entro certi limiti, Beethoven. Questi compositori, forse più esplicitamente di altri nella storia della musica occidentale, scrivevano musica decisamente orientata sull'ascoltatore" (p. 4).

La seconda osservazione riguarda invece il discorso del musicologo, ovverossia il parlare di musica: Agawu distingue a questo proposito tre tipi di discorso, che egli chiama rispettivamente analitico, critico, teorico. "Analisi significa separare elementi costituenti e mostrare come essi interagiscono fra loro per creare un tutto, non necessariamente unitario. Critica significa aggiungere commenti valutativi a questa attività analitica in modo da ricondurre la dissezione clinica a un contesto umano. Entrambe queste attività tuttavia stanno in relazione dialettica con la teoria: fare analisi o critica implica infatti necessariamente il ricorso a più o meno espliciti postulati teorici.[...] Un'interpretazione semiotica usa il meccanismo descrittivo della semiotica per costruirsi una lettura di una particolare opera" (p. 4) e tale lettura appartiene sia al campo dell'analisi che a quello della critica.

La teoria semiotica utilizzata da Agawu si basa fondamentalmente sulla distinzione, proposta da decenni nell'ambito della semiotica musicale, fra semiosi introversiva ed estroversiva (altrimenti dette endo- ed eso-semantica). La distinzione viene fatta risalire a Roman Jakobson secondo il quale la semiosi introversiva — nettamente prevalente in campo musicale — si basa sui rapporti interni alla struttura sintattica della musica: in altri termini su elementi sonori che, nel flusso musicale, ne richiamano "retrospettivamente" alcuni già sentiti e ne anticipano "prospettivamente" altri che dovranno presentarsi; al contrario, la semiosi estroversiva (dominante in poesia, ma non in musica) si basa su riferimenti al mondo esterno. In altri termini l'endosemantica, o semiosi introversiva, ha come oggetto il senso che scaturisce dal gioco reciproco delle forme, l'altra presuppone invece che la musica possa (come la poesia) riferirsi a immagini del mondo esterno. Due capitoli del libro di Agawu sono dedicati rispettivamente all'una e all'altra di queste forme di semiosi.

semiosi estroversiva
La semiosi estroversiva è concepita però dall'autore in un modo del tutto particolare. L'esempio (commentato alle pp. 42-44) del Grave introduttivo dalla cosiddetta *Sonata Patetica* op. 13 per pianoforte di Beethoven, può illustrare questa concezione. La sonata si apre con un accordo di do minore contenente molte duplicazioni di note nel registro grave e successivamente procede con un frammento a ritmo puntato. Si tratta di andamenti che Agawu considera derivati dallo stile dell'Ouverture francese. Tuttavia il frammento iniziale viene ripetuto più volte e sempre viene bruscamente interrotto, e questo non è certo un procedimento da Ouverture francese. Il gusto per le brusche interruzioni e per gli accordi di settima

diminuita, che qui abbondano, è piuttosto riferibile a un altro contesto stilistico, anch'esso ben noto a Beethoven e ai suoi contemporanei: quello del cosiddetto "stile sentimentale" (*Empfindsamer Stil*) diffuso in Germania del Nord all'epoca dello *Sturm und Drang*. Poco più avanti, a batt. 4, la ripetizione del modulo iniziale cessa per lasciare spazio a un passo virtuosistico in sessantaquattresimi, a una sorta di cadenza, tipica dello stile brillante del concerto. A batt. 5 il tema iniziale riprende, ma con un andamento del tutto diverso: è eseguito infatti per ottave dalla mano destra, come una sorta di melodia spiegata, ed è accompagnato da accordi ribattuti della mano sinistra, tipici degli accompagnamenti al canto. Siamo a un nuovo riferimento, ad andamenti noti agli ascoltatori dell'epoca: in questo caso allo stile "cantabile". L'analisi prosegue, ma noi possiamo fermarci a questa quinta battuta, perché abbiamo ormai tutti gli elementi per capire ciò che Agawu chiama topic.

Il termine è traducibile in italiano come "soggetto, argomento del discorso", in altri termini è "ciò di cui la musica ci parla". E ce ne parla evocando, all'interno del proprio contesto, "altre musiche" capaci di creare riferimenti espressivi che (come la musica turca o quella dello *Sturm und Drang*) sono facilmente interpretabili da parte degli ascoltatori. Una delle caratteristiche più singolari dello stile classico sembra essere dunque la presenza continua di questo intreccio di "argomenti". Sulla quale tuttavia Agawu non è il primo studioso ad attirare l'attenzione: egli cita infatti a questo proposito *Classic Music* di L. Ratner (New York 1980) e *Rhythmic Gesture in Mozart* di W.J. Allanbrook (Chicago 1983) come suoi illustri antecedenti.

La teoria degli "argomenti" non è neppure un'invenzione specifica della musicologia dei nostri anni: trova anzi le sue ragioni e le sue basi nella stessa teoria musicale settecentesca. Le formulazioni antiche non sono così chiare come quelle di oggi, ma gli antichi teorici (Quantz, Koch, Burney, Türk, Galeazzi e altri) distinguono pur sempre diversi "stili", intendendo con questo termine sia gli stili nazionali (italiano, francese, tedesco), sia le caratteristiche proprie di un determinato genere (da camera, sacro ecc.), sia gli stili legati alle classi sociali (alti o plebei), o quelli legati all'uso di certi strumenti. E a queste distinzioni fra stili aggiungono anche considerazioni sulle "misure" di stili, che vengono particolarmente apprezzate per la loro espressività. Per Türk, ad esempio, la sonata è, come l'ode in letteratura, il luogo prediletto delle mescolanze stilistiche.

Per precisare meglio il concetto di topic diremo che, nella prospettiva proposta dall'autore, ciò che lui chiama "argomento" è un significante (cioè

una costruzione strutturale caratterizzata da particolari e ben riconoscibili aspetti ritmici, timbrici, armonici, melodici, ecc.) che rinvia a un significato (esterno al testo) che noi oggi possiamo designare per mezzo di una etichetta storiografica (p. es. Ouverture francese). Per percepire questa connessione significante/significato occorre una specifica competenza del vocabolario stilistico dell'epoca, competenza che gli autori (*listener oriented*, come prima abbiamo detto) solitamente attribuivano al proprio pubblico e che oggi può essere musicologicamente ricostruita. Perché un argomento possa venire ipotizzato come esistente occorre dunque che non sia un unicum, presente in un solo brano o autore, ma che faccia parte del patrimonio comune delle competenze dell'epoca e che quindi si ritrovi in più autori diversi. In questo senso è possibile descrivere una sorta di *Universo degli argomenti* dello stile classico. A p. 30 viene offerto infatti un elenco di 27 etichette alcune delle quali sono riferite a danze (bourrée, gavotta, minuetto, sarabanda...), altre a particolari modi d'articolazione formale (aria, cadenza, fanfara, recitativo, opera buffa...), altre ancora a caratteristiche regionali (Ouverture francese, musica turca, animazione alla Mannheim), altre a definizioni di stile (brillante, cantabile, severo, di caccia, sentimentale...). Si tratta di un elenco continuamente espandibile, via via che le ricerche condurranno alla definizione di altri accettabili "argomenti".

Ogni brano musicale dell'epoca può contenere uno o più argomenti, in successione o anche in sovrapposizione. Non sempre sono definibili limiti precisi fra un argomento e l'altro: il precedente può non avere una chiara fine e il successivo può non avere un chiaro inizio, uno può espandersi per un intero brano, un altro può essere solo fuggevolmente accennato. Teoricamente è possibile anche immaginare un brano come totalmente esauribile in una serie di argomenti. Di fatto tuttavia in ogni brano, forse anche in ragione di carenze nella nostra attuale capacità analitica, esistono aree per così dire grigie, o neutre nelle quali un argomento specifico non può essere identificato. Inoltre si può anche presupporre che gli argomenti presenti in un brano possano dar luogo, variamente interagendo fra loro, all'interpretazione di una sorta di trama (*plot*), basata su una loro segreta coerenza interna. Ad esempio, per quanto riguarda il Grave iniziale della Patetica, Agawu nota come si tratti di argomenti solo vagamente accennati, interpretabili per allusione, senza precisazioni ben definite, in forte contrasto fra loro. La sua idea è che Beethoven, anziché fare appello qui a un contesto apertamente "pubblico", si riferisca piuttosto all'evocazione di fantasie interiori, a un discorso accentuatamente privato, a "mescolanze" che presagiscono la sensibilità romantica.

Va infine ricordato un ultimo importante aspetto della semiosi estroversiva, che rappresenta anche il suo massimo limite dal punto di vista analitico: "l'espressione — afferma l'autore a p. 131 — non ha sintassi. I vuoti lasciati dall'identificazione degli argomenti richiedono di mettere in campo un'altra dimensione in cui l'elemento temporale, che indubbiamente è l'attributo principale della musica, occupi lo spazio centrale". In altri termini, la semiosi estroversiva rende conto dell'esistenza di argomenti di cui la musica "parla", ma non sa rendere conto della dinamica interna con cui questi argomenti si rinviano l'un l'altro, del gioco di sospensioni e attese che è tipico della sintassi musicale. Essa dunque ha bisogno di integrarsi con la semiosi introversiva, con l'analisi delle strutture, perché l'ottica specifica della musica — che è la sua capacità di organizzare il tempo — possa essere messa in rilievo nel modo dovuto.

Come per il modello estroversivo, anche per quello introversivo l'autore cerca anzitutto basi storiche nei teorici del Settecento. In particolare le trova nei principi della retorica così come sono stati formulati da Mattheson nel 1739. Per Mattheson la struttura normativa di una buona composizione (egli pensa soprattutto a una buona composizione vocale, ma il modello è estendibile) comprende: *Exordium* (dove si espongono e si anticipano le idee che verranno successivamente svolte), *Narratio* (che nei brani vocali inizia con l'esposizione del testo verbale), *Propositio* (che indica l'elaborazione delle idee esposte precedentemente), *Confutatio* (che introduce le necessarie sfide allo status quo), *Confirmatio* (che riafferma i principi argomentativi dominanti) *Peroratio* (che coincide con le ripetizioni necessarie nelle clausole finali).

Questo schema viene ritenuto particolarmente importante anzitutto perché anticipa il principio organicistico della composizione intesa come un tutto coerente e poi perché basa la struttura compositiva su funzioni specifiche affidate ai suoi costituenti. Semplificando lo schema di Mattheson l'autore vi identifica soprattutto costituenti con funzione d'inizio, con funzione di sviluppo (*propositio*, *confutatio*) e con funzione di conclusione (*confirmatio*, *peroratio*). Questa fondamentale tripartizione, una volta tradotta in termini specificamente analitici, non è molto lontana dagli schemi dell'organicismo schenkeriano che fanno coincidere l'inizio di una composizione tonale con lo schema armonico-contrappuntistico I/3, il centro con i prolungamenti di dominante (V/2) e la fine con il raggiungimento armonico e melodico della tonica (I/1) (nella formula il numero romano coincide ovviamente con la fondamentale dell'accordo e il numero arabo dopo la barra

semiosi
introversiva

corrisponde alla nota melodica dominante in quel momento — secondo la teoria dei prolungamenti di Schenker). Ciò che Mattheson espone in termini di funzioni retoriche le teorie analitiche moderne espongono dunque in termini di strutture, ma anche nei più "astratti" analisti di oggi le strutture continuano a possedere tracce di quelle antiche funzioni.

Sulla base di questo ragionamento Agawu propone un suo modello di metodo analitico (anch'esso ispirato a concezioni già esposte da Ratner nel libro citato) che chiama modello "inizio-centro-fine". Nelle musiche di stile classico il modello si configura come segue. Inizio: ispirandosi alla critica letteraria (E.Said, *Beginning: Intention and Method*, New York 1975) l'autore afferma che l'inizio è il momento in cui l'artista si stacca da tutte le altre opere esistenti perché deve stabilire con esse una relazione di antagonismo o di continuità: quando ad esempio un compositore scrive un quartetto è obbligato a stabilire una relazione con altri quartetti, propri o altrui. Ma l'inizio è anche qualche cosa su cui si ritornerà dopo, e per questo deve essere ben identificabile. Nello stile classico l'inizio è poi di norma, anche se non sempre, "staccabile" da quel che segue: è un periodo (8-12 battute) con un movimento armonico (I-V-I) e melodico (3-2-1) interno che gli conferisce una sorta di autonomia: è come una riproduzione in miniatura della forma globale. Centro: è "aperto" da entrambi i lati (mentre l'inizio è aperto solo in avanti e la fine solo all'indietro). Per di più, dal punto di vista tematico non ha la caratteristica di offrire un'idea ben definita e conclusa e dal punto di vista armonico si presenta come un movimento continuo, anche organizzato secondo logica (p.es. su giri di quinte), ma mai fisso e stabile. Fine: è caratterizzata da due componenti, una sintattica (il passaggio cadenzale V/2 - I/1) e una retorica (ripetizioni con funzione di conferma finale).

Ciascuno dei tre elementi della struttura non solo possiede le descritte funzioni, ma possiede anche un formulario sintattico che le organizza in modi ben riconoscibili e non intersostituibili. Questo rende possibile per i compositori giocare talvolta creativamente con questi codici il cui possesso essi presuppongono nei propri ascoltatori: ciò avviene ad esempio quando evidenti gesti di chiusura si presentano paradossalmente (come avviene talora in Haydn e in Beethoven) all'inizio di una composizione. Come esiste un Universo di Argomenti esiste dunque parallelamente un Universo di Strutture, la cui semiosi si esercita all'interno di una singola composizione (appunto semiosi introversiva) come sistema di "richiami" fra parti dotate di funzioni diverse.

La teoria schenkeriana è fondamentalmente organicistica e rende conto della coerenza interna di un brano, così come del gioco delle gerarchie

strutturali fra livello locale e livello generale, ma rischia di sottovalutare gli elementi di contrasto e conflitto che, come insegna Rosen nel suo *Lo stile classico*, sono essenziali nella concezione musicale dell'epoca. Il modello di ispirazione retorica Inizio-Centro-Fine è compatibile con l'analisi schenkeriana, non contraddice i suoi presupposti organicistici, ma ne articola meglio le componenti contrastive. Anch'esso può essere presente a livello globale così come a livelli intermedi e minimi (ad esempio anche in una singola frase). Tuttavia non pare che possa essere applicato in modo rigorosamente ricorsivo, ovverossia uno schema I-C-F applicato all'intera composizione non può essere totalmente ridotto, senza lasciare spazi vuoti, a più schemi di livello intermedio, né un I-C-F di livello intermedio può essere totalmente "riempito" da altri I-C-F di livello minore. Esistono anche qui spazi grigi o neutri.

Per quanto riguarda i rapporti fra semiosi estroversiva e semiosi introversiva, ossia fra il sistema degli "argomenti" e il sistema della struttura retorica Inizio-Centro-Fine, non vige nello stile classico, secondo la teoria di Agawu, una precisa regola di interazione. Le modalità di rapporto fra i due sistemi sono quanto mai imprevedibili e elastiche e lasciano ampio spazio all'interpretazione critica dei musicologi. Esempi di interpretazione di testi classici basati su questo metodo di analisi sono ampiamente offerti da p. 80 a p. 126, nei tre capitoli centrali del volume che analizzano rispettivamente il primo movimento di tre composizioni cameristiche di Mozart (Quintetto per archi in do maggiore K 515) di Haydn (Quartetto in re minore op. 76 n.2) e di Beethoven (Quartetto in la minore op. 132).

Mario Baroni

L.Kramer, "Haydn's chaos, Schenker's order; or hermeneutics and musical analysis: can they mix?"

S.Burnham, "The criticism of analysis and the analysis of criticism"

L.Kramer, "Criticizing criticism and analyzing analysis",
19th Century Music, vol.XVI n.1, 1992, pp.3-17 (il primo articolo di Kramer),
70-79. (la risposta di Burnham e la successiva replica di Kramer)

Attraverso i tre interventi, i due autori svolgono con qualche accento polemico il delicato argomento dei rapporti tra analisi ed ermeneutica all'interno degli studi musicali.

Nel primo articolo, quello più corposo, Kramer propone di gettare un ponte tra ermeneutica (equivalente del *criticism* anglosassone), e analisi musicale rimettendo in discussione alcune prerogative di quest'ultima. Da una prospettiva postmoderna, l'autore critica quella posizione di "autorità epistemologica" che l'analisi musicale occupa e che le deriva dall'equivalenza, tutta da dimostrare, tra oggettività delle regole e autenticità dei risultati. Per Kramer le strutture profonde dell'opera che l'analisi giunge ad individuare si presentano senza alcuna caratterizzazione significativa, sono cioè neutrali e rimangono tali per garantire, secondo una visione ancora positivista, l'oggettività e la generale validità della teoria (si pensi al modello schenkeriano).

I vari metodi analitici che considerano prioritarie le relazioni sintattiche tra gli elementi costitutivi di un brano raramente ricercano significati e spiegazioni in altri ambiti del sapere. Questa è dunque una conoscenza "autoriflessiva", nel senso che l'immagine dell'opera ricavata dall'analisi soddisfa le regole stesse del modello analitico; secondo Kramer, questa circolarità non appare chiaramente nel percorso analitico e nei risultati dell'analisi.

La prospettiva ermeneutica è diametralmente opposta; il contesto storico culturale e sociale, e la considerazione di altre branche del sapere, sono elementi dai quali il lavoro del critico che indagherà l'opera nei suoi collegamenti e rimandi all'"extramusicale" non può prescindere. Soggettività, interpretazione, parzialità e relazione con l'esterno caratterizzano i risultati della critica, senza per questo renderli meno rigorosi e attendibili di quelli dell'analisi. E' vero comunque che l'ermeneutica non ha dimostrato un grosso interesse per l'astrazione teorica e per il rigore metodologico.

Nell'unione di analisi ed ermeneutica Kramer vede dei vantaggi soprattutto per la prima. Diverrebbe infatti esplicita, e per questo non più fuorviante, la circolarità congenita ad ogni modello analitico e si rimetterebbe in discussione la priorità epistemologica dell'analisi. Il concetto di "autorità" non avrebbe più una collocazione definitiva, ma varierebbe di volta in volta. La critica invece potrebbe contare su basi teoriche più solide.

Per esemplificare Kramer parte dai limiti dell'analisi schenkeriana della "Rappresentazione del Caos" che apre l'oratorio *La Creazione* di Haydn, in cui significativi eventi superficiali vengono neutralizzati ai livelli profondi. L'autore non contesta lo schema schenkeriano, ma propone un'interpretazione ermeneutica dei livelli strutturali più profondi alla luce delle concezioni religiose filosofiche ed estetiche dell'epoca del compositore. Sinteticamente, la "Rappresentazione del Caos" è per Kramer una rappresentazione ordinata del "disordine"; l'Ursatz e la struttura ciclica che Kramer evidenzia nella composizione, delimitano uno spazio tonale entro il quale il "disordine", percepibile in superficie nei salti melodici piuttosto ampi, nelle alternanze tra maggiore e minore e nei repentini dislivelli timbrici e dinamici, viene razionalmente contenuto. Proprio questa concezione di una legge, naturale o divina, che sovrasta e delimita è ciò che rende possibile la rappresentazione del Caos primordiale nella cultura razionalista e non completamente laica di Haydn, dove l'aspirazione principale era il dominio della ragione e dell'ordine sul mondo.

In tal modo lo schema schenkeriano profondo, non più neutro ma caricato di significati che lo connettono strettamente alla superficie, non è più un limite al lavoro critico, ma diventa uno stimolo ulteriore all'interpretazione.

Con la sua replica, poche pagine più avanti, Burnham da una parte contesta il metodo analitico usato da Kramer, e dall'altra coglie l'occasione per approfondire il problema della necessità di nuovi approcci alla musica ritenendo sostanzialmente ingenua e poco innovativa la proposta di Kramer.

In generale, la musicologia mantiene un legame troppo stretto con sistemazioni teoriche "accademiche". Ciò impedisce l'introduzione di nuove categorie di analisi, diverse da quelle elencate nei manuali di teoria e pedagogia musicale, tanto che oggi un'esperienza musicale viene elaborata nel lavoro dell'analista e del critico con parametri cognitivi sostanzialmente simili.

Per Burnham il saggio di Kramer ne è un esempio. Quest'ultimo infatti, volendo confutare la posizione di "autorità" dell'analisi, ne utilizza i risultati nella maniera più acritica confondendo ciò che è il frutto di un pensiero sulla musica (cioè un'interpretazione), con l'oggetto musicale

stesso (il *Mittelgrund* non equivale al testo musicale), il che significa considerare lo schema schenkeriano oggettivo e reale. Kramer, quindi, non dà rilievo a quanto di ideologico e storicamente determinato c'è nell'analisi di Schenker (a questo proposito cfr. Bent su *Rivista Italiana di Musicologia* 1991,1, e il nostro articolo su "Supplemento Analisi" in *Musica/Realtà* 1992 n.38), ma assume tale modello come una "autorità epistemologica".

Questo errore nasconde, secondo Burnham, un problema più generale: la difficoltà degli studiosi a rinunciare agli schemi teorico-sintattici. E' infatti opinione comune ritenere che tali approcci offrano una garanzia di maggior rigore nello studio di una composizione. Kramer si appropria di Schenker per avvalorare maggiormente le proprie conclusioni, nella convinzione che interpretando ermeneuticamente i livelli strutturali profondi egli possa portare il suo ragionamento al cuore della composizione, a ciò che è "veramente musicale". Così, però, non si esce dai limiti dell'accademismo, ma, al contrario, si arriva a far coincidere l'esperienza musicale con le categorie teoriche.

Le domande che l'autore pone sono poco incoraggianti: se questa è la situazione prima di pensare e proporre nuove strade, che non sono poi così nuove, non dovremmo mettere profondamente in discussione il nostro modo di condurre ogni discorso sulla musica? E abbiamo gli strumenti teorici per farlo?

La breve risposta di Kramer è sicuramente più ottimista. Gli ostacoli che sovrastano la mediazione tra analisi ed ermeneutica sono momenti costruttivi e non delle impasses per gli studi musicali.

Egli riafferma in primo luogo la neutralità delle strutture profonde (quelle schenkeriane rappresentano modalità di ascolto del brano), che necessitano di essere interpretate, o meglio "animate", con giudizi qualitativi; in secondo luogo, sottolinea che sono i pensieri, le interpretazioni e le tradizioni culturalmente e storicamente determinate a creare, anche retrospettivamente, l'opera musicale (che di per sé non esiste), e che proprio in questo atto interpretativo risiede l'elemento musicale.

Se è vero che non abbiamo ancora un modello epistemologico che possa rispondere positivamente alle domande di Burnham, è pur vero che far incontrare l'analisi con un'ermeneutica più rigorosa fondata sul confronto di elementi estetici sociali e culturali, come viene proposto da Kramer, rappresenta un tentativo per dinamizzare i rapporti tra discipline diverse senza vincolarle a priorità già stabilite, ed apre la strada a un più diretto e libero approccio alla musica stessa.

Giuliano Goldwurm

Discorsività e intuizione

A.Eichhorn, "Diskursivität und Intuition als polare Formen Musikalischen Denkens", *Archiv für Musikwissenschaft*, 1992, n.4, pp.282-300.

Questo articolo offre un'occasione non usuale per riflettere su alcuni fondamenti dell'attività analitica, messi in relazione con un più generale "pensiero sulla musica" (o "della musica"), e quindi con altri tipi di approccio all'esperienza musicale. Dunque: *Discorsività e intuizione come poli categoriali del pensiero musicale*. Nell'Introduzione vengono impostati i termini di questa "polarità":

Quando l'osservatore si pone di fronte a un quadro e su di lui agisce per la prima volta l'impressione di quel quadro, la componente intuitiva della percezione prevale su ogni altra. L'osservatore cerca di percepire tutti i particolari in una visione complessiva, cioè nella loro contemporaneità. Appena l'osservatore si rivolge verso i particolari, egli si sposta dal piano intuitivo della percezione a quello analitico-discorsivo. A cui si collega un cambiamento anche sul piano della temporalità: mentre la temporalità soggettiva in un certo senso non è attiva nel caso di un'osservazione intuitiva, i singoli dettagli pittorici possono essere osservati solo uno dopo l'altro. Perciò una percezione analitico-concettuale dei dettagli pittorici mette in gioco una componente di processualità temporale. Questa successione temporale è caratterizzata, nel pensiero e nella parola umani, dalla discorsività.

Inizia qui un *excursus* dell'autore attraverso le diverse posizioni filosofiche che hanno privilegiato ora questa or quell'altra componente della percezione. E si accenna, in conclusione, ai più recenti risultati della fisiologia del cervello: l'emisfero sinistro sarebbe la sede delle informazioni "verbal, logico-analitiche", mentre l'emisfero destro presiederebbe alle attività "atemporal, complessive ed emozionali".

Segue un paragrafo intitolato *Intreccio strutturale e discorso musicale in Haydn*. Traduco un poco eccentricamente "durchbrochene Arbeit" con "intreccio strutturale", perché l'autore usa questo concetto nel quadro di una concezione "analitica" della scrittura musicale nel periodo classico.

Guido Adler (1911, *Der Stil in der Musik*) descrisse l'intreccio strutturale come una segmentazione della linea melodica principale in parti e in segmenti: parti e segmenti vengono distribuiti in rapida successione su tutta l'estensione della partitura dal registro più acuto a quello più grave. Mentre Adler sottolinea come la ripartizione

spaziale della linea melodica esalti la coerenza del discorso musicale, in Riemann (1914, *Vorwort zur Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts*) assume una valenza velatamente sociologica, quando egli dice che nessuna voce emerge con un ruolo melodico di comando, ma "tutte le voci collaborano concordemente alla costruzione di un'unitaria creazione tematica". Si consideri che Riemann e Adler collocano negli anni Ottanta del XVIII sec. la compiuta esplicazione dell'intreccio strutturale, in un decennio alla fine del quale si sarebbe collocata la proclamazione di "Libertà, Uguaglianza, Fraternità"; per cui non sembra certo sbagliato vedere, in questa uguale dignità delle singole voci della struttura musicale, un rispecchiamento delle tendenze sociali in atto.

Già nell'anno 1900 Adolf Sandberger aveva usato il concetto di "elaborazione motivica" (*motivische Arbeit*) nel suo studio pionieristico sul Quartetto d'archi (1900, *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*): con tale locuzione egli indicava una tecnica compositiva tipica dei *Quartetti russi* di Haydn. Sebbene i due concetti si rafforzino unendosi ("elaborazione motivica intrecciata" (*durchbrochene motivische Arbeit*)), non deve sfuggire che l'espressione "intreccio strutturale" si riferisce ad una tecnica compositiva basata su una distribuzione spaziale del divenire musicale, mentre "elaborazione motivica intrecciata" si riferisce ad una sequenza temporale.

Nella metafora della "conversazione tra quattro persone", che fu usata per la prima volta da Johann Friedrich Reichardt (1773) e che già intorno al 1800 era un *topos* diffuso, si intrecciano l'un l'altro l'aspetto spaziale e quello temporale. La ripartizione spaziale vien data dalla diversa collocazione dei conversatori, lo svolgimento temporale nasce dall'immagine di una conversazione o di un "discorso", come Goethe lo chiamò (lettera a Zelter del 9.11.1829). Il discorso musicale soggiace alle stesse condizioni del discorso parlato; si basa su uno sviluppo logico, successivo di un pensiero (musicale). L'elaborazione tematico-motivica funge da guida a questa consequenzialità temporale.

Prendendo l'esempio dei *Quartetti op.33* di Haydn, che vengono assunti a modello di questo procedimento compositivo, il discorso musicale viene colto nella sua essenza secondo un principio di riduzione analitica. Nel corso dello sviluppo, cioè, viene scomposto il materiale tematico presentato nell'esposizione nella sua forma più semplice. Il discorso musicale, perciò, appare come una successiva riduzione dalla complessità alla semplicità. [...] Lo svolgersi del discorso può così essere interpretato come un movimento progressivo verso la luminosità, verso la chiarezza.

Segue un paragrafo intitolato *Richard Wagner: elaborazione tematico-motivica come sintesi*. Eccone i punti salienti:

In opposizione al processo analitico-discorsivo di Haydn può essere indicata la concezione intuitivo-sintetica che Wagner ebbe dell'elaborazione tematica: "intuitivo" è il tipo di ricezione che egli pretende dall'ascoltatore e "sintetico" è il suo specifico

metodo di composizione. Mentre il procedimento discorsivo di Haydn passa dalla complessità (il tema) alla semplicità (la dissociazione motivica), il pensiero compositivo di Wagner segue il procedimento inverso dalla semplicità alla complessità: singoli motivi si condensano in un' melodia complessa, che "attraversa tutta l'opera come un flusso (*Strom*) ininterrotto". Wagner credette di poter rintracciare questa concezione per la prima volta nelle Sinfonie di Beethoven, di cui si dichiarava erede. Beethoven collocava all'inizio una figura tematica che era già una perfetta e compiuta immagine della composizione.

[...] Wagner chiamava questo procedimento "esplicitazione dell'atto di nascita della melodia". La concezione wagneriana è a sua volta improntata alla sua personale tecnica di musicista-drammaturgo, che espone all'inizio come prima cosa, senza collegamenti tra loro, i *Leitmotive* e li pone poco per volta in "relazione reciproca". [...] L' "infinità" (*Unendlichkeit*), che Wagner attribuì alla "melodia orchestrale" di Beethoven, trova la sua esplicazione in un flusso tematico-motivico continuo, che viene governato dalla "variazione sviluppante" (*entwickelnde Variation*). I fondamenti del pensiero compositivo di Wagner provengono dall'angolo visuale di un'estetica della percezione. Il "Dramma" dovrebbe agire intuitivamente sullo spettatore, in modo tale che "ogni arbitraria riflessione gli si risolva in una sensazione puramente umana (*reine menschliche Gefühl*)". Perciò la conseguente "integrazione drammatica" dello spettatore, che viene promosso a co-creatore necessario dell'opera d'arte, sta in netta contrapposizione con la concezione precedente di un ascoltatore che segue il discorso musicale di quattro "intelligenti persone" (come Goethe si era espresso a proposito del Quartetto d'archi).

Di questa concezione dell'ascolto musicale è significativa metafora, secondo Andreas Eichhorn, la "melodia del bosco" (*Waldesmelodie*), la cui forza incantatoria viene indicata dallo stesso Wagner (1860, *Zukunftsmusik*) come una grande onda che travolge la possibilità stessa d'intendere le singole, numerosissime voci:

La metafora della *Waldesmelodie* chiarisce che la tecnica wagneriana dello sviluppo motivico e della concatenazione melodica è chiamata ad operare una continua concentrazione, cioè una crescente complessità della scrittura musicale. Dal punto di vista percettivo ciò significa per l'ascoltatore un continuo accrescimento di singole stimolazioni nell'unità di tempo: e, alla fine, lo aspetta una sopraffazione percettiva [...]. Il tessuto polifonico (*polyphone Gewebe*) in cui si condensano complesse sovrapposizioni di diversi piani sonori viene ricondotto intuitivamente dall'ascoltatore a una melodia complessiva (*Gesamtmelodie*). In altre parole: la stratificazione verticale viene ascoltata come un'esaltazione espressiva della linea melodica [...] Un simile ascoltatore, che Nietzsche chiamò nella *Nascita della tragedia* "ascoltatore estetico", svolse per Wagner il ruolo di "co-creatore necessario" [...] E quando un'annotazione nei *Diari* di Cosima riferisce della convinzione di Wagner che una

versione cantata dei 24 Preludi dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* avrebbe potuto portare in evidenza la loro espressività, diviene chiara anche qui la concezione musicale dell'ascolto come riconduzione delle diverse voci al piano della singola linea melodica.

Il paragrafo successivo si intitola *Utopie per una sala da concerto*. Vi si discute di alcuni progetti di sala da concerto ispirati dall'estetica wagneriana. Nel 1907 il progetto di Ernst Haiger riguardò una "Sala tedesca per concerti sinfonici", che sarebbe dovuta sorgere a Stoccarda, dove l'orchestra avrebbe dovuto essere invisibile in funzione di un'esperienza "liberata da ogni exteriorità, illuminata dall'interiorità e dalla religiosità":

Questo obiettivo sarebbe stato raggiunto anche con un tipo di spazialità simile a quello di una cattedrale e dall'oscuramento della sala durante il concerto. [...] I suoni dei singoli strumenti, provenienti da un'orchestra invisibile, si confondono in un suono complessivo. L'ascoltatore non può più localizzare i singoli suoni e l'effetto spaziale dei diversi piani motivici viene portato sul piano di un flusso melodico lineare.

[...] Il fatto che Igor Stravinskij si pronunciasse a favore della visibilità del gesto degli esecutori, mostra in modo esemplare che la sua riflessione estetica si allontanò da quella del tardo Ottocento e che si avvicinò maggiormente, da questo punto di vista, a quella del Settecento.

Un altro paragrafo contrappone la categoria della "chiarezza" (*Klarheit*) a quella della "trasparenza" (*Deutlichkeit*). La prima, secondo Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*), è in funzione di una esperienza musicale complessiva; la seconda di una percezione "discorsiva" e "analitica". Viene citata anche la distinzione di Gustav Schilling (1843, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage*) tra "trasparenza estensiva", intesa come capacità di cogliere i particolari, e "trasparenza intensiva", come capacità di cogliere l'essenza unitaria e profonda dell'opera musicale.

A queste differenti estetiche vengono anche riferite le diverse scuole pianistiche ottocentesche: quella risalente a Beethoven e continuata da Czerny, tutta tesa all'unitarietà dell'idea interpretativa; e quella di Hummel, tutta tesa alla massima evidenza del particolare. E così pure per differenti "scuole" di direttori d'orchestra.

Il penultimo paragrafo (*Adolf Bernhard Marx und die Werkidee*) approfondisce, sulla scorta del grande teorico della musica romantica, il

rapporto tra l'attività analitica, che Marx considerava come appartenente ad un livello di approccio in sé incompleto, e un ulteriore livello "ermeneutico", il quale, sulla base di tutte le distinzioni, le articolazioni e le segmentazioni, mira a ricostituire l'idea unitaria profonda (*die innere Einheit*) che rende funzionali e significativi tutti i particolari e i differenti aspetti dell'"opera".

L'ultimo breve paragrafo chiarisce, infine, come il passaggio tra l'Ottocento e il Novecento, tra gli altri documentato da Mahler e da Schoenberg, si coglie anche dal riaffermarsi dell'attitudine analitica su quella sintetica: con quanto di problematico ciò comportò e comporta nei confronti dell'idea stessa di "opera d'arte" (*Kunstwerk*) e nei confronti della stessa sostanza dell'esperienza musicale.

Guido Salvetti

N.Glico, "Über die Wissenschaftlichkeit der Musikwissenschaft: die Analyse als ihrer Gewährleistung (mit besonderer Berücksichtigung der Analyse Neuer Musik)"

[Sulla scientificità della musicologia: l'analisi come garanzia (con particolare riguardo alla musica contemporanea)]

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol.23, n.2, 1992, pp.189-206.

Il saggio si apre con una citazione da Eggebrecht che funge da motivo propulsore alla riflessione: "L'analisi musicale costituisce l'attività di punta dell'odierna musicologia..."¹. Occorre però tenere distinta una disposizione all'analisi tecnica da quella di tipo musicologico. Per ciò che riguarda la musica occidentale (e perfino quella più recente) è necessario riflettere sul rapporto fra l'opera musicale e la scrittura, per mezzo della quale nella maggior parte dei casi essa giunge all'analista, cioè chiedersi quanto la scrittura trattenga del senso dell'opera. Esistono presupposti analitici anche nei percorsi contrari: come si traduce in segni grafici l'opera ascoltata (la pratica del "dettato" o la trascrizione da nastro) e come si possa notare senza perdite un'idea musicale in partitura. Per tutte queste attività "professionali" è necessaria una predisposizione all'analisi, che però in questo caso non è intesa come scienza, ma come uno strumento dell'insegnamento scolastico. Nella riflessione di Eggebrecht il binomio senso/contenuto appare collegato alla coppia analisi/interpretazione: "E' indispensabile che le opinioni e i giudizi sulla musica, il senso della musica [...], e il suo contenuto — che risulta dal senso —, siano verificati nella musica stessa [...] nella concretizzazione e individuazione di materiale e tecnica nell'ambito della struttura musicale [...]". Per fare ciò è necessario un altro tipo di analisi, che qui viene definita "musicologica" e che si differenzia dalla prima in quanto non è normativa e propedeutica, bensì ricerca proprio quelle infrazioni alla norma che definiscono l'unicità dell'opera.

L'analisi — si sente dire — tenta di rendere razionale la musica, che è per sua natura irrazionale. Ma coloro che guardano l'analisi con sospetto per via di questa pretesa irrazionalità della musica, non considerano quanto vi sia di razionale e pratico nel processo compositivo. La così detta irrazionalità della musica non è che la necessaria conseguenza del passaggio da una

norma astratta alla sua concretizzazione ed individuazione, passaggio che lascia aperta l'opera definitiva alle sue diverse interpretazioni, anche analitiche. Senza questo tipo di "irrazionalità" la musica non esisterebbe. Resta però un problema: può l'analista trarre dalla pagina scritta una visione così ampia dell'opera da comprenderne tutte le possibili interpretazioni sonore? L'opera, come testo, è veramente, come affermava Adorno, già tutta nella pagina?²

Da più parti si è affermato che la musica si muove fra due poli, la pagina scritta e l'esperienza dell'ascolto, e che entrambi sono limitati e insufficienti riflessi dell'essenza dell'opera. Né è dimostrabile la possibilità di compensare la limitatezza di uno con le qualità dell'altro. L'autrice del saggio sembra propendere per l'opportunità di iniziare il percorso analitico dalla partitura, in quanto questa consente un approccio sincronico all'opera che, durante l'ascolto, si muove col tempo. Perciò viene criticata la posizione di E.Cone, secondo il quale "i migliori analisti sono quelli che hanno l'orecchio più sottile; le loro osservazioni rivelano come un brano di musica debba essere ascoltato, ed anche, per conseguenza, come dovrebbe venire suonato".³ Tuttavia non si può negare che — una volta accettato il principio che ogni opera richiede un proprio metodo analitico — ci siano casi in cui la partenza dall'ascolto facilita il percorso analitico.

E' questo il parere di J.Baur nella sua analisi delle *Bagatelle* di Webern. Se, però, nei brevi pezzi weberniani può essere decisivo cogliere con l'orecchio "il punto più udibile" dell'opera, per potere poi da quello risalire alle connessioni interne che ne determinano la centralità, in un brano, ad esempio, come la *Nona sinfonia* di Mahler, questo approccio sarebbe inopportuno, dal momento che — come sottolinea E.Ratz nella sua analisi del primo tempo — in quest'opera l'analisi deve prima di tutto rilevare la sua pluridirezionalità. Il percorso analitico all'ascolto, sospeso com'è all'istante, non conosce il seguito, che è comunque soltanto quello scelto dall'interprete. L'analisi della partitura, invece, consente di conoscere l'opera come organismo totale e di comprenderla come insieme di relazioni che legano le singole parti al tutto. In questo modo è possibile "prevedere" tutti [?] i possibili percorsi dell'interpretazione sonora.

Man mano che ci si avvicina alla musica dei nostri giorni, sembra che l'analisi basata sull'ascolto prenda il sopravvento. Già Boulez, nella sua famosa analisi del *Sacre*, rilevava i caratteri strutturali più propri e più significativi dell'opera proprio da ciò che essa appariva all'ascolto: l'uso di piani molto contrastati e, in generale, una "scrittura globale" in cui spiccano

la matericità degli accordi ripetuti, la violenza ritmica, la ripetitività melodica, tutte invenzioni che rimasero ineguagliate per i trent'anni successivi. Se poi si volesse analizzare dalla partitura *The Unanswered Question* di Charles Ives, si andrebbe contro non solo alla volontà espressa dall'autore nella premessa, (al suo "programma"), ma alla natura stessa del pezzo, poiché i tre livelli di cui si compone *non* debbono compenetrarsi, bensì rimanere tre distinti strati di contenuto.

Quando la partitura si presenta "aperta", cioè non sufficientemente notata, si è costretti a cominciare l'analisi dall'ascolto e così si comportano M.Tibbe con *Macht für drei Spieler* di Kagel e W.Hamm con *Accord* di Globokar.

Fra la partitura e l'ascolto c'è poi un percorso intermedio proposto da Karkoska e dai suoi seguaci: si tratta di stilare —dopo un ascolto meditato e reiterato— una sorta di schizzo di partitura che descriva con metalinguaggio analitico le strutture caratteristiche dell'opera. Uno dei pericoli più palesi di questo metodo è quello di ipostatizzare una particolare interpretazione del pezzo —quella ascoltata— come se fosse l'unica possibile. E' un metodo riduttivo che non guadagna nulla dal fatto di essere divulgato come "libero" nei confronti della presunta strettezza delle analisi in partenza dalla partitura (dell'autore).

Con grande simpatia viene descritta l'analisi di H.Lachenmann del *Canto sospeso* di Nono,⁴ un'analisi in cui convergono impressioni d'ascolto ("l'opera si rifiuta al tradizionale ascolto melodico e lineare e spinge ad un ascolto frammentato, puntiforme") e rilevamenti precisi sulla partitura, il tutto sostenuto da una profonda conoscenza della teoria e della pratica musicale.

Proprio perché ogni composizione richiede un particolare percorso analitico si può parlare di *metodo* e non di *metodologia*. Fatte salve queste premesse, si può dire che l'analisi è "una razionalizzazione dell'opera, un logico e necessario prolungamento della sua stessa vita che nel modo più verosimile assicura un accesso obiettivo e scientifico ad essa" (p.199). Nella storia della musica non sempre questo compito è stato affidato all'analisi e ciò per numerose ragioni:

1) per un lungo periodo la musica è stata considerata, oltre che un'arte, una *scienza* o una *disciplina*, oggetto di studio della *Theoria*, della *Speculatio* e della *Contemplatio*;

2) la musica —intesa come attività produttiva— si fondava sulle norme della composizione, cioè su un sapere professionale il cui utilizzo non poneva problemi (quanto meno ai contemporanei);

3) la musica non è sempre stata collegata al concetto di opera, per cui sarebbe stato problematico decidere quale fosse l'oggetto dell'analisi.

La nascita della moderna analisi musicologica è senza dubbio collegata al rafforzamento del concetto di opera, non solo di opera come oggetto, ma come utopia di universale completezza, come ideale di composizione integrale, come funzione del Tutto. Perciò soltanto l'analisi è la logica e necessaria chiave per scoprire in una composizione la sua qualità di "opera". La crisi del concetto di opera che si è andata rafforzando lungo il ventesimo secolo, aumenta le speranze nell'analisi. I compositori della seconda scuola di Vienna erano particolarmente portati ad una visione analitica del comporre, in quanto l'analisi garantiva lo statuto dell'opera musicale. Ed anche quando la musica si appiattisce al più basso grado di "notazionalità" l'analisi —come tipo particolare di riflessione su una musica solo vagamente accennata— garantisce la musicalità di queste anti-opere.

Si è detto all'inizio che la "ricostruzione" analitica di una composizione attraverso il riconoscimento dei suoi modelli normativi è soltanto il momento iniziale dell'analisi musicologica. La ricostruzione del processo compositivo, invece, può diventare una parte essenziale dell'analisi. Il così detto "rapporto di bottega" diventa indispensabile quando si studiano pezzi seriali, ma a patto che la struttura seriale non resti allo stato di "materiale", ma venga compresa e descritta nel suo divenire opera, unica e completa. Ricorrendo a un pensiero di Roland Barthes si introduce qui la differenza fra opera (utopia di tutti i rapporti) e simulacro (struttura che racchiude l'opera). Quel tipo di analisi che si proclama "assolutamente obiettiva"⁵ rinuncia in partenza a ricercare l'opera e limita se stessa ad una misurazione, spesso in valori statistici, del suo simulacro. Questi metodi, ispirati a quelli delle scienze naturali, non corrispondono alla natura dell'oggetto dell'analisi musicale, e quindi modificano —riducendolo— l'oggetto stesso dell'indagine. Non è possibile, in musica, rimandare ad altri la responsabilità di scoprire il senso che si cela nei fenomeni descritti, come fanno i fisici e con ciò riaprire il fossato fra la conoscenza scientifica (oggettiva, assoluta, universale) e l'interpretazione (soggettiva, legata ad uno scopo, spontanea). Anzi, se costretti a scegliere, diremmo che non ci interessa affatto arrivare ad assolutizzare una "verità scientifica". L'analisi di Stockhausen del primo tempo del Concerto op.24 di Webern è in contrasto con l'analisi di Webern del suo Quartetto op.28, eppure non si può dire che l'analisi di Stockhausen sia falsa, ma soltanto che egli vede le cose da una diversa angolazione. Perciò non concordiamo con coloro che basano la validità di un'analisi sul confron-

to dei risultati: se diversi tipi di percorso conducono agli stessi risultati, significa che ogni percorso è valido. Al contrario è da ricercare ogni percorso che conduca a risultati complementari.

L'autrice, come si è visto, riflette su posizioni correnti nella musicologia tedesca di qualche decennio fa e le rilegge con l'attenzione rivolta ai problemi dell'attualità. E così conclude: "Scienza è la capacità di applicare il sapere. L'analisi musicale favorisce la riflessione sulla musica, ma nonostante ciò è esposta al sospetto di imporle qualcosa di superfluo. Questo sospetto è una conseguenza dell'incapacità di muoversi nella complessità del sapere sulla musica. Ma all'analisi che si fonda su una solida dottrina musicale non può essere imposta alcuna scientificità dall'esterno. Poiché l'analisi viene ricercata dalla musica come un prolungamento del suo modo di vivere, una tale scientificità non può diventare ovvietà. Solo in quel caso l'analisi — benché scientifica — sarebbe veramente superflua!"

Rossana Dalmonte

¹ Il saggio da cui è tratto il passo è tradotto in H.H.Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 151-79

² Th.W.Adorno, "On the problem of musical analysis", *Music Analysis*, 1(1982), p. 179.

³ E.Cone, "Analysis today", in P.H.Lang (ed.), *Problems of modern music*, New York 1962, p. 36.

⁴ Il saggio si trova nell'antologia curata da W.Krützfeld, *Die Wertproblematik in der Musikdidaktik*, Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf 1973.

⁵ W.Fucks-J.Lauter, *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse*, Köln-Opladen 1965; S.E.Karkoschka, "Über Exaktheit in der Musikanalyse", *Zeitschrift für Musiktheorie*, 4/2 (1973).

Concetti schenkeriani e teoria della forma

J.Schmalfeldt, "Towards a reconciliation of Schenkerian concepts with traditional and recent theories of form", *Music Analysis* vol.10 n.3, 1991, pp.233-287.

L'articolo della Schmalfeldt s'inserisce in un processo di revisione dell'analisi schenkeriana che è in atto da un paio di decenni. Questa volta, però, non si tratta di ripensare le tecniche analitiche, quanto di verificare e controbattere un pregiudizio "ideologico" secondo il quale vi è incompatibilità tra le teorie formali di Schönberg e l'analisi armonico-lineare di Schenker.

Dopo aver evidenziato alcuni punti in comune tra i due autori sui quali basare una loro eventuale riconciliazione (si tratta della concezione organicistica dell'opera, della visione gerarchica della struttura della composizione, e dell'intento normativo delle due teorie espresso con la definizione di paradigmi musicali), la Schmalfeldt ipotizza non tanto una sovrapposizione dei due metodi quanto una loro interrelazione.

L'operazione è motivata partendo dalle teorie narrative recentemente applicate da Newcomb alla musica (cfr. gli scritti su *19th Century Music* negli anni 1984 e 1987). Per l'autrice è evidente che parlare di percorso narrativo riferendosi alla musica strumentale assoluta significa soprattutto puntare l'accento sulla successione temporale e sulla funzione determinante svolta all'interno dell'opera dai diversi elementi formali. Ragione per cui una concezione più ampia dell'analisi, che comprenda strutture armonico-lineari, utili per analizzare la sequenza temporale, e approcci formali, che consentano di definire la funzione dei segmenti, permette di costruire quel "paradigma narrativo" di cui lo stesso Newcomb ammette ancor oggi la mancanza.

L'articolo verte sul concetto di "tema", che, com'è noto, occupa posizioni diametralmente opposte nei due modelli; Schönberg, Ratz e Caplin, i tre autori formalisti a cui la Schmalfeldt fa riferimento, lo elevano ad elemento centrale nel processo formale, Schenker, al contrario, lo considera un evento superficiale, negandogli una responsabilità nella genesi strutturale del brano. Gli esempi analitici sono tutti tratti dai repertori classico e romantico (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Chopin), e relazionano tra loro schemi formali e schenkeriani.

La distinzione formale tra temi ben compatti, tonalmente stabili e definiti, ad esempio un "primo tema", e temi più "liberi", aperti tonalmente e con proporzioni meno equilibrate, come ad esempio un "secondo tema", un segmento di transizione, di sviluppo, e così via, indica la presenza implicita all'interno del modello formale di concetti armonico-lineari, concetti che possono trovare una chiara espressione nelle strutture schenkeriane.

Concetti schenkeriani quali l'"arpeggio iniziale" (*Anstieg*), o l'"elaborazione" (*Auskomponierung*), della prima nota dell'*Ursatz* (Kopftön), significano stabilità tonale e strutturano normalmente i temi principali di otto o sei battute, così come una frase "antecedente-consequente" è sì caratterizzata da un equilibrio nelle proporzioni formali, ma è anche individuata dalla presenza della "interruzione" (*Unterbrechung*), della "struttura fondamentale".

L'aspetto più interessante della teoria, tuttavia, non è tanto quella di registrare i casi di congruenza tra aspetti formali e lineari (operazione comunque necessaria alla formazione di quell'importante paradigma a cui accennavamo prima), quanto di spiegare gli effetti delle discordanze sulla struttura generale dell'opera. A questi casi, infatti, sono dedicati la maggior parte degli esempi analitici. Attraverso l'interrelazione dei due modelli l'autrice spiega le ambiguità formali o armoniche che caratterizzano in maniera originale moltissimi capolavori e che i modelli analitici da soli non riescono completamente ad interpretare.

Ad esempio, un ritardo della cadenza conclusiva può prolungare le strutture lineari contrappuntistiche oltre le proporzioni metriche consuete creando un'asimmetria nel periodo musicale, esteticamente molto efficace, ma difficilmente spiegabile in termini puramente formali. Così come, al contrario, la ricerca da parte del compositore di una simmetria che compatti maggiormente la forma del brano può dare luogo a ripetizioni ridondanti di strutture lineari che verrebbero trascurate dall'analisi schenkeriana.

L'esempio più interessante è sicuramente l'ultima analisi: l'esposizione del primo tempo della sonata in do minore op. 10 n.1 di Beethoven. La Schmalfeldt arriva non solo a dare una spiegazione del modo assai libero dell'autore di trattare le categorie formali di "primo tema", "secondo tema" e "transizione" mantenendo unita la struttura del brano in senso "organicista", ma anche a valutare l'originalità del pezzo e dello stile beethoveniano.

In questo articolo, oltre a dimostrare l'impossibilità di escludere dall'analisi uno dei due aspetti considerati, quello formale o quello lineare, l'autrice sottolinea anche come i metodi analitici, storicamente determinati,

non vadano trattati come sistemi teorici fissi, ma come modelli d'indagine suscettibili di una continua revisione. Quello che ci sembra importante è che questa revisione non concerne solo le regole o la tecnica analitica, ma anche i presupposti estetici e le finalità dell'analisi. Ne è la dimostrazione il fatto che scavalcando un pregiudizio storico di incompatibilità tra Schönberg e Schenker, la Schmalfeldt dimostra come l'analisi schenkeriana possa essere ancora un metodo valido e utile per sondare nuovi aspetti della musica.

Giuliano Goldwurm

R.Hatten, "Interpreting deception in music", *In Theory Only*, vol. 12, 1992, pp. 31-50.

Fino a che punto le parole di Lysander "For lying so, ... I do not lie" ("Mentendo così...io non mento": Shakespeare, *A Midsummernight's Dream*, II) possono essere valide anche per il linguaggio musicale? E' questo il problema che pone R. Hatten, chiedendosi in quale modo si possa parlare di "inganno" in musica. La posizione dell'autore è che la "musica è incapace di disonestà"; quando ciò avviene è a causa della presenza di una intenzionalità di un compositore o di un ascoltatore, volte rispettivamente a produrre o interpretare una aspettativa disattesa o un inganno funzionale all'interno di un determinato contesto musicale.

In cosa consistono, musicalmente, l'inganno funzionale e l'aspettativa disattesa? Affrontando il problema da un punto di vista semiotico, Hatten sottolinea come sia difficile applicare alla musica quella "teoria della menzogna" di cui parla U. Eco nel suo *Trattato di semiotica generale*, mancando alla musica i connotati di linguaggio dichiarativo: se la musica non può asserire qualcosa non può neppure asserire una cosa non vera. Neanche nel caso di incomprensione di uno stile da parte di un ascoltatore si può parlare di inganno poiché, secondo Hatten, in questo caso "l'opera non è stata costruita per ingannare".

Ciò che in effetti è indispensabile perché l'inganno esista è l'intenzione di ingannare, ricostruibile attraverso un'opera musicale. L'inganno, inoltre, "dovrebbe essere raggiunto attraverso mezzi musicali e la sua rivelazione dovrebbe far parte della strategia del brano". Hatten prevede quindi due tipi di inganno funzionale:

1) l'ascoltatore è intenzionalmente ingannato e solo in seguito gli vengono dati gli elementi utili per risolvere l'inganno;

2) l'ascoltatore partecipa al gioco fin dall'inizio. In questo caso l'inganno e gli elementi per la sua risoluzione arrivano contemporaneamente, come nel caso della cadenza di inganno.

Non tutte le aspettative disattese sono, però, inganni funzionali.

L'inganno può essere correttamente interpretato solo "quando si possono invocare un *contesto discorsivo di livello superiore* e l'intenzionalità di una persona a sovvertire questo discorso".

All'interno di un contesto discorsivo di livello superiore infatti "un evento successivo può essere utilizzato per cambiare il significato dell'evento precedente". Inoltre, la nuova interpretazione "non deve risultare come pura correzione di un errore, ma piuttosto come espansione di un significato all'interno di un contesto superiore".

Un esempio di inganno previsto nel caso 1 è quello che Hatten propone con il tema tratto dalla *Sonata in Si minore* per pianoforte di Liszt. Nell'esposizione iniziale il modo minore, il registro basso, le note incisivamente ripetute e il cromatismo danno al tema un aspetto diabolico; una successiva esposizione, invece, diatonica, in modo maggiore, in un registro melodico più cantabile e con un ricco accompagnamento, suggerisce un carattere più positivo. E' legittimo chiedersi quale dei due temi è quello vero? Oppure essi rispecchiano il cambiamento di uno stato emotivo, dove il secondo stato non è meno vero del primo?

Parlare di inganno a questo livello non è pertinente. Collocandosi invece ad un livello discorsivo superiore e più ampio, si possono individuare, secondo Hatten, tre differenti interpretazioni:

I — ciò che era diabolico è trasformato in qualcosa di migliore: specificatamente la caduta di Adamo seguita dalla sua redenzione;

II — il tema cattivo prende le forme di un tema d'amore per riuscire a sedurre: in questo caso l'inganno è nella versione trasformata del tema diabolico;

III — i due temi sono concepiti come due facce della stessa medaglia: il primo tema quindi è cattivo solo ingannevolmente, poiché si può interpretare la polarità di questi due temi come parti complementari di una singola ed equilibrata psiche.

In tutti e tre i casi c'è un'interpretazione che va oltre l'immediato riconoscimento di un *setting* locale, con una considerazione della relazione fra le due diverse presentazioni della stessa struttura melodica, all'interno di contesti culturali diversi ("programmatico" in I, "drammatico" in II e "filosofico" in III). "Tale interpretazione dell'inganno richiede chiaramente l'evidenza di un contesto discorsivo superiore capace di scalzare la sincerità o il significato lineare di un tema".

La cadenza di inganno è un esempio illuminante di quel tipo di inganno che si produce nello stesso momento in cui viene svelato (caso 2). Infatti nel momento stesso in cui si introduce il VI al posto del I viene ingannata l'attesa di una chiusura perfetta e contemporaneamente viene rivelato l'elemento stesso dell'inganno che la precedente aspettativa aveva aiutato a produrre. Ingannando, si svela l'inganno. Ma, continua Hatten, l'attesa di una chiusura non era illusoria; la chiusura è solo stata ritardata e in questo senso la cadenza di inganno può essere considerata come "penultima cadenza" prima dell'arrivo della vera cadenza autentica perfetta.

Questa tecnica dell'aspettativa ingannata la cui risoluzione è allontanata nel tempo può essere applicata anche alle frasi o ai finali di frasi musicali. Uno di questi casi si ha quando una aspettativa temporale è frustrata allo scopo di creare una reazione umoristica e divertita nell'ascoltatore, come nel *Quartetto in Mib magg.*, op. 33, n. 2 di Haydn. Qui siamo in presenza di due diversi livelli di inganno che giocano sulle diverse funzioni di chiusura e apertura date allo stesso tema. Il primo inganno si ha quando lo stesso tema, presentato in apertura pur avendo le caratteristiche di un tema di chiusura, viene riproposto nel finale, rivelando in tal modo l'inganno iniziale. Il secondo inganno è dato da una lunga pausa posta dopo il ritorno del tema che induce l' "incauto pubblico" ad un prematuro applauso: l'inganno è chiarito quando il motivo ritorna per la vera chiusura finale.

Esempi di aspettative formali sono tratte da Hatten dal repertorio beethoveniano. Al contrario dell'ironia di Haydn, il gioco di aspettative costruite da Beethoven crea uno spostamento nel tempo virtuale musicale di direzioni interne al movimento: dall'orientamento a ritroso di ripetizioni musicali alla drammatizzata spinta in avanti di uno sviluppo instabile.

Al contrario di tutti gli esempi riportati nell'articolo, Hatten sottolinea come quello che ingenuamente potrebbe essere considerato l'inganno musicale più tipico, il *Pulcinella* di Stravinskij, è invece una sottile rivisitazione della musica di Pergolesi: non è un inganno poiché l'intenzione compositiva non è quella di ingannare.

Così Hatten si avvia alla conclusione: "L'inganno musicale senza rivelazione appartiene al regno del simbolismo nascosto [...] L'inganno funzionale, su un altro versante, è parte di un'estetica del

significato [...], e come tale pone domande sia al compositore che all'ascoltatore".

Il compositore deve procurare tracce e indizi, sia simultaneamente che in tempi successivi, suggerire rivelazioni o rivalutazioni di eventi passati. L'ascoltatore, per poter cogliere l'inganno, deve a sua volta costruire un appropriato contesto discorsivo, all'interno del quale recuperare i significati in questione. L'inganno presuppone, quindi, un ampio contesto interpretativo e soprattutto l'intenzionalità di capovolgere i significati: "la persona appare come un *locus* necessario per l'intenzionalità". Inoltre, conclude Hatten, "l'inganno segnala la capacità della musica di essere auto-riflessiva, e la riflessività è forse il più espressivo indicatore dell'azione umana".

Annarita Addressi