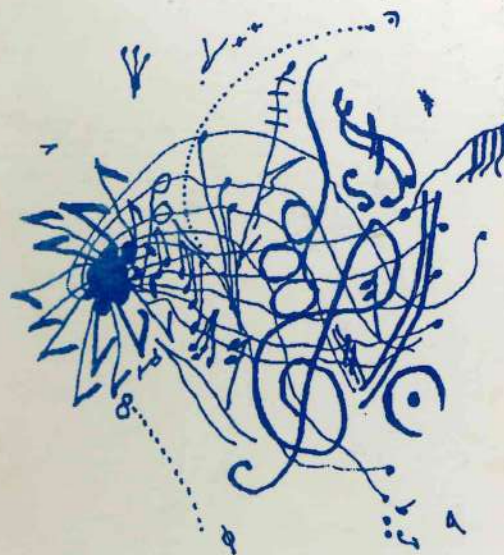


bollettino del
g • a • t • m

semestrale di analisi e teoria musicale



edito dal gruppo di analisi e teoria musicale
spedizione • in • abbonamento • postale -50%

□ ANNO II □ NUMERO 2 □ SECONDO SEMESTRE 1995 □

bollettino
del
g • a • t • m

2.2

settembre 1995

Il G.A.T.M. (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) non è un'associazione a cui ci si possa iscrivere a titolo personale. Gli unici soci ufficiali sono cinque associazioni musicologiche:

- Società Italiana di Musicologia (SIdM)
- Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM)
- Società Italiana di Etnomusicologia (SIE)
- Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI)
- Ramo italiano dell'International Association for the Study of Popular Music (IASPM)

Il G.A.T.M. ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli studi di Bologna, via Galliera 3, 40121 Bologna.

Scopo del G.A.T.M. è divulgare le conoscenze analitiche e teoriche in campo musicale, mantenendo rapporti con tutti coloro che sono interessati all'argomento. Le occasioni d'incontro non sono di tipo cerimoniale (come le assemblee degli iscritti), ma sono le concrete riunioni di studio (convegni, seminari, gruppi di lavoro, ecc.), di cui viene data notizia a tutti gli abbonati al *Bollettino del G.A.T.M.*.

Il *Bollettino del G.A.T.M.* appare semestralmente con due numeri di carattere diverso. Quello di primavera è monografico, dedicato ad un tema di particolare rilievo sul quale si ritiene opportuno proporre aggiornamenti o approfondimenti. Il numero autunnale contiene una rassegna bibliografica dei libri e degli articoli d'interesse analitico apparsi in ambito internazionale nel corso dell'anno precedente.

Per ricevere il *Bollettino del G.A.T.M.*

Per ricevere i due numeri annuali del *Bollettino* è sufficiente versare £. 20.000 (corrispondenti a un puro e semplice rimborso delle spese) sul conto corrente postale n. 23163405, intestato a G.A.T.M., via Galliera, 3, 40121 Bologna.

Per chi è iscritto ad una delle cinque associazioni costituenti il G.A.T.M. (SIdM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), l'invio è ridotto a £. 10.000 (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è già iscritti).

È consigliabile spedire il modulo di cc. postale entro il mese di gennaio 1996.

Bollettino del G.A.T.M., anno II, n. 2

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Redazione:

Mario Baroni, Marco Beghelli,
Rossana Dalmonte
con la collaborazione tecnica di
Fabio Regazzi
Johannella Tafuri
via Galliera 3 - 40121 Bologna
Giordano Montecchi
Baiesi Centro Servizi Editoria,
via Broccaindosso 2/c, Bologna

Direttore Responsabile:

Redazione e Amministrazione:

Grafica di copertina:

Stampa:

INDICE

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

<i>Musica pre-tonale</i> (Marco Mangani)	p. 5
<i>Seicento e Settecento</i> (Maria Grazia Sità)	p. 13
<i>Ottocento</i> (Maurizio Giani)	p. 19
<i>Novecento</i> (Susanna Pasticci)	p. 25
<i>Popular music</i> (Roberto Agostini)	p. 37
<i>Etnomusicologia</i> (Pier Paolo Polzonetti)	p. 45
<i>Il dibattito teorico</i> (Mario Baroni)	p. 57
<i>Didattica dell'analisi</i> (Mario Baroni)	p. 69
<i>Metodologie analitiche codificate</i> (Giuliano Goldwurm)	p. 75
<i>Analisi dell'interpretazione</i> (Rossana Dalmonte)	p. 81
<i>Analisi e tecnologia</i> (Francesco Giomi)	p. 89
<i>Psicologia e analisi</i> (Anna Rita Addressi)	p. 93
<i>Analisi nella didattica</i> (Giovanna Guardabasso)	p. 99

Dove trovare i testi segnalati
Notiziario GATM

p. 103
p. 109

Musica pre-tonale (Marco Mangani)

Nel considerare la recente letteratura relativa al repertorio pre-tonale, si è cercato, ai fini di questa rassegna, di operare una selezione ragionata, secondo percorsi suddivisi in base alla tipologia degli approcci analitici.

Un tema estremamente interessante è quello concernente il ruolo dei rapporti matematici rinvenibili nelle strutture compositive. Tali rapporti rivestono un significato sempre più rilevante, a mano a mano che si risale cronologicamente verso i confini tra Medioevo e Rinascimento: con osservazioni originali, WRIGHT torna così sulla questione, assai dibattuta, delle proporzioni che informano l'isoritmia del mottetto *Nuper rosarum flores* di Dufay, composto per la consacrazione della cattedrale fiorentina nel 1436. La vecchia tesi di Charles Warren, secondo cui i raggruppamenti metrico-ritmici del mottetto riprodurrebbero le dimensioni della pianta di Santa Maria del Fiore – tesi già contestata da Charles Brewer – è confutata puntualmente da Wright, che nota come troppe siano le approssimazioni da imporre alle dimensioni della cattedrale per farle coincidere con le strutture del brano di Dufay. La composizione è articolata in quattro sezioni, ciascuna consistente di 2×28 ($2 \times 4 \times 7$) brevi. Da ogni sezione si ricavano dunque i valori 7, 4 e 2. Ma poiché ogni sezione presenta un diverso *ordo mensuralis* (nell'ordine, O, C, ϕ , $\emptyset$), la lunghezza effettiva di ogni sezione, calcolata in *tactus*, è data, rispettivamente, dai valori 168, 112, 56 e 84; riducendo ai minimi termini, la successione dei rapporti tra le sezioni è data da 6:4:2:3. Questi ultimi valori sono esattamente quelli che, secondo l'Antico Testamento, misurano il tempio di Salomone, costruito peraltro in sette giorni. Proprio con argomenti numerologici, il basso Medioevo rafforzò poi l'idea di una relazione tra quel tempio e la Vergine; e sarebbe questa relazione ad aver ispirato Dufay, dato che proprio alla Vergine è dedicata la cattedrale di Firenze. La conclusione, sul piano storico, è importante: *Nuper rosarum flores* non va ad aggiungersi organicamente al monumento brunelleschiano nella celebrazione della nuova ideologia rinascimentale, ma vi si accosta come elemento eterogeneo, con tutto il peso della mistica medievale.

Sempre alle strutture matematiche della composizione si dedica VACCARO, che analizza il terzo libro di *chansons* (1578) di Anthoine de Bertrand. La sfida è forte, poiché in questo caso siamo in presenza di un repertorio che si suppone dominato da istanze retoriche. Come ricorda lo stesso Vaccaro, il valore di Bertrand è sempre stato individuato nella sua capacità di comporre

in termini di "musica della parola". Tuttavia, un'osservazione attenta dell'assetto metrico delle sue *chansons* mostra il permanere di una concezione matematica rigorosa sullo sfondo del nuovo linguaggio espressivo. In particolare, Vaccaro analizza il brano *Pucelle en qui la triple grace*, rilevando come le tre sezioni nelle quali esso è scandito (X, Y, X), pur avendo un diverso assetto mensurale (la sezione centrale è in tempo ordinario, mentre le due sezioni esterne sono in *proportio tripla*, con tactus alla breve), siano costituite ciascuna da un insieme di cinque *maximæ*, ognuna della complessiva durata di centoventi minime (poiché nella sezione centrale la divisione binaria è compensata dal raggruppamento ternario delle brevi). Questa disposizione, inoltre, corrisponde ad una consapevole segmentazione del testo, a riprova del fatto che le istanze del "numero" e della "parola" non vanno disgiunte.

Questione primaria di ogni analisi è, com'è noto, quella della segmentazione; di conseguenza, risultano di particolare interesse i lavori che eleggono ad oggetto d'indagine i procedimenti cadenzali. Quale penultimo accordo di cadenza, HERMSDORF constata già nella produzione di Arcadelt la presenza di un accordo che in termini moderni si definirebbe "triade diminuita" (concepita come settima di dominante senza fondamentale). Nella composizione a quattro voci tale esso si presenta in quello che modernamente si direbbe un suo rivolto con raddoppio di settima (es: Re-Fa-Fa-Si). Il saggio cerca di rintracciare nei teorici una descrizione di questo accordo: se in Gaffurio la terza e sesta in penultima sede viene fatta derivare da un procedimento di falso bordone, tanto che ne risulta una cadenza con doppia sensibile (es: Mi-Sol#-Do# → Re-La-Re, la cosiddetta "borgognona"), è già possibile trovare esempi della formula in questione nei teorici del primo Cinquecento. La sua più chiara definizione è singolarmente precoce (1512) dovuta a Johannes Cochläus. Ed è proprio questa descrizione a chiarire che un simile accordo, apparentemente così insolito per l'epoca, è perfettamente giustificato dalle "clausole" (intese come procedimenti lineari) delle singole voci.

Sui procedimenti cadenzali di Gesualdo fa invece il punto JACKSON. La trattazione è divisa in due parti: nella prima si indagano alcune precoci deviazioni dalla norma, già manifeste nei libri terzo e quarto di madrigali (come, ad esempio, la simultaneità di un ritardo e della sua risoluzione, fenomeno già notato da Dahlhaus); nella seconda si affrontano le assai più consistenti deviazioni riscontrabili nei libri quinto e sesto. I vari tipi di deviazione sono riassunti al termine in una tabella, ottenuta scomponendo la formula di cadenza con ritardo nei suoi quattro momenti: preparazione su tempo debole,

percuSSIONe (tempo forte), risoluzione (tempo debole) e destinazione dell'accordo di moto (tempo forte).

Tra i problemi più dibattuti, riguardo alla produzione polifonica rinascimentale, vi è senza dubbio quello della modalità, nonché dei sintomi – nel repertorio tardo – del passaggio alla tonalità. Riguardo alla spinosa questione del repertorio monteverdiano, CHEW prende in considerazione tre diversi tipi d'approccio: quello di Salzer, che ritiene di individuare in *Oimè se tanto amate* un inequivocabile sol minore, quello di Meier, che nel *Vespro* vede un assetto modale non dissimile da quello riscontrabile in Rore o Lasso, e quello proposto da Susan McClary, per Chew il più interessante, che individua in una linea fondamentale di discesa di quinta, per lo più posta nella voce superiore, l'origine della coerenza tonale in Monteverdi. Chew nota come all'intuizione della McClary manchi, per così dire, la "parola" schenkeriana: vale a dire che la linea da lei riscontrata può esser correttamente definita come una «moduseigene 5-4-3-2-1 Urlinie». Il lavoro prosegue, secondo l'impostazione schenkeriana, seguendo le tracce dei parallelismi di quinta e ottava che si verificano fra i cardini del *Mittelgrund*, e dunque evitati sì sulla carta, ma perfettamente avvertibili. Ancora, Chew nota come nessun discorso sull'assetto tonale di un brano possa prescindere dalla combinazione delle chiavi iniziali (*naturali* vs. *chiavette*). E proprio da questo problema, affrontato già esaurientemente da Patrizio Barbieri sul terzo numero di *Recercare* (1991), prende le mosse KURTZMAN nel mettere a confronto alcuni cicli di *Magnificat* ordinati secondo il tono (Carpentras, C. Festa, Morales, Victoria, Palestrina). Nell'osservare la disposizione delle chiavi in questo repertorio, si notano alcune regolarità: il settimo e l'ottavo modo privilegiano, ad esempio, le chiavette, mentre il secondo modo si presenta sempre nelle chiavi naturali, ma trasposto di una quarta con il Sib. La spiegazione va cercata nell'accostamento, previsto dall'ufficio del Vespro, tra antifone in canto piano e *Magnificat* polifonico (o, a sua volta, *alternatim*). Se l'ambitus complessivo degli otto toni del *Magnificat* è piuttosto contenuto, quello degli otto modi, a cui si attengono le antifone, travalica decisamente le possibilità di un "tenore" del Cinquecento: si rende pertanto necessario trasporre alcuni modi, tanto da avere tutte le corde di recita collocate in un ambito ristretto. Finché si tratta di canto monodico, la cosa non costituisce problema, dato che, all'epoca, non esisteva un diapason "ufficiale". Il brano polifonico andrà però eseguito ad un'altezza conseguente, e l'unica preoccupazione è che il cantore ritrovi la stessa posizione "notazionale" della corda di recita al momento di leggere: le chiavette del settimo modo, dunque,

servono a questo scopo (oltre ad eliminare un eccessivo numero di tagli addizionali). E qui interviene, per Kurtzman, una distinzione fondamentale: in base alle sue considerazioni, le chiavette non "prescrivono" la trasposizione dell'esecuzione alla quarta inferiore (non sono, cioè, dei "segnali"), ma la "indicano", in quanto intervengono in brani che, a motivo dell'antifona, vengono comunque trasposti (sono, cioè, dei "segni"). Prescrittive, le chiavette, diverranno solo quando si comincerà a mettere per iscritto la parte strumentale. Nel seguito, Kurtzman interpreta in modo analogo, caso per caso, l'assetto delle chiavi in relazione ai modi.

La musicologia storica sembra aver acquisito l'idea che un'analisi ben condotta può corroborare un'ipotesi avanzata in sede filologica. Così, BERNSTEIN confuta l'attribuzione a Josquin, che si ricava dal *Septiesme livre* di Susato (1545), della chanson a 6 *Ma bouche rit* (derivata, mediante l'aggiunta di un ostinato, da una precedente versione a 5). Modello della composizione è l'omonima *bergerette* di Ockeghem; ma già l'assetto del testo della versione Susato, che si limita a ripetere solo il primo verso, mostra un livello di fraintendimento poco conciliabile con l'arte josquiniana. Evidenze forti emergono dall'indagine sulle fonti, ma da una serie di osservazioni analitiche, fra le quali una scomposizione della melodia originale di Ockeghem mediante schemi di tipo schenkeriano, si ricavano argomentazioni altrettanto stringenti. Analogamente, FALLOWS torna sul problema dell'attribuzione a Dunstable della celeberrima *O rosa bella*, per negarla con decisione e suggerire il nome di John Bedyngnam come quello del possibile autore del brano, il tutto con argomentazioni che poggiano sull'esegesi delle fonti. Per rafforzare la tesi che esclude la paternità di Dunstable, tuttavia, Fallows ricorre ad un'analisi del brano che possiamo definire di tipo parametrico: nell'ordine, vengono indagati la notazione delle durate, la struttura metrica, il ruolo dell'imitazione e il trattamento della dissonanza.

Nell'affrontare analiticamente il repertorio madrigalistico, non è in alcun modo possibile eludere il confronto col testo poetico intonato e con tutte le sue implicazioni: è questo il criterio che muove PRIVITERA nella sua indagine su *Solo e pensoso* di Marenzio, che si aggiunge con originalità alle numerose esegesi del brano. Quella di Privitera si può definire un'analisi a tutto campo, che muove da considerazioni tecniche (sul cromatismo, sulla verticalità e le formule di cadenza, sul contrappunto) per approdare, attraverso una serie di riferimenti culturali, a considerazioni di natura ermeneutica. La tesi di fondo è che il brano costituisca una superiore sintesi di tutto il processo creativo marenziano, inserendosi nel contempo, con tutto il nono libro, nel

filone cinquecentesco di un'arte suprema della malinconia, che vede, fra le altre vette, le *Lagime di S. Pietro* di Lasso.

Restano da citare due lavori che hanno per oggetto la produzione per tastiera di Frescobaldi, del quale si è ricordato nel 1993 il 350° anniversario della morte, scomodamente coincidente con quello di Monteverdi. Tanto SCHULENBERG quanto KRUMMACHER muovono dalla constatazione della maggior vetustà stilistica delle *Fantasie* rispetto alle *Toccate*. Il primo si occupa però del problema della presunta "tonalità" delle composizioni frescobaldiane, per giungere alla conclusione che le polarizzazioni presenti nel repertorio considerato non autorizzano in alcun modo l'impiego del concetto di modulazione e dunque, in definitiva, neppure di quello di tonalità. Le cautele vengono estese al repertorio coevo (Michelangelo Rossi) e immediatamente successivo (Froberger), e l'autore arriva a proporre di definire il concetto di "modalità barocca". Il saggio di Krummacher invece, dopo aver cercato, nella trattatistica da Praetorius in poi, le tracce di una definizione dei generi strumentali, dalla quale emerge l'idea della maggiore "libertà fantastica" della composizione svincolata dal testo, si pone il problema di quali siano gli elementi unificanti che garantiscono un contorno formale alle composizioni frescobaldiane (soprattutto alle apparentemente più rapsodiche toccate, che sappiamo suscettibili di autorizzati smembramenti da parte dell'esecutore). Se nelle fantasie il gioco contrappuntistico è regolato dall'impiego della variazione, applicata alternativamente ai parametri del ritmo e della diastematica, nelle toccate le voci a note lunghe, per quanto variabili di numero, garantiscono una sostanziale intelaiatura contrappuntistica: non si può certo, in questo caso, parlare di "forma" nel senso dei generi strumentali più tardi, ma neppure si può liquidare come "arbitrario" il procedimento compositivo delle toccate.

BERNSTEIN L. F. (1994), "*Ma bouche rit et mon cuer pleure*: a chanson a 5 attributed to Josquin des Prez", *The Journal of Musicology*, 12/3, 253-286.

CHEW G. (1994), "Delle Perfectioni della moderna musica: Quintparallelen und Tonalität bei Claudio Monteverdi", *Musiktheorie*, 9/2, 115-134.

FALLOWS D. (1994), "Dunstable, Bedyngnam and *O rosa bella*", *The Journal of Musicology*, 12/3, 287-305.

HERMSDORF D. (1994), "Eine ungewöhnliche Clauselbildung in der weltlichen Musik des frühen 16. Jahrhunderts", *Musiktheorie*, 9/2, 99-113.

JACKSON R. (1994), "Gesualdo's cadences: Innovation set against convention", in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Olschki, Firenze, 275-289.

KRUMMACHER F. (1995), "Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionsart Frescobaldis", *Die Musikforschung*, 48/1, 1-14.

KURTZMAN J. G. (1994), "Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16th century", *Early Music*, 22/4, 641-664.

PRIVITERA M. (1994), "Malinconia e acedia. Intorno a *Solo e pensoso* di Luca Marenzio", *Studi Musicali*, 23/1, 29-71.

SCHULENBERG D. (1992), "La toccata del primo Barocco e l'avvento della tonalità", *Rivista Italiana di Musicologia*, 27/1-2, 103-123.

VACCARO J. M. (1994), "Geometry and rhetoric in Anthoine de Bertrand's *Troisième livre de chansons*", *Early Music History*, 13, 217-248.

WRIGHT C. (1994), "Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the veneration of the Virgin", *Journal of the American Musicological Society*, 47/3, 395-441.

SCHEDA DI LETTURA

W. THEIN, *Musikalischer Satz und Textdarbietung im Werk von Johannes Ockeghem*, Schneider, Tutzing, 1992.

Il saggio prende le mosse dalla constatazione che, in Ockeghem, il rapporto fra strutture compositive e testo intonato è rimasto ai margini dell'indagine musicologica. I problemi essenziali coi quali si è confrontata in prevalenza la letteratura precedente sono essenzialmente due: quali siano i confini stilistici tracciabili tra Ockeghem e la generazione precedente (in particolare Dufay) e – soprattutto – come debba esser valutata l'affermazione di Hugo Riemann secondo cui Ockeghem sarebbe il padre dello stile dell'imitazione continua, sebbene in lui questo tipo di scrittura non sia pienamente sviluppato. Dai tempi di Riemann la nostra conoscenza delle opere del maestro fiammingo si è notevolmente ampliata e ciò ha consentito, e consentirà, di precisarne le caratteristiche. Nel tempo, la tesi di Riemann è stata confutata (ad esempio da van den Borren, che nota la forte specificità stilistica di ogni singolo lavoro del compositore) e altri aspetti dello stile di Ockeghem sono venuti alla luce; ma, ancora negli anni Trenta, Besseler (editore e studioso della *Missa Mi-Mi*) escludeva un interesse appena più che generico del musicista per il testo. E, per venire a contributi meno vetusti (tra cui rivestono importanza quello di Bukofzer, che pone in rilievo l'assenza quasi totale in Ockeghem dei tradizionali mezzi di articolazione, e di Reese, che parla di "tendenza alla asimmetria"), solo Krenek e, più recentemente, Ludwig Finscher (1979) e Peter Gülke (1986) hanno riservato un ruolo non marginale al problema del testo.

L'idea della "specificità" stilistica da valutare caso per caso è buona, per Thein, e impone una conoscenza a tutto campo dell'opera di Ockeghem; ma non se ne deve inferire che il rapporto testo-musica sia sottomesso al dominio d'una fantasia arbitraria. Piuttosto, la "varietas" compositiva influisce anche su questo parametro. Thein muove dall'analisi delle strutture di singole messe, che vengono raggruppate secondo la tecnica compositiva: a) messe su un *cantus firmus* gregoriano; b) messe che assumono a modello una preesistente chanson polifonica; c) messe che non si fondano su un brano preesistente. Per dare un'idea di ciò che Thein intende come relazione fra strutture compositive e *Textdarbietung*, è significativo un esempio fornito dal gruppo b. Nelle *Chansonmessen*, Ockeghem non si limita ad assumere il tenor del modello come voce portante della composizione, ma utilizza variamente anche il materiale delle altre voci del brano preesistente. Fa eccezione la messa *Au travail suis*, che solo nel Kyrie utilizza per intero il tenor della chanson; le altre sezioni si limitano all'imitazione iniziale della formula d'avvio e alle prime dieci note del tenor, per proseguire secondo i criteri della composizione libera. Se la costanza dell'inizio garantisce unità formale, l'assenza di un tenor fondante e di qualunque obbligo nei confronti di un materiale melodico dato consente di muoversi con precisi intendimenti nei confronti del testo. Se si confrontano le sezioni "ricche di parole" (Gloria, Credo) con le sezioni "povere" (oltre al Kyrie, di cui s'è detto, Sanctus e Agnus Dei) – un criterio, questo, raccomandabile in linea generale – si nota che nelle prime il procedimento scelto consente un trattamento paritetico delle quattro voci, all'insegna d'una chiara distribuzione sillabica del testo; nelle sezioni "povere di parole" (Kyrie a parte) è invece in netta evidenza il decorso melodico, mentre i contrasti espressivi sono affidati all'irrompere del procedimento accordale (Osanna, Agnus II). (Va ricordato, per inciso, che a questa categoria "intermedia" appartiene, seppur con diverse conseguenze, anche la celeberrima *Mi-Mi*, essendo stato rilevato che essa utilizza materiale melodico tratto dalla chanson *Presque transi* dello stesso Ockeghem.) L'assenza di riferimenti a materiale preesistente, che caratterizza la terza categoria di messe, non comporta di per sé un impiego più diffuso dell'imitazione. Decisivi, a questo riguardo, risultano piuttosto il numero delle voci e la cifra stilistica di ogni singola composizione. Nelle messe a tre voci (*Quinti toni* e *Sine nomine*) l'imitazione frequente delle due voci superiori, assieme alla forte scansione delle frasi, contribuisce a determinare un accostamento allo stile dialogico di certe chansons, mentre nella *Cuiusvis toni*, a quattro voci, il ruolo dell'imitazione è del tutto subordinato.

Nel secondo dei capitoli dedicati alle messe, i procedimenti strutturali sono visti in uno sguardo d'insieme. E proprio qui le relazioni col testo risultano più evidenti: cambi di metro, pause, successioni accordali insolite, variazioni nella densità polifonica, con quant'altro caratterizza lo stile di scrittura, hanno il preciso scopo di sottolineare particolari momenti del testo dell'*ordinarium*. Chiude un'eloquente tavola riassuntiva degli interventi accordali nelle sezioni testualmente ricche.

Solo nel terzo ed ultimo capitolo sulle messe, Thein si occupa in generale del problema dell'imitazione; e il raffronto fra i Gloria delle messe *Au travail suis* (a quattro) e *Fors seulement* (a cinque) mostra quanto vari possano essere l'impiego e la funzione. Nel primo caso, i procedimenti imitativi svolgono la funzione di individuare le varie frasi, in un contesto, come s'è visto, di trattamento del testo per lo più sillabico e declamatorio; nel secondo, lo scopo è quello di accrescere i legami fra le voci, fino a saturarle col materiale imitato. Ne consegue che, nella *Au travail suis*, l'imitazione coinvolge solo raramente più di due voci, prevalendovi tra l'altro il procedimento a coppie, mentre nella *Fors seulement* il gioco imitativo arriva a coinvolgere la totalità delle cinque voci. E in questo caso l'imitazione ha assai più una funzione costruttiva che non di raffigurazione del testo.

Il volume si chiude con due brevi capitoli dedicati, rispettivamente, ai mottetti e alle chansons.

Seicento e Settecento (Maria Grazia Sità)

Il confronto con la teoria musicale coeva ha sempre goduto di notevole fortuna nella letteratura analitica sulla musica sei-settecentesca, e sembra addirittura preponderante nel panorama bibliografico 1994. Si va dall'osservazione di analisi d'epoca (LESTER 1994), alla discussione di assunti ermeneutici (SEIDEL, BRACHT), al rinvenimento in sede musicale di principi teorici (HYER). Forse in questo modo l'attività analitica cerca un'autogiustificazione storica; o forse il confronto con la teoria dell'epoca fornisce strumenti analitici più consoni delle moderne e sofisticate metodologie, sulle quali grava il dubbio di una dipendenza da repertori troppo specifici.

CONFRONTO CON LA STORIA DELLA TEORIA

Sicuramente importante, nell'ottica di un'intelligente storicizzazione dell'analisi, è il primo testo di LESTER (1992) sulla teoria compositiva del XVIII secolo: un panorama della trattatistica, criticamente discussa nelle tradizioni teoriche che fanno riferimento ai tre principali metodi compositivi dell'epoca (contrappunto, basso continuo, armonia). Di essi vengono colte soprattutto le sovrapposizioni, per confutare il pregiudizio – tutto novecentesco – che nella musica del Settecento sia presente una dicotomia tra linearità (contrappuntistica) e verticalità (armonica). L'ottica storicistica è ancor più accentuata nell'articolo di LESTER dedicato a Lully (1994), che descrive un'anonima analisi settecentesca della *Proserpine* (1680), attenta soprattutto al trattamento delle dissonanze, alla condotta delle parti e a qualche aspetto tematico: dal confronto con la trattatistica coeva e con le convinzioni attuali, Lester fa emergere l'originale punto di vista di un musicista settecentesco. L'approccio ai trattati antichi abbisogna naturalmente anche di filtri culturali: utile in questo senso è l'articolo di BRAUNSCHWEIG, che sottolinea la stretta dipendenza d'impostazione del *Gradus ad Parnassum* di Fux (1725) dai metodi didattici dell'istruzione gesuitica (dal riferimento al modello palestriniano, all'organizzazione in specie, alla struttura dialogica). Un confronto con la teoria e terminologia d'epoca sta anche alla base del libro della SISMAN dedicato alla variazione in Haydn: l'autrice è convinta dell'efficacia della terminologia retorica per la spiegazione dei processi di variazione musicale sviluppatasi nel Classicismo. Più articolate (forse troppo) sono le possibilità di rapporto con la teoria ipotizzate da HYER nel caso del teorico-compositore Rameau (vedi la relativa scheda di lettura).

ANALISI E SIGNIFICATO: CONFRONTO CON ASSUNTI ERMENEUTICO-ESTETICI

Il riferimento ad affermazioni dell'estetica barocca (Du Bos, Batteux) è invece il punto di partenza per il saggio di SEIDEL: le "qualità umane" della musica, invocate dai teorici settecenteschi in relazione esclusiva alla musica vocale, vengono indagate nel finale di un quartetto di Mozart. Traendo spunto anche da riflessioni di Diderot, l'autore sostiene che l'ambito semantico (e quindi l'aspetto estetico) di una "musica assoluta" viene reperito non tanto nell'immaginazione (soggettiva) dell'ascoltatore, quanto nei moti emozionali della musica, osservabili attraverso l'analisi degli aspetti formali della composizione.

L'ampio articolo di BRACHT mette invece in discussione il diffuso *topos* che paragona il quartetto classico ad una "conversazione". Viene rilevato come l'apparente corrispondenza delle caratteristiche del genere quartettistico ai modi della corretta conversazione settecentesca, sia legata ad una certa interpretazione della tecnica sonatistica, che vede il tema esclusivamente come melodia affidata ad una sola parte. Una più puntuale osservazione delle regole della conversazione in auge nei salotti dell'Illuminismo, unitamente ad una diversa concezione degli aspetti tematici e dell'elaborazione motivica nel Classicismo, portano ad una ridefinizione dello "stile di conversazione", non più legato necessariamente alla forma del quartetto o alla tecnica sonatistica. Le esemplificazioni sono svolte su quartetti di Haydn (in particolare l'op. 33).

ANALISI E SIGNIFICATO: RAPPORTO COL TESTO

Le ragioni dell'ambiguità e del fascino di *Così fan tutte* vengono indagate da BURNHAM nella dicotomia tra scetticismo marionettistico del libretto e coinvolgente umanizzazione della musica mozartiana, con un'osservazione puntuale di alcuni passi significativi. Si afferma l'idea che nell'opera si verifichi una simbolica trasformazione dallo stato di marionetta allo stato umano, che corrisponde anche ad un passaggio, attraverso lo scetticismo e la conoscenza, dalla fede (o grazia) al dubbio e alla realtà. È proprio la musica, col suo potere di trasformare l'illusione in vissuto, a configurarsi come principio di umana consapevolezza.

In modo molto più puntuale e tecnico si rapportano invece al testo le due indagini della DALMONTE, rispettivamente sulle cantate di Legrenzi e su Gluck. Nel primo caso viene definita una grammatica dei processi compositivi nel trattamento di testo e linea melodica: si profila l'idea che molte scelte compositive (piano delle cadenze e aspetti ritmici) dipendano non tanto dal

significato del testo (come nell'estetica monteverdiana), quanto dai suoi aspetti sintattici o metrici. Nell'articolo dedicato a Gluck, invece, l'indagine analitica si propone come verifica scientifica della posizione di Mila contro la "vecchia storiella" riguardo al fatto che nulla cambierebbe se al posto del «Che farò senza Euridice» si cantasse «Che farò con Euridice» (o altri testi che roveschino il significato). L'assoluta univocità della relazione musica-poesia nella celebre aria gluckiana viene sostenuta scomponendo il brano fino al livello "nucleare", per poi ricomporlo confrontando ad ogni passaggio l'originale con le varie scelte possibili. Si dimostra così che Gluck preferisce sempre soluzioni musicali tradizionalmente collegate – nella nostra cultura – al senso di interrogazione, incertezza o lamento (esattamente i significati veicolati dal testo di Calzabigi, che quindi non può essere sostituito da nessun altro testo).

PROBLEMATICHE TONALI, FORMALI E STILISTICHE

Il significato delle scelte tonali è trattato nell'ampio saggio della HARRIS su Händel operista. In esso vengono evidenziati gli usi tonali della media linguistica händeliana: ad esempio, il tipo di relazione preferito nelle arie fra tonalità della sezione A e cadenza finale della sezione B (definito *pattern A/B*: I/iii o i/v); o ancora il tipo di legame esistente fra cadenza del recitativo introduttivo e tonalità dell'aria (spesso iii/I o v/i, in relazione al *pattern A/B*). L'osservazione delle convenzioni riconoscibili nel linguaggio händeliano permette l'attribuzione di senso a varianti e deviazioni che l'autore mette in atto a fini drammaturgici.

La definizione di strutture linguistiche tipiche e socialmente riconosciute (grammatica) è oggetto dello studio di BARONI sul linguaggio armonico di Legrenzi, finalizzato all'indicazione di alcune «delle componenti essenziali del processo di trasformazione delle convenzioni armoniche del XVII secolo». Le regole armoniche del compositore sono state sottoposte a verifica con strumenti informatici.

Dedicato a problematiche formali è l'articolo di JACOBSON sull'uso della forma-sonata nel repertorio vocale mozartiano. In esso l'autore identifica la tendenza alla drammatizzazione di una forma tradizionalmente statica (l'aria) mediante dispositivi fortemente dinamici (quelli della forma-sonata). La concezione sonatistica viene comunque qui osservata anche come tecnica di unificazione di sezioni formali più ampie e composite, sia nel melodramma sia nella musica sacra.

Il libro di LEISINGER, infine, è un'ampia disamina dello stile tastieristico di

Haydn, visto in relazione allo sviluppo del repertorio viennese settecentesco (dalle influenze di Scarlatti, agli influssi di Emanuel Bach, ecc.).

- BARONI M. (1994), "Legrenzi e l'armonia del XVII secolo", in F. Passadore e F. Rossi (cur.), *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di S. Marco. Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia 24-26 maggio e Clusone 14-16 settembre 1990*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 29), 399-417.
- BRACHT H.-J. (1994), "Überlegungen zum Quartett-Gespräch", *Archiv für Musikwissenschaft*, 51/3, 169-189.
- BRAUNTSCHWEIG K. (1994), "Gradus ad parnassum: A jesuit music treatise", *In Theory Only*, 12/7-8, 35-58.
- BURNHAM S. (1994), "Mozart's *felix culpa*: Così fan tutte and the irony of beauty", *The Musical Quarterly*, 78/1, 77-98.
- DALMONTE R. (1994a), "Le ragioni della parola: uno studio sulle cantate di Legrenzi", in *Giovanni Legrenzi cit.*, 389-398.
- DALMONTE R. (1994b), "Ripensando a «Che farò senza Euridice...»", in T. Pecker Berio (cur.), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale. Atti del convegno di studi, Empoli 17-19 febbraio 1992*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 32), 49-64.
- HARRIS E. T. (1994), "Harmonic patterns in Handel's operas", in M. A. Parker (cur.), *Eighteenth-century music in theory and practice. Essays in honor of Alfred Mann*, Pendragon, Stuyvesant, NY («Festschrift series», 13), 77-118.
- JACOBSON D. (1993), "Sonata form as a dramatic and unifying force in Mozart's vocal music", *Mozart-Jahrbuch*, 113-131.
- LEISINGER U. (1994), *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber Verlag, Laaber («Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft», 23).
- LESTER J. (1992), *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge, MA (rec. di F. K. Grave, in *Notes*, 51/1 1994, 122-125).
- LESTER J. (1994), "An analysis of Lully from circa 1700", *Music Theory Spectrum*, 16/1, 41-61.
- SEIDEL W. (1994), "Der Triumph der Anmut: über das Finale des Streichquartetts in G-dur, KV 387, von W. A. Mozart", in S. Gemeinwieser, D. Hiley, J. Riedlbauer (cur.), *Musicologia Humana. Studies in honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Olschki, Firenze («Historiae Musicae Cultores Bibliotheca», 74), 513-535.
- SISMAN E. (1993), *Haydn and the classical variation*, Harvard University Press, Cambridge, MA («Studies in the history of music», 5); (rec. di L. Somfai in *Notes*, 51/3 1995, 912-914).

SCHEDA DI LETTURA

B. HYER, "Sighing branches': Prosopopoeia in Rameau's *Pigmalion*", *Music Analysis*, 1994, 13/1, 7-50.

Nell'approccio a musiche di autori che, oltre ad essere compositori, furono anche teorici, la tentazione di andare a cercare negli scritti la spiegazione delle scelte compositive è quasi ineludibile. Come però il compositore può non essere il miglior interprete della sua musica, così la ricerca di una corrispondenza fra teoria e prassi compositiva di uno stesso autore potrebbe rivelarsi chiarificatrice, o fuorviante, oppure anche solo poveramente tautologica. Non è certo quest'ultimo il caso dell'articolo di Hyer dedicato a Rameau; esso merita tuttavia qualche osservazione sull'impostazione per lo meno particolare.

L'articolo si apre con un'accurata analisi di un passo particolarmente suggestivo dell'Acte de Ballet *Pigmalion* di Rameau (1748). Con riferimento al mito narrato da Ovidio, nel momento in cui la statua creata dallo scultore Pigmalion acquista vita (in virtù dell'intensa passione di quest'ultimo), la partitura di Rameau presenta un netto contrasto sonoro nell'orchestrazione, nell'articolazione, nella tonalità (si passa improvvisamente da Sol maggiore a Mi maggiore); è realizzata poi una stasi ritmica sul dispiegamento a partite di un accordo, mentre in scena la luminosità aumenta. Il tutto è accompagnato da un'interruzione della continuità narrativa, dato che in questo momento il protagonista percepisce la musica come evento sonoro reale, e si pone alcune domande: «D'où naissent ces accords? Quels sons harmonieux? Une vive clarté se répand dans ces lieux».

Si rileva facilmente come l'intera frase musicale si basi sulla successione T S D T, articolandosi a sua volta, a livelli più bassi, in altre successioni T S D T. Si osserva inoltre che il lento dispiegamento dell'accordo iniziale colloca i suoni esattamente come le componenti armoniche di un suono fondamentale, mentre il tipo di articolazione strumentale riproduce proprio il timbro dei suoni armonici.

Ricordando la propensione del compositore ad esprimersi nei suoi scritti in termini metaforici, l'interpretazione di questo passo (e di altri passi in altre opere) viene allora sviluppata da Hyer come metafora dimostrativa delle teorie di Rameau. Non si tratta comunque soltanto di un'analisi condotta secondo quelle teorie, ma di una loro presentazione autoreferenziale in ambito drammatico. È impossibile qui entrare nei particolari di un'osservazione spesso molto fine, ma, per fare un'esempio, nel corso del saggio si apprende che la risposta alla prima domanda di *Pigmalion* («D'où naissent ces

accords?», intesi come T S D, che si sono appena uditi) starebbe nella disposizione e nel timbro dell'accordo che imita la struttura degli armonici; invece «Quels sons harmonieux» sarebbero le componenti aggiunte di settima (alla D) e di sesta (alla S) che secondo la teoria ramista caratterizzano gli accordi della tonalità, e via di questo passo.

In realtà l'assunto centrale del saggio, condotto con strumenti della semiotica contemporanea, è più propriamente la dimostrazione del carattere relazionale degli accordi di T S D all'interno della tonalità (per Rameau: "modo"). In questo, Hyer confuta le posizioni dello stesso Rameau, dove il compositore afferma l'assoluta naturalità ed autoevidenza dei tre accordi caratteristici del "modo". In realtà D e S si caratterizzano come *significanti*, nel loro riferirsi ad un *significato* sottostante: la tonica. L'introduzione delle componenti aggiunte è in questo modo proprio ciò che assegna ruoli precisi alle triadi (morfologicamente eguali) di S e D e permette loro di alludere alla tonica. Con questa impostazione l'autore giunge ad attribuire alla musica tonale la capacità di rappresentare se stessa, fornendo così la risposta ramista alle polemiche sul significato della musica (in particolare strumentale).

Il fascino della metafora riaffiora però ancora nel rapporto con gli scritti di Rameau: l'immagine ramista della tonica come passivo (femminile) oggetto del desiderio – di risoluzione – della dominante, suggerisce a Hyer la personificazione (la *prosopopoeia* del titolo) di tonica e dominante nei personaggi di Pigmalion (come dominante: che desidera) e della statua (tonica: inerte obiettivo del desiderio) creata dallo scultore, come la dominante relazionalmente crea il significato della tonica. Nella già intricata stratificazione di livelli di significato proposti da questa musica (ognuno a sua volta passibile di discussione e ridefinizione) viene dunque aggiunta un'ulteriore interpretazione allegorica, in elegante assonanza con le metafore antropomorfe predilette da Rameau. Questo, però, non l'aveva osato nemmeno Rameau stesso.

Ottocento (Maurizio Giani)

È doveroso iniziare la rassegna dai due robusti volumi antologici curati da BENT, dedicati all'analisi musicale nell'Ottocento. La pubblicazione allinea – in traduzioni sempre molto precise, corredate da ampie introduzioni e note – 33 testi di 27 autori. Vi figurano nomi celeberrimi (sul fronte che Bent riconduce all'ermeneutica, troviamo ad esempio E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner, von Wolzogen; su quello dell'analisi tecnico-stilistica, von Lenz, Ulibishev, Basevi, Riemann), ma anche contributi di teorici o esegeti noti solo agli specialisti (G. J. Vogler, Momigny, Gottfried Weber, Mayrberger). La lettura di alcuni di questi ultimi dovrebbe contribuire alla revisione di giudizi frettolosi o addirittura a dissipare i dubbi circa l'esistenza di una "analisi musicale ottocentesca". Tanto per citare due casi, gli scritti di Vogler (1806) e di Weber (1832) sono esempi impressionanti: l'uno, di ricostruzione completamente formalizzata della logica armonica sottesa alla composizione (nella fattispecie un preludio dello stesso Vogler), l'altro di acutissima esegesi che oggi diremmo *listener oriented* (le battute introduttive del Quartetto mozartiano KV 465).

Di carattere didattico è il volumetto di HOHENEGER, che mette a confronto la ricezione analitica – assommante a circa un centinaio di titoli, da Czerny ai giorni nostri – della Sonata op. 57 di Beethoven. Mentre nell'Ottocento prevalgono metodi di analisi ermeneutica – nei due filoni psicologico e programmatico – a scapito di quello più propriamente strutturale, quest'ultimo domina largamente nel nostro secolo, anche se a fronte di un consistente permanere dell'approccio di tipo psicologico si registra il quasi totale inaridimento di quello programmatico. Il testo, che si giova di tavole di concordanza, espone le varie posizioni accatastandole via via in modo alquanto disordinato, per cui risulta disagiata seguire l'esegesi di ogni singola analisi. Ricco di stimoli e ben altrimenti compatto è il volume di BARTH, che ricostruisce il retroterra "retorico" della musica pianistica beethoveniana (da Mattheson a C. Ph. E. Bach), studiata in rapporto alla gestualità oratoria. La sezione più propriamente analitica si trova in 15 pagine dedicate ad un'insueta lettura del I movimento della Sonata per violoncello e pianoforte op. 5 n. 1, condotta coi criteri della retorica musicale. Barth mette in evidenza il tratto "parlante" dei nuclei motivici, ma non ne trascura l'inquadramento nell'architettura globale. Per il resto, si tratta di un eccellente esempio di come si possa trarre partito, a fini esegetici, dall'analisi comparata di mano-

scritti, prime edizioni ed edizioni canonizzate (Czerny in primis), che svela anche la sottile erosione editoriale delle minuziose indicazioni di frase originali di Beethoven, progressivamente sacrificate in nome del dilagante principio livellatore della *lange Linie*.

KERMAN ritorna sul II movimento del Quartetto op. 95 di Beethoven per correggere in vari punti la sua classica analisi di quasi trent'anni fa (*The Beethoven Quartets*, 1967). Il nuovo lavoro ermeneutico sottolinea l'interrelazione tra le varie sezioni dell'Allegretto, soprattutto tra le due fughe che occupano quella centrale (un rarissimo esempio, per quell'epoca, di movimento lento con un "punto di crisi"), in rapporto alla coda. Con un approccio insieme storico e critico-stilistico la CAI mette a confronto i *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn e i *Lieder für das Piano* di sua sorella Fanny Hensel, risalenti agli anni 1836-37: contro ogni aspettativa, sono le composizioni di quest'ultima a risultare le più lunghe e complesse. L'analisi fa emergere l'interessante possibilità che proprio un brano di Fanny del 1836 sia stato utilizzato come modello dal fratello per l'op. 38 n. 5. In ambito mendelssohniano, e su un piano esegetico suppergiù analogo (confronto stilistico, mediato stavolta nell'orizzonte intertestuale dei rapporti tra musica e letteratura), si muove anche WIEGANDT, che ricostruisce i nessi sussistenti, via Shakespeare, tra le musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* e la Sinfonia n. 9 (*Im Sommer*) di Joachim Raff. Viceversa a SKOUMAL si deve un'indagine, condotta anche con procedimenti riduzionistici, sulla "armonia androgina" di Liszt, individuata in vari tipi di modificazione dei movimenti lineari che caratterizzano il rapporto tradizionale dominante-tonica: in numerose opere organistiche e pianistiche (ma anche nella *Sinfonia Faust*), le due funzioni sembrano "androgenamente" sovrapporsi. Il vasto articolo di KRUMMACHER riesamina il peso condizionante, nella ricezione analitica di Brahms, dello storico saggio schönberghiano *Brahms the Progressive* e rileva l'inadeguatezza, sul terreno specifico dei Quartetti op. 51, della nozione di *entwickelnde Variation*. Krummacher, come già in precedenti articoli, procede talora per raffinatissime descrizioni più che per analisi, lavorando sul piano delle cellule motiviche in seno all'articolazione metrica e al percorso armonico (il ruolo di quella in rapporto a questo appare decisivo, ad esempio, nel primo tema dell'Andante moderato dell'op. 51 n. 2, in contrasto con la curiosa tesi di Schönberg secondo cui il brano – in 4/4 – in questo caso potrebbe essere riscritto anche in 6/4). Due articoli affrontano Mahler da prospettive assai divergenti. Quello di LAKE è interessante anche sul piano della riflessione metodologica, in quanto pro-

pone un'analisi completa del Lied *Das irdische Leben* ricorrendo a varie tecniche analitiche (riduzione schenkeriana, analisi ritmica mutuata da Schachter, ermeneutica), che vengono fatte convergere allo scopo di offrire un'interpretazione globale della composizione. L'autore sottolinea che i risultati ottenuti non sarebbero stati possibili scegliendo una sola tecnica. L'articolo di JOHNSON sulla Nona Sinfonia ha invece un qualche sapore di cose passate nel riattivare – con *naïveté* tutta anglosassone – la dialettica hegeliana come chiave di lettura della forma sonata beethoveniana, cui viene contrapposta la "dialettica senza sintesi" di Mahler (dipenderà dal fatto che il saggio mahleriano di Adorno, largamente utilizzato da Johnson, è apparso in traduzione americana solo nel 1992?). Stimolante è comunque l'esegesi dei percorsi tonali della sinfonia, e del ruolo destrutturante della forma dato dalle sezioni cadenzali, che disgregano la compattezza del sonatismo classico, delineando l'immagine di un soggetto sinfonico frantumato.

Su quello che De Natale ha chiamato il «problema incombente» (*Analisi*, 11, 1993, 6-25), cioè l'analisi dell'opera lirica, se sembra ancora lontano un modello teorico capace di abbracciarne anche gli aspetti non-musicali, si è nondimeno infittito il drappello di pubblicazioni che rivestono interesse analitico. Merita un cenno anzitutto la tardiva ma benemerita traduzione del libro di NOSKE, la cui edizione originale apparve nel 1977, riunendo sotto il titolo *The Signifier and the Signified* saggi scritti in gran parte tra il 1968 e il 1973: indagini ormai classiche su Mozart e Verdi, orientate, in antitesi all'analisi formale, su concetti come relazione, coerenza e continuità, nonché sui fattori musicali che concorrono alla definizione del processo drammatico. (Molta acqua è passata nel frattempo sotto i ponti, e lo si può misurare anche sulla metamorfosi imposta al titolo dalla traduzione, che ha fatto sparire il binomio significante/significato, di grande momento nel clima strutturalista degli anni Settanta e ormai moneta ben spesa anche in musicologia.) All'analisi comparata di soggetti musicati da Verdi e altri – così il titolo – è dedicato il volume di ENGELHARDT, che rimane essenzialmente opera di storiografia e si basa anche sull'indagine di documenti inediti. Non poche sono invece le relazioni di carattere prettamente analitico nel volume che raccoglie gli atti del convegno rossiniano del centenario (Pesaro 1992), anche se in diversi casi è più opportuno parlare di "descrizione" che non di vera "analisi" (quest'osservazione, va da sé, dev'essere weberianamente intesa in senso del tutto avalutativo). Tale è il caso, ad esempio, dell'intervento di BRAUNER, volto a sottolineare una caratteristica del linguaggio rossiniano, cioè il suo anomalo rapporto col vocabolario dell'opera buffa settecentesca,

soprattutto in base alla ricezione coeva francese e tedesca; e di quello di CARLI BALLOLA, che si sofferma sulle allusioni al linguaggio bachiano presenti nella *Petite messe solennelle*. BETZWIESER indaga invece i caratteri dell'esotismo rossiniano (*Le siège de Corinthe, Il turco in Italia*), rilevandone la sostanziale atipicità, che rifugge dai moduli collaudati del tempo e procede semmai per irregolarità metriche, sfruttamento di tonalità estranee all'impianto generale, persino allusioni intertestuali estremamente raffinate. In un saggio brillantissimo, BIANCONI sviscera il dispositivo metrico – l'accavallarsi di segmenti periodici di cinque battute, col conseguente effetto di avviticciamento su se stessa della macchina sonora – che presiede alla costruzione dei "momenti di stupore" nel concertato rossiniano: a tutti familiare, ma mai studiato a tale livello di approfondimento. BEGHELLI, infine, propone un'ampia disamina di tipo semiologico della "retorica formale" rossiniana, introducendo anche interessanti nozioni (p. es. quella di "indicatore strutturale").

Il *Boris Godunov* viene analizzato in un libro di EMERSON & OLDANI, da affiancare ad una raccolta di saggi di TARUSKIN, incentrata sul problema dell'interpretazione storico-analitica della musica di Musorgskij.

In campo wagneriano va segnalato da ultimo il lungo studio di DARCY sul finale della *Götterdämmerung*, che coniuga una metodologia riduzionistica di tipo schenkeriano con i proventi dell'approccio ermeneutico condotto su intreccio e collocazione dei *Leitmotive* allo scopo di rinvenirvi eventuali funzioni strutturali. Ne emerge un piano architettonico che, per evitare i rischi derivanti dall'impiego del logoro aggettivo «ciclico», Darcy chiama, seguendo Hepokoski, «rotational», e che risulta scandito in otto «rotazioni» articolate in «subrotazioni», incardinate su schemi tonali che rientrano in un evidente progetto globale fortemente connotato in senso simbolico (si può osservare che «rotation» corrisponde qui esattamente a quanto Momigny – in BENT 1994, I, 31 – chiamò nel 1805, ovvero prima del diluvio, «révolution»: un termine che forse potrebbe essere utilmente riattivato). È un modo indubbiamente molto stimolante di riaffrontare il "segreto della forma" in Wagner, che trae partito anche da fattori specificamente drammaturgici e si appoggia su un solido esame preliminare delle fonti documentarie.

BARTH G. (1992), *The pianist as orator: Beethoven and the transformation of keyboard style*, Cornell University Press, Ithaca and London.

BEGHELLI M. (1994), "La retorica del melodramma: Rossini, chiave di volta", in P. Fabbri (cur.), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena, Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Fondazione Rossini, Pesaro, 49-77.

BENT I. (cur., 1994), *Music analysis in the Nineteenth Century. I: fugue, form and style; II: hermeneutic approaches*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.

BETZWIESER T. (1994), "A propos de l'exotisme musical de Rossini", in *Gioachino Rossini 1792-1992 cit.*, 105-126.

BIANCONI L. (1994), "«Confusi e stupidi». Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico", in *Gioachino Rossini 1792-1992 cit.*, 129-161.

BRAUNER Ch. S. (1994), "«No, no, Ninetta»: Observations on Rossini and the Eighteenth-Century vocabulary of opera buffa", in *Gioachino Rossini 1792-1992 cit.*, 25-47.

CAI C. (1994), "Fanny Hensel's *Songs for piano* of 1836-37: Stylistic interaction with Felix Mendelssohn", *Journal of Musicological Research*, 14/1-2, 55-76.

CARLI BALLOLA G. (1994), "Modulazioni stilistiche nella polifonia della *Petite messe solennelle*", in *Gioachino Rossini 1792-1992 cit.*, 669-679.

DARCY W. J. (1994), "The Metaphysics of annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the ending of the Ring", *Music Theory Spectrum*, 16/1, 1-40.

EMERSON C. - OLDANI R. W. (1994), *Modest Musorgsky and "Boris Godunov": Myths, realities, reconsiderations*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

ENGELHARDT M. (1992), *Verdi und andere. Un giorno di regno, Ernani, Atila, Il corsaro in Mehrfachvertonungen*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma.

HOHENEGGER M. (1992), *Beethovens Sonata Appassionata op. 57 im Lichte verschiedener Analysemethoden*, Peter Lang, Frankfurt.

JOHNSON J. (1994), "The Status of the subject in Mahler's Ninth Symphony", *19th-Century Music*, 18/2, 108-120.

KERMAN J. (1994), "Close readings of the heard kind", *19th-Century Music*, 18/3, 209-219.

KRUMMACHER F. (1994), "Reception and analysis: On the Brahms Quartets op. 51 nos. 1 and 2", *19th-Century Music*, 18/1, 24-45.

LAKE W.E. (1994), "Hermeneutic musical structures in *Das irdische Leben* by Gustav Mahler", *In Theory Only*, 12/7-8, 1-14.

NOSKE F. (1993), *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Marsilio, Venezia.

SKOUMAL, Z. (1994), "Liszt's androgynous harmony", *Music Analysis*, 13/1, 51-72.

TARUSKIN R. (1993), *Musorgsky: Eight essays and an epilogue*, Princeton University Press, Princeton.

WIEGANDT M. (1994), "Shakespeare, Mendelssohn, Raff und ein verkappter *Sommernachtsstraum*", *Musiktheorie*, 9/3, 195-209.

PRIMO NOVECENTO

Fra i dati più significativi che emergono dall'esame degli studi di carattere analitico pubblicati in questi ultimi anni va rilevata innanzitutto una notevole eterogeneità di impostazioni metodologiche. Accanto alle ricerche di carattere formale condotte all'interno del filone più consolidato della *Music Theory* anglosassone, le cui potenzialità continuano peraltro a essere esplorate con inesauribile vigore e validità di risultati, assistiamo infatti a una crescente proliferazione di atteggiamenti metodologici che rivendicano – a fronte di una tendenziale empiricità procedurale – un maggior approfondimento dei fondamenti estetici, semantici e culturali dei repertori in esame. Apriamo questa rassegna bibliografica segnalando il libro curato da DUNSBY per la serie *Models of musical analysis*, che propone una panoramica delle varie strategie analitiche codificate in area anglosassone per lo studio della musica composta nei primi anni del ventesimo secolo. Il volume raccoglie sette saggi, in cui altrettanti autori affrontano lo studio di tre aspetti generali del repertorio: la tonalità allargata, la dodecafonìa e la post-tonalità. Ogni articolo descrive in maniera chiara e sintetica una metodologia diversa, e ne esemplifica le potenzialità attraverso la presentazione di una o più analisi di brani musicali. La lettura di questo testo consente pertanto di farsi un'idea abbastanza approfondita della *Pitch-class set theory* (Simms), delle potenzialità dello schenkerismo in campo atonale (Baker), dei criteri di analisi della dodecafonìa classica (Hyde), dei rapporti tra dodecafonìa e tonalità (Ayrey), di alcuni procedimenti di notazione e analisi della tonalità allargata (Whittall), dello studio di sistemi scalari difettivi, simmetrici e modali (Gillies), e dei principi di segmentazione e analisi delle strutture ritmiche (Forte). È tuttavia opportuno sottolineare che tutti gli atteggiamenti metodologici presentati in questo volume, vuoi per gli orientamenti del curatore, vuoi per le specifiche finalità didattiche cui esso è destinato, sono di tipo formale, finalizzati cioè allo studio delle strutture immanenti delle opere musicali.

La sperimentazione di nuove e diverse strategie analitiche è testimoniata da due saggi pubblicati nell'antologia *Theory, analysis and meaning in music* curata da POPLÉ. Nel primo, AYREY discute limiti e potenzialità degli approcci strutturali, e propone alcune indicazioni per lo studio della musica di Debussy attraverso l'utilizzo di figure retoriche quali la metafora e la

metonimia. La presentazione di queste tecniche d'indagine viene condotta attraverso un riesame della celebre analisi di Ruwet del Preludio al *Pelléas et Mélisande*. STRETT presenta invece una singolare analisi in chiave narratologica di un'opera fra le più frequentate dagli studiosi di questo repertorio: i *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Schönberg. Partendo dal presupposto secondo cui «la narrazione è una forma di comprensione, la cui logica e dinamica sono determinate dalla trama», l'autore individua un'ipotetica struttura narrativa suggerita dai titoli dei cinque pezzi («Presentimenti», «Pas-sato», «Colori - mattino d'estate su un lago», «Peripezie», «Recitativo obbligato»). L'autore propone quindi alcune interpretazioni dell'opera in chiave psico-analitica, cultural-religiosa (il mito dell'apocalisse di tradizione giudaico-cristiana) e psicobiografica, corredate di una serie di riflessioni particolarmente documentate sui limiti e le prospettive del metodo d'indagine adottato.

Contaminazione metodologica e rigore concettuale sono gli ingredienti di un saggio di SHREFFLER volto a delineare una reinterpretazione globale della dodecafonia weberniana. Prendendo in esame le opere 15, 16, 17 e 18 – abitualmente trascurate sia dai teorici, sia dagli esecutori – l'autrice combina i criteri dell'indagine strutturale allo studio del linguaggio simbolico dei testi musicati, e propone un'ipotetica ricostruzione del processo creativo attraverso l'esame degli abbozzi compositivi conservati presso la Fondazione Sacher. L'obiettivo del lavoro è quello di dimostrare che l'accostamento di Webern alla dodecafonia non può essere interpretato come il risultato di una graduale acquisizione delle tecniche di Schönberg: secondo l'autrice, infatti, la versione weberniana della dodecafonia è intimamente legata all'estetica mistica e religiosa dei testi poetici utilizzati nelle opere dei primi anni Venti. Più che sulla musica dodecafonica, tuttavia, in questi ultimi anni l'attenzione degli studiosi della Scuola di Vienna si è concentrata prevalentemente sulla produzione atonale di Schönberg, la cui interpretazione si è arricchita di contributi tanto significativi quanto metodologicamente eterogenei. Da segnalare, a questo proposito, il libro di FRISCH, che analizza le opere del periodo 1893-1908, ed il volume di MAHNKOPF sulla *Kammersymphonie*. Allo studio della musica atonale di Schönberg sono dedicati anche l'articolo di ROEDER e quello di PASTICCI; in quest'ultimo, attraverso l'esame comparato di alcune analisi dell'op. 19 n. 6, vengono sottoposte a verifica diverse interpretazioni del repertorio atonale, secondo un procedimento di interrogazione delle opere musicali che assume come punto di partenza la dialettica fra storia, estetica e tecnica compositiva. Il volume di DELAERE estende invece il

campo di indagine anche agli altri autori della Scuola di Vienna: confutando la validità dei modelli d'indagine messi a punto dalla tradizione analitica americana, l'autore propone una serie di analisi funzionali particolarmente attente alla configurazione formale dei pezzi esaminati, indagando principalmente sull'unitarietà dell'opera, intesa in senso organicistico. I riferimenti sono al concetto di unità in senso schönbergiano, ovvero al collegamento funzionale delle parti formali (frasi o figure-*Gestalten*): nella lettura dei *Klavierstücke* op. 19 di Schönberg, ad esempio, la definizione della struttura formale avviene attraverso l'individuazione di serie di note, definite «athematische Gestaltungen», e delle loro repliche («Komplementarität») in punti cruciali che determinano l'assetto formale del pezzo.

Sempre a proposito di SCHÖNBERG, è opportuno segnalare la recente pubblicazione di alcuni suoi importanti scritti inediti. Si tratta di una raccolta di quattro saggi incompleti, scritti prevalentemente nel 1917, ma successivamente sottoposti a varie aggiunte e alterazioni, in cui l'autore affronta quattro aspetti compositivi diversi: la coerenza musicale, il contrappunto, la strumentazione e la teoria della forma. I testi, presentati in una veste editoriale elegante e ricca di illustrazioni, sono tradotti in lingua inglese con testo originale a fronte, e costituiscono un contributo particolarmente interessante per l'approfondimento del pensiero teorico dell'autore.

Concludiamo questa breve panoramica sui compositori della Scuola di Vienna segnalando un articolo di FORTE in cui l'autore analizza la prima delle *Sei bagatelle* di Webern, per dimostrare che l'organizzazione strutturale delle altezze è basata su un sistema scalare octatonico (regolare alternanza di toni e semitoni). Questa analisi si colloca all'interno di uno dei filoni più vistosi della ricerca anglosassone: quello dello studio dei sistemi scalari. L'individuazione del ruolo strutturale del sistema octatonico nella musica di alcuni compositori dell'est europeo ha infatti indotto numerosi teorici ad estendere questo genere di ricerche a tutto il repertorio del Novecento e del tardo Ottocento. Di conseguenza, così come Forte sottolinea di essere stato il primo a rilevare l'importanza dell'octatonico nella musica di Webern, WINGFIELD (1994a) – anch'egli per primo – dimostra che questo sistema è un elemento cruciale del linguaggio armonico di Janáček, mentre BASS reinterpreta alla luce dell'octatonico l'intera produzione musicale di George Crumb, utilizzando la terminologia insiemistica e indicando come suoi precursori Skrjabin, Stravinskij e Debussy. Del tutto alieno da pretese pionieristiche è invece l'articolo di RUSS, che discute alcune caratteristiche strutturali della produzione di Bartók (sistemi scalari, assi di simmetria, ecc.)

alla luce della letteratura analitica precedente (Antokoletz, Lendvai, Wilson, Cohn). Ancora su Bartók segnaliamo l'articolo di Petersen (1994), in cui l'autore propone alcune considerazioni sulle strutture ritmiche della *Sonata per due pianoforti e percussioni* confutando i risultati di un'analisi dello stesso pezzo già realizzata da Stockhausen nel 1951.

L'interesse degli studiosi nei confronti della musica dell'est europeo è testimoniato da altri due studi su Janáček: l'ampio volume di BECKERMAN, incentrato sulla produzione teorica del compositore, e un ulteriore articolo di WINGFIELD (1994b), in cui l'autore esamina il rapporto fra i principi teorici esposti da Janáček nei suoi scritti e la loro effettiva realizzazione nelle opere musicali. Alla musica per pianoforte russa è dedicato l'ampio studio di ROBERTS (1993), pubblicato in due volumi: mentre il secondo si configura come una preziosa antologia che raccoglie pezzi di vari compositori contemporanei di Skrjabin e Prokof'ev e relativamente poco conosciuti, il primo volume propone un'analisi dell'intero repertorio condotta attraverso l'individuazione di problemi e tematiche trasversali, come le strutture simmetriche, i sistemi scalari, gli aspetti tecnico-esecutivi e così via.

Non possiamo concludere questa sezione dedicata agli studi sulla musica russa senza aver ricordato che anche la bibliografia su Stravinskij si è arricchita di nuovi contributi, come l'ampio volume monografico di WALSH (1993a) e l'articolo di RUST, che esamina le modalità di applicazione delle tecniche dodecafoniche alla luce della dialettica fra strutture compositive e precompositive in *Movements*. Il saggio di CANTONI discute invece il modo in cui il riferimento alla musica di Bach abbia influito sul rinnovamento del linguaggio musicale di Stravinskij attraverso l'applicazione di parodia, omaggio, citazione, sintesi stilistica e riferimenti incrociati. Da segnalare inoltre un articolo di RÜLKE in cui l'autore, analizzando la *Sinfonia in tre movimenti*, propone alcune riflessioni sulla forma sonata: rifiutando una processualità di tipo tematico, Stravinskij utilizzerebbe la forma sonata come un oggetto statico, creando un'impressione di discontinuità attraverso la tecnica del montaggio, ma riuscendo comunque a restituire un'immagine unitaria del pezzo tramite l'introduzione di numerosi collegamenti sotterranei.

Sulla musica americana segnaliamo innanzitutto due importanti contributi su Ives: il volume di GIEBISCH, che conduce un'ampia ricognizione delle tecniche compositive dell'autore, incentrate essenzialmente sui processi di contaminazione stilistica, e un articolo della BESSER SCOTT. Partendo dal presupposto secondo cui la musica di Ives è tanto innovativa quanto fortemente legata al passato, l'autrice prende in esame varie opere per evidenziare l'uti-

lizzo di tecniche compositive medievali e rinascimentali: un repertorio poco noto all'epoca, ma che Ives avrebbe conosciuto attraverso le lezioni di Horatio Parker, suo insegnante di storia della musica a Yale, i cui testi manoscritti sono stati attentamente studiati dalla stessa BESSER SCOTT.

L'idea che l'analisi musicale sia un mezzo utile per ricostruire eventuali influenze fra maestro e allievo viene riaffermata anche in un articolo di NAUERT che esamina alcuni passi di *Porgy and Bess* di Gershwin, alla luce delle teorie del suo maestro Joseph Schillinger, un compositore americano che, noto soprattutto per la sua attività didattica, ha codificato una singolare teoria della musica fondata su basi scientifiche.

Oltre a un voluminoso studio di DE LA MOTTE-HABER (1993), la musica di Varèse è oggetto di due articoli (sostanzialmente identici) di CONTI, che propone una rassegna delle principali strategie analitiche attivate per lo studio delle opere del compositore americano da teorici come Bernard, Tedman, Wilkinson, Cox e altri.

L'analisi schenkeriana viene invece impiegata da MARK per studiare le prime opere di Britten, le quali – composte all'inizio degli anni Trenta – sono caratterizzate da un movimento armonico che percorre il circolo delle quinte: anche se il diatonismo implicito in questo genere di procedimenti potrebbe sembrare reazionario alla luce del cromatismo delle opere successive, di fatto esso ha consentito a Britten di superare l'armonia funzionale senza cadere in quella iperelaborazione armonica di stampo tardoromantico realizzata da molti dei suoi contemporanei.

In un panorama di studi sulla musica francese relativamente poco affollato, in cui sventa solitario l'ampio volume di MALCOMESS su Milhaud, è abbastanza singolare verificare la presenza di ben due studi di taglio analitico dedicati ad una stessa opera della compositrice Lili Boulanger, *Clairières dans le ciel*: l'articolo di GIESBRECHT-SCHUTTE, che propone una serie di osservazioni sul rapporto fra presupposti estetici e forma musicale, e il saggio di DOPP, che ipotizza la presenza di un "programma nascosto" legato al numero tredici, intorno al quale si intrecciano eventi biografici, significazioni mistiche ed elementi musicali.

SECONDO NOVECENTO

L'esame degli studi teorico-analitici sulla musica del secondo Novecento ci pone di fronte a una serie di problemi e atteggiamenti metodologici abbastanza diversi rispetto a quelli adottati nei confronti della produzione musicale della prima parte del secolo. Lo studioso che tenti di condurre una ri-

flessione complessiva sulla contemporaneità musicale si trova di fronte ad una realtà che per sua stessa natura è non solo in continua trasformazione, ma anche ricca di componenti eterogenee e contraddittorie. Questo fenomeno, che si riflette ovviamente nella scelta degli strumenti metodologici, condiziona anche la natura degli oggetti analizzati e, soprattutto, dei soggetti deputati a condurre l'indagine e la riflessione teorica: per una consuetudine tutta novecentesca, infatti, spesso sono gli stessi compositori ad esplicitare sistema teorico, finalità ed attributi delle loro opere musicali. Non per questo il compito dello studioso diventa meno impegnativo, poiché l'opinione del compositore non è che un ipotetico e parziale punto di partenza per l'interpretazione di fenomeni in grado di innescare una catena comunicativa estremamente complessa.

All'interno della raccolta *Le combat de Chronos et d'Orphée* (vedi la sezione bibliografica «Il dibattito teorico», in questo stesso *Bollettino*) compare uno studio su *Répons* di Boulez (NATTIEZ 1993a) che sviluppa alcune indicazioni dello stesso compositore, collocando l'analisi strutturale del pezzo all'interno di una riflessione sul suo contesto culturale e compositivo. L'opera viene interpretata nel quadro di una dialettica fra Modernismo, Postmodernismo e Classicismo. L'analisi si estende quindi alle varie possibilità di ricezione del pezzo, evidenziando le modalità attraverso cui esso è in grado di determinare diversi livelli di fruizione e giudizi di valore. Il rapporto fra unitarietà del progetto compositivo ed eterogeneità delle sue proiezioni musicali è al centro di un'altra analisi di *Répons* di Boulez proposta da WILLIAMS, che espone alcune riflessioni sulle modalità di articolazione dello spazio musicale alla luce della dialettica costruzione-espressione. L'applicazione di procedimenti compositivi di natura statica, come la costruzione per blocchi giustapposti, si inserisce in un flusso dinamico generato da una sorta di radicalizzazione della variazione in sviluppo, determinando l'interazione di diversi livelli di organizzazione temporale. Mentre Williams ribadisce l'importanza di un progetto estetico e costruttivo unitario, è opportuno sottolineare che quello stesso conflitto fra le ragioni dell'organicità strutturale e le rivendicazioni di una possibile coesistenza di materiali eterogenei che caratterizza l'attuale panorama compositivo si riflette anche nel campo degli studi teorici. Di chiara ispirazione postmoderna è infatti il filone in cui si colloca il saggio di Cross (1994a) che, attraverso l'analisi di un brano di Birtwistle, *Refrain and Choruses* (1957), rivendica la necessità di sviluppare un apparato critico in grado di penetrare un linguaggio che, per sua natura, si fonda soprattutto su opposizioni e differenziazioni.

Non è possibile, afferma l'autore, ipotizzare l'esistenza di un'unità organica *a priori* che connetta, al di là delle differenze di superficie, tutti gli elementi di un brano musicale attraverso l'applicazione di una procedura *tecnica* comune. Le opposizioni possono essere comprese solo in un contesto in grado di non negarne il significato.

Questa prospettiva teorica viene sviluppata da altri autori anglosassoni in una serie di articoli pubblicati nel 1994 in un volume doppio della rivista *Music Analysis* (13/2-3) interamente dedicato alla musica del XX secolo. Nel primo articolo WHITTALL propone un'analisi comparativa fra la *Terza Sinfonia* di Peter Maxwell Davies e *Earth Dances* di Birtwistle. Particolarmente interessanti le considerazioni di carattere metodologico proposte dall'autore: per condurre un'analisi del modernismo è necessario attivare delle procedure analitiche moderniste, che siano in grado cioè di realizzare un dialogo concreto fra ermeneutica e percezioni formaliste, fra discorso critico e indagine tecnico-compositiva. Analoghe posizioni teoriche manifestano gli autori dei due articoli successivi: uno studio di OWENS sulle tecniche compositive di Maxwell Davies incentrato, in particolare, sulle modalità di utilizzo dei materiali presi a prestito dalla tradizione musicale precedente, e un saggio di Cross (1994b), in cui l'autore analizza due opere di Birtwistle, *Punch and Judy* e *Secret Theatre*, nel tentativo di stabilire il modo in cui il compositore riesce a creare un'unità musicale e drammatica, nonostante la grande eterogeneità dei materiali utilizzati.

Al di là dei diversi modelli interpretativi, tuttavia, una delle più importanti fonti d'informazione per lo studio dei processi compositivi è costituita dalle testimonianze dei compositori stessi (in questa prospettiva non sarà inutile leggere l'epistolario Cage-Boulez, recentemente pubblicato a cura di NATTIEZ). La raccolta di saggi curata da BORIO - MOSCH, che contiene i testi delle conferenze tenute a Darmstadt in occasione dei *Ferienkursen* 1992-94, intende restituire al lettore una testimonianza fedele ed accurata dello stato dei lavori in quella che è stata (ma forse non continua ad essere) la fucina della Nuova Musica. A questo proposito il volume riproduce, fra gli altri, interventi di Cage, Ferneyhough, Lachenmann, Estrada, Finnissy, Mosch, Metzger, Melchiorre, Pestalozza e Borio.

La restante parte della nostra rassegna è costituita da studi di carattere monografico dedicati all'opera di un singolo compositore. Alla musica di Ligeti s'interessa il volume di BURDE che, dopo aver affrontato una serie di questioni teoriche di carattere generale, propone un'analisi di alcune opere della fine degli anni Sessanta, fra cui il *Concerto per viola e orchestra*, *Lon-*

tano, *Continuum*, il *Concerto per violino e Grand Macabre*. Ad uno studio minuzioso ed approfondito dei tre pezzi per due pianoforti è dedicato invece il volume di FERGUSON, mentre l'articolo di BERNARD propone, attraverso l'analisi di *Lux aeterna* e del *Secondo Quartetto* per archi, alcune considerazioni sulle strutture polifoniche di derivazione fiamminga utilizzate dal compositore.

La produzione musicale di Stockhausen è al centro del volume di BLUMRÖDER, che dedica particolare attenzione allo studio delle tecniche seriali, mentre le teorie del compositore vengono esaminate e commentate in un saggio di COENEN. Da segnalare anche un breve ma interessante articolo della PEREIRA, in cui l'autrice propone l'analisi di un frammento di *Gruppen*.

Di chiara impostazione didattica sono invece la monografia di PRITCHETT su Cage e quella di BODMAN RAE su Lutoslawski, la quale ripercorre in otto capitoli tutte le tappe della lunga carriera del compositore: nell'analisi delle opere più rappresentative di ciascun periodo, vengono messi in luce alcuni importanti aspetti della struttura armonica, con particolare riguardo all'interpretazione delle opere dell'ultimo stile, da *Epitaph* alla *Quarta Sinfonia*. All'analisi di quest'ultimo pezzo è dedicato anche il breve ma puntuale saggio di HOMMA.

Fra le monografie incentrate sull'analisi di una singola opera musicale segnaliamo ancora l'ampio studio di BEATE su *Des Canyons aux étoiles* di Messiaen, pubblicato in due volumi, e il libro di MENEZES su *Visage* di Berio, in cui, oltre ad una minuziosa analisi formale della struttura elettronica e di quella vocale, si presenta un'ipotetica partitura d'ascolto realizzata attraverso vari espedienti grafici.

Allo studio delle relazioni fra notazione libera e forma aperta, con particolare riferimento a *Modules I and II* di Earle Brown, è dedicato un articolo di WELSH, mentre la musica di Ferneyhough è oggetto di due studi apparsi sull'ultimo numero *Perspectives of New Music*: il saggio di SCHICK, in cui l'autore analizza *Bone Alphabet* (un pezzo per percussioni del 1991) e quello di TOOP, che si sofferma sull'esame degli abbozzi compositivi di *Carceri d'invenzione I-III*. Il saggio di JOHNSON propone invece alcune riflessioni di carattere generale sulla musica minimale. Anche se nella pratica comune il termine minimalismo viene usato alternativamente per contrassegnare un'estetica, uno stile o una tecnica, in realtà l'unica accezione veramente corretta sarebbe l'ultima. Secondo l'autore, infatti, molti compositori come Philip Glass e Steve Reich rifiutano questa etichetta proprio perché essa viene usata per designare impropriamente un'estetica o uno stile. L'articolo pro-

pone quindi una breve rassegna della letteratura minimalista, nel tentativo di ricostruire un quadro degli sviluppi del repertorio e di metterne a fuoco i principi costruttivi basilari, come la ripetizione estesa e l'armonia semplificata.

- AYREY C. (1994), "Debussy's significant connections: metaphor and metonymy in analytical method", in POPLER (1994), 127-151.
- BASS R. (1994), "Models of octatonic and whole-tone interaction: George Crumb and his predecessors", *Journal of Music Theory*, 38/2, 155-186.
- BEATE C. (1994), *Olivier Messiaens Orchesterwerk «Des Canyons aux étoiles»*. Studien zur Struktur und Konnex, Bärenreiter, Kassel («Bärenreiter Hochschulschriften»).
- BECKERMAN M. (1994), *Jandacek as theorist*, Stuyvesant, Pendragon («Studies in czech music», 3).
- BERNARD J. W. (1994), "Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti", *Music Analysis*, 13/2-3, 227-253.
- BESSER SCOTT A. (1994), "Medieval and Renaissance techniques in the music of Charles Ives: Horatio at the bridge?", *The Music Quarterly*, 78/3, 448-478.
- BLUMRÖDER Ch. von (1993), *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Steiner, Stuttgart.
- BODMAN RAE Ch. (1994), *The music of Lutoslawski*, Faber, London.
- BORIO G. - MOSCH U. (cur., 1994), *Ästhetik und Komposition. Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit*, Schott, Mainz («Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», 20).
- BURDE W. (1993), *György Ligeti. Eine Monografie*, Atlantis, Zürich.
- CANTONI A. (1994), "I riferimenti a Bach nelle opere neoclassiche di Stravinskij", *Musica/Realità*, 43, 41-60.
- COENEN A. (1994), "Stockhausen's paradigm: A survey of his theories", *Perspectives of New Music*, 32/2, 200-225.
- CONTI L. (1994a), "Strategie analitiche per le opere di Edgard Varèse", *Diastema*, 8, 7-15.
- CONTI L. (1994b), "Espansione/contrazione: il suono e il movimento nell'universo di Varèse", *Sonus*, 6/1, 72-83.
- CROSS J. (1994a), "Music theory and the challenge of modern music: Birtwistle's *Refrains and Choruses*", in POPLER (1994), 184-194.
- CROSS J. (1994b), "Lines and circles: on Birtwistle's *Punch and Judy* and *Secret Theatre*", *Music Analysis*, 13/2-3, 203-225.
- DELAERE M. (1993), *Funktionelle Atonalität: Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule*, Noetzel, Wilhelmshaven.

- DE LA MOTTE-HABER H. (1993), *Die Musik von Edgar Varèse. Studien von seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Wolke, Hofheim.
- DOPP B. J. (1994), "Numerology and cryptography in the music of Lili Boulanger: The hidden program in *Clairières dans le ciel*", *The Music Quarterly*, 78/3, 557-583.
- DUNSBY J. (cur., 1993), *Models of musical analysis: Early twentieth-century music*, Blackwell, Oxford.
- FERGUSON S. (1994), *György Ligeti's drei Stücke für zwei Klaviere. Eine Gesamtanalyse. Zur grundsätzlichen Problematik der musikalischen Notation als Grundlage der Analyse von Musikwerken*, Schneider, Tutzing («Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft», 30).
- FORTE A. (1994), "An octatonic essay by Webern: No. 1 of the *Six bagatelles for string quartet*, op. 9", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 171-195.
- FRISCH W. (1993), *The early works of Arnold Schönberg 1893-1908*, University of California Press, Berkeley.
- GIEBISCH T. (1993), *Take-offs als Kompositionsprinzip bei Charles Ives*, Bosse, Kassel («Kölner Beiträge zur Musikforschung», 181).
- GIESBRECHT-SCHUTTE S. (1994), "Lili Boulanger: *Clairières dans le ciel*. Ästhetischer Ausdruck und musikalische Form", *Die Musikforschung*, 47/1, 384-402.
- HOMMA M. (1994), "Gleichzeitigkeit des ungleichartigen Witold Lutoslawski's Vierte Sinfonie. Synthese seines Schaffens", *Musiktexte*, 54, 51-56.
- JOHNSON T. A. (1994), "Minimalism: Aesthetic, style, or technique?", *The Musical Quarterly*, 78/4, 742-773.
- MAHINKOFF C. S. (1994), *Gestalt und Stil. Arnold Schönberg erste Kammer-symphonie und ihr Umfeld*, Bärenreiter, Kassel.
- MALCOMESS H. (1993), *Die opéras minute von Darius Milhaud*, Verlag für Musikwissenschaft, Bonn («Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik», 71).
- MARK C. (1994), "Britten and the circle of fifths", *Journal of the Royal Musical Association*, 119/2, 268-297.
- MENEZES F. (1993), *Un essai sur la composition verbale électronique «Visage» de Luciano Berio*, Mucchi, Modena («Quaderni di Musica/Realtà», 30).
- NATIEZ J.-J. (1993a), "Boulez à l'âge postmoderne: le temps de Répons", in *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris, 159-217.
- NATIEZ J.-J. (cur., 1993b), *The Boulez-Cage correspondence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NAUERT P. (1994), "Theory and practice in *Porgy and Bess*: The Gershwin-Schillinger connection", *The Musical Quarterly*, 78/1, 9-33.
- OWENS P. (1994), "Revelation and fallacy: Observations on compositional technique in the music of Peter Maxwell Davies", *Music Analysis* 13/2-3 (1994), 161-202.
- PASTICCI S. (1994), "Fra analisi musicale e storia: l'interpretazione delle opere atonali di Arnold Schönberg", *Diastema*, 9, 9-19.
- PEREIRA R. (1994), "Structure acoustique et réalisation musicale. À propos d'un fragment de *Groupes de Karlheinz Stockhausen*", *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 7, 12-17.
- PETERSEN P. (1994), "Rhythmik und Metrik in Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug und die Kritik des jungen Stockhausen an Bartók", *Musiktheorie*, 9/1, 39-48.
- POPLE A. (cur., 1994), *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PRITCHETT J. (1993), *The music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ROBERTS P. D. (1993), *Modernism in Russian piano music: Scriabin, Prokofiev, and their Russian contemporaries*, Indiana University Press, Bloomington.
- ROEDER J. (1994), "Interacting pulse streams in Schoenberg's atonal polyphony", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 231-249.
- RÜLKE V. (1994), "Stravinskys Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform: der Kopfsatz der *Symphony in Three Movements*", *Die Musikforschung*, 47/1, 42-57.
- RUSS M. (1994), "Function, scales, abstract systems and contextual hierarchies in the music of Bartók", *Music and Letters*, 75/3, 401-425.
- RUST D. (1994), "Stravinsky's twelve-tone loom: composition and precomposition in *Movements*", *Music Theory Spectrum*, 16/1, 62-76.
- SCHICK S. (1994), "Developing an interpretative context: Learning Brian Ferneyhough's *Bone Alphabet*", *Perspectives of New Music*, 32/1, 132-153.
- SCHOENBERG A. (1994), *Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- SHREFFLER A. C. (1994), *Mein Weg geht jetzt vorüber: The vocal origins of Webern's twelve-tone composition*, *Journal of the American Musicological Society*, 67/2, 275-339.
- STREET A. (1994), "The obbligato recitative: Narrative and Schoenberg's *Five Orchestral Pieces*, op. 16", in POPLA (1994), 164-183.
- TOOP R. (1994), "'Prima le parole...' (on the sketches for Ferneyhough's *Carceri d'invenzione I-III*)", *Perspectives of New Music*, 32/1, 154-175.
- WALSH S. (1993a), *The Music of Stravinsky*, Oxford University Press, Oxford.
- WELSH J. P. (1994), "Open form and Earle Brown's *Modules I and II* (1967)", *Perspectives of New Music*, 32/1, 254-290.
- WHITTALL A. (1994), "Comparatively complex: Birtwistle, Maxwell Davies and modernist analysis", *Music Analysis*, 13/2-3, 139-159.
- WILLIAMS A. (1994), "Répons: phantasmagoria or the articulation of space?", in POPLA (1994), 195-210.

WINGFIELD P. (1994a), "Unlocking a Janáček enigma: The harmonic origins of Kudrajas's «Waiting» song", *Music and Letters*, 75/4, 561- 575.

WINGFIELD P. (1994b), "La teoria della «melodia parlata» di Janáček in concetto e in pratica", *Musica/Realtà*, 44, 27-52.

Popular music (Roberto Agostini)

Rispetto alle rassegne degli anni scorsi, questa contempla parecchi titoli italiani, sebbene i più importanti siano testi in traduzione (cfr. in fondo la scheda di lettura). Iniziativa tutta nostrana è invece la pubblicazione degli atti del convegno tenutosi a Bologna nel 1993 dal titolo *Rock steady/rock study*, che contiene due interventi analitici di rilievo: uno di TAGG sulla musica *techno* (1994b, parzialmente corrispondente a TAGG 1994a e ad un capitolo del libro recensito nella scheda di lettura), la cui importanza proviene dall'essere la prima indagine seria su alcuni recenti mutamenti radicali nel campo della musica *dance* e, più in generale, della *popular music*; l'altro di FABBRI sul *riff* nella musica rock, che riprende ed amplia alcune argomentazioni sviluppate in un importante saggio di una quindicina d'anni orsono.

Questi titoli arricchiscono l'insieme degli scritti sulla musica da ballo ed i repertori vicini al rock, tra i quali si segnalano due interventi dedicati alla musica *heavy metal*: l'uno (TAGG 1994c) concentra l'analisi sul rapporto fra tale repertorio ed il paesaggio sonoro nel quale esso prende forma, mettendo in relazione le strutture musicali con le strutture sociali; l'altro (WALSER) è costituito da una densa monografia che, con il suo approccio interdisciplinare coniugante le teorie postmoderne e i *cultural studies* con l'analisi musicale, fornisce un contributo importante ed innovativo per gli studi sulla *popular music* in generale. Da ricordare anche il contributo di STUBINGTON & DUNBAR-HALL sui meccanismi dell'impatto tra le musiche 'locali' e le musiche transnazionali delle multinazionali dell'industria, indagati a partire dall'analisi del brano *Treaty* del gruppo rock aborigeno Yothu Yindi: ne risulta un frutto esemplare del lavoro di ricerca sul rapporto fra culture indigene locali e cultura euro-occidentale, che esponenti di area australiana e neo-zelandese vanno sviluppando da qualche anno a questa parte.

Nello studio della *popular music* l'analisi musicale occupa spesso solo un piccolo momento all'interno di indagini molto più ampie. È questo anche il caso dei saggi rispettivamente della KRASNOW sulla musica *disco* anni '70, e di BRACKETT sulla produzione della Motown nella prima metà degli anni '60: entrambi si occupano in pratica di fenomeni di *crossover*, cioè del passaggio di un tipo di produzione musicale da una dimensione "sotterranea" (classifiche specializzate, pubblici ristretti ed omogenei) a una dimensione di popolarità di massa (ingresso nelle *pop chart*, pubblico ampio ed eterogeneo); le argomentazioni storico-sociologiche vengono tuttavia accompagnate anche

da alcune considerazioni analitiche sui repertori *popular* afroamericani. Con il saggio di Brackett entriamo nella serie di studi proposti dal *Musical Quarterly*, orientati come al solito ad approfondire particolari momenti o autori della *popular music* anglosassone. A quello si aggiunge un intervento di taglio storico-analitico sulla musica da ballo inglese anni degli '20 e '30: SCOTT, ponendosi dal punto di vista dell'ascoltatore, individua uno dei tratti più importanti di tale repertorio in ciò che chiama la sua «incongruenza», vale a dire l'effetto di conflitto, di confusione e di parodia prodotto dall'accostamento di riferimenti musicali stilisticamente eterogenei. Il lungo intervento di FORTE affronta invece le melodie delle canzoni di Cole Porter. Caratterizzato da un approccio schenkeriano, lo studio considera la melodia come la struttura di base delle canzoni, e fonda l'analisi sui concetti di *line* (la struttura fondamentale della melodia) e di *design* (il modo in cui i vari componenti della tessitura musicale si organizzano in relazione alla linea melodica). Da citare infine lo scritto di BROTHERS sulla pratica dell'improvvisazione solistica nel jazz: un'occasione per approfondire lo studio del processo di acculturazione e assimilazione che ha caratterizzato la tradizione musicale africana una volta messa a reagire in terra americana con la tradizione musicale euro-occidentale.

E siamo così giunti agli scritti sulla musica jazz, come sempre parte considerevole di queste rassegne bibliografiche. Da segnalare innanzi tutto alcuni volumi: lo studio di taglio etnomusicologico di BERLINER sull'improvvisazione jazzistica (più di ottocento pagine dense d'informazioni ed analisi), la monografia di RADANO su Anthony Braxton, dove le abbondanti note biografiche e storico-critiche sono accompagnate da varie osservazioni analitiche, e il testo di LAWN & HELLMER, un manuale didattico ampio e approfondito, utile non solo ai musicisti jazz, ma anche a chiunque volesse indagare le basi teoriche del jazz. Tra gli articoli, da segnalare invece quello della MONSON: un'analisi di alcuni casi d'ironia musicale nel jazz, condotta secondo un approccio etnomusicologico e tenendo in grande considerazione la rete culturale su cui il genere si fonda.

Sulle pagine del periodico italiano *Musica Jazz* compare saltuariamente la rubrica «Dentro le note», dove si possono leggere brevi interventi analitici centrati su questioni stilistiche o su particolari brani. Da segnalare gli articoli dedicati a Charlie Christian (COLOMBO, PIRAS) ed a Bill Evans (ZENNI), le osservazioni sul rapporto fra jazz e *klezmer* (FRAGIACOMO) e l'analisi del brano *One night in Havana* inciso nel 1927 dagli Hitch's Happy Family (PIRAS 1994b). Su *Jazz*, altra rivista italiana, è invece stata pubblicata la prima parte

di un interessante saggio storico-analitico sulla batteria nel jazz (PACZYNSKI). Sempre nel campo della musica di tradizione afro-americana, va rilevata la nuova edizione del volume di TITON sul blues, un studio etnomusicologico di quasi vent'anni fa, che viene ora ripresentato con l'aggiunta di una postfazione dell'autore.

I testi di SHEPHERD e di SLOBIN, pur non trattando strettamente d'analisi musicale, sono comunque pertinenti in questa sede giacché – nell'affrontare questioni di principio su come impostare lo studio delle musiche popolari contemporanee – esprimono osservazioni che possono interessare la musicologia e l'analisi stessa: Shepherd critica l'isolamento della ricerca musicologica nell'attuale panorama degli studi umanistici, mentre Slobin rilegge il proprio lavoro di etnomusicologo alla luce delle attuali problematiche legate allo studio di culture musicali locali poste all'interno di sistemi più ampi, con una particolare attenzione al rapporto fra musica legata a specifiche tradizioni locali e musica transnazionale diffusa dalle multinazionali del disco. Sempre a livello di osservazioni di base, si segnala il testo della DALMONTE: un breve intervento che ha il pregio di focalizzare in modo alquanto conciso e netto alcune questioni di grande rilevanza per una musicologia della *popular music*.

E concludiamo con la musica cinematografica. L'articolo di MICELI (1994a) affronta questioni teorico-epistemologiche legate all'analisi della musica per film, esponendo i principi di una propria metodologia analitica. Questa viene poi applicata alle colonne sonore di Ennio Morricone in un ampio studio monografico (1994b) che affronta comunque la figura del musicista nella sua globalità di compositore. Di particolare interesse è infine la raccolta di saggi curata da DE LA MOTTE-HABER, che contiene una serie di interventi sul tema del rapporto fra musica e film: considerando che molti compositori hanno recentemente trovato in questo *media* un mezzo di espressione adeguato alle nuove esigenze estetiche, gli autori dei sette saggi tentano di codificare le tecniche di analisi per la musica da film diverse da quelle tradizionali. In questa prospettiva viene discussa la funzione della musica da film, le convergenze tra film e musica minimale, il rapporto tra film e Nuova Musica, la musica visuale e il fenomeno di massa dei videoclip.

BERLINER P. (1994), *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*, University of Chicago Press, Chicago and London.

BJÖRNBERG A. (1995), «Attornia colia nella 'popular music' contemporanea», *Musica/Realtà*, 46, 41-49 (tr. it. di *On aeolian harmony in contemporary popular music*, Göteborg Universitet, IASPM Nordic Brunch Working Papers, n. DK-1, Göteborg, 1989).

- BRACKETT D. (1994), "The politics and practice of 'crossover' in American popular music, 1963 to 1965", *The Musical Quarterly*, 78/4, 774-797.
- BROTHERS T. (1994), "Solo and cycle in Afro-American jazz", *The Musical Quarterly*, 78/3, 479-509.
- COLOMBO R. (1994), "Charlie Christian era squadrato?", *Musica Jazz*, 1, 52-54.
- DALMONTE R. (1994), "Cinque buone ragioni per analizzare la popular music", *Vox Popular, Bollettino della IASPM Italiana*, 2, 7.
- DE LA MOTTE-HABER H. (cur., 1993), *Film und Musik. Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte*, Schott, Mainz.
- FABBRI F. (1994), "Abbiamo un riff, o due", in F. Minganti (cur.), *Rock steady/rock study. Sulle culture del rock...*, *Annali. Istituto Gramsci Emilia-Romagna*, 2, 107-244.
- FITZGERALD J. (1995), "Motown crossover hits 1963-1966 and creative process", *Popular Music*, 14/1, 1-11.
- FORTE A. (1993), "Secrets of melody: Line and design in the songs of Cole Porter", *The Musical Quarterly*, 77/4, 607-647.
- FRAGILACOMO M. (1994), "Vecchio e nuovo «klezmer», il jazz ebraico", *Musica Jazz*, 7, 52-53.
- KERSCHBAUMER F. (1995), "Improvisation modale dans la musique de Miles Davis", *Musurgia*, 2/2, 45-52.
- KRASNOW C. (1993), "Fear and loathing in the 70s: Race, sexuality, and disco", in A. Kassabian (cur.), *«And the walls come a-tumblin' down»: Music in the age of postdisciplinary*, *Stanford Humanities Review*, 3/2, 37-45.
- LAWN R. J. e HELLMER J. L. (1993), *Jazz theory and practice*, Wadsworth, Belmont.
- MICELI S. (1994a), "Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli", *Rivista Italiana di Musicologia*, 29/2, 517-544.
- MICELI S. (1994b), *Morricone, la musica, il cinema*, Ricordi/Mucchi, Milano.
- MONSON I. (1994), "Doubleness and jazz improvisation: Irony, parody, and ethnomusicology", *Critical Inquiry*, 20/2, 283-313.
- MOORE A. (1995), "The so-called 'flattened seventh' in rock", *Popular Music*, 14/2, 185-201.
- PACZYNSKI G. (1994), "La batteria jazz e la sua storia", *Jazz*, 3, 14-23.
- PIRAS M. (1994a), "E se invece Christian fosse stato...", *Musica Jazz*, 1, 54-55.
- PIRAS M. (1994b), "Un ragazzo dell'Indiana e la sua Cuba", *Musica Jazz*, 7, 53-55.
- RADANO R. M. (1994), *New musical figurations. Anthony Braxton's cultural critique*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- SCOTT D.B. (1994), "Incongruity and predictability in British dance band of the 1920s and 1930s", *Musical Quarterly*, 78/2, 290-315.

SHEPHERD J. (1993), "Popular music studies: Challenges to musicology", in *«And the walls come a-tumblin' down»* cit., 17-35.

SLOBIN M. (1993), *Subcultural sounds: Micromusics of the west*, University Press of New England, Wesleyan University Press, Hanover and London.

STILLMAN A. K. (1995), "Of what use are published Hawaiian songbooks?", *Perfect Beat. The Pacific Journal of Research Into Contemporary Music and Popular Culture*, 2/2, 64-82.

STUBINGTON J. - DUNBAR-HALL P. (1994), "Yothu Yindi's 'Treaty': gamma in music", *Popular Music*, 13/3, 243-259.

TAGG PH. (1994a), "From refrain to rave: The decline of figure and the rise of ground", *Popular Music*, 13/2, 209-222 (versione riveduta di TAGG 1994b).

TAGG PH. (1994b), "Dal ritornello al 'rave': tramonta la figura, emerge lo sfondo", in *Rock steady/rock study* cit., 158-175.

TAGG PH. (1994c), "Subjectivity and soundscape, motorbikes and music", in Jarvilooma H. (cur.), *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*, Department of Folk Tradition - Institute of Rhythm Music, Tampere (Finland), 48-66.

TYTON J.T. (1994), *Early downhome blues: A musical and cultural analysis*, second edition, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London (prima ediz. University of Illinois Press, Urbana, 1977).

WALSER R. (1993), *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Wesleyan University Press, Hanover and London.

ZENNI S. (1994), "Bill Evans: il tempo della memoria", *Musica Jazz*, 2, 49-51.

SCHEDA DI LETTURA

R. MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994, con una introduzione di F. Fabbri (tr. it. di M. Mele di *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham, 1990).

PH. TAGG, *Popular Music. Da Kojak al Rave*, antologia di saggi curata e tradotta da R. Agostini e L. Marconi, Clueb, Bologna, 1994, pp. 424, con una introduzione dei curatori.

Nel campo dell'analisi musicale, il contributo di Philip Tagg e Richard Middleton, veri "pionieri" dell'analisi della *popular music*, può essere considerato di fondamentale importanza per l'ampiezza delle argomentazioni e per la portata della proposta teorico-metodologica. La differenza tra le due pubblicazioni sta nel fatto che, mentre la prima è la traduzione di un volume uscito nel 1990, la seconda è un'antologia di saggi più o meno recenti compilata appositamente per quest'edizione.

Entrambi gli autori sono caratterizzati da un approccio interdisciplinare e dalla ricerca di continuità con la tradizione musicologica. L'obiettivo è quello di spingere il campo degli studi musicali nel loro insieme ad una

riorganizzazione globale, nella convinzione che il riconoscimento dell'attuale pluralità di campo da parte della musicologia non possa e non debba risolversi né in una semplice somma di elementi che non modifichi la visione dell'insieme, né in una legittimazione che assimili i nuovi elementi allo strumentario concettuale e metodologico tradizionale.

Quest'obiettivo è particolarmente esplicito nel libro di Middleton, una sorta di "trattato generale" che contestualizza approfonditamente il dibattito sulla *popular music* dal punto di vista storico, filosofico, sociologico, economico, musicologico ed estetico. Middleton, insistendo sulla storicizzazione del concetto di *popular music*, riesce a precisare la propria concezione del campo di studio della *popular music* e a sviluppare alcuni principi teorico-metodologici per affrontarne l'analisi.

Oltre la metà del libro è dedicata alla rilettura dei modi in cui la categoria di *popular music* è stata utilizzata in varie discipline e ricerche. Vengono presi in considerazione gli studi di Adorno (e il dibattito Benjamin/Adorno), alcuni altri studi di orientamento musicologico, nonché i contributi di orientamento culturologico dei folkloristi, degli etnomusicologi e dei sociologi dei *cultural studies*. Il sesto capitolo affronta in modo diretto il problema dell'analisi musicologica, mentre l'ultimo è dedicato a mostrare come una qualsiasi analisi della *popular music* – e della musica in generale – non possa prescindere dalla questione del piacere e del valore.

Alla fine di questa serrata discussione, ciò che emerge è un campo musicale complesso e contraddittorio che non può essere definito mediante l'associazione ad una determinata classe sociale, a determinate tecnologie o a determinate strutture e forme musicali; e neppure facendo affidamento su opposizioni quali dominante/dominato, elitario/ordinario, imposto/autentico. Per cercare di affrontare questa complessità, Middleton propone di far riferimento a due principi: quello dell'uso attivo della musica e dei suoi processi di appropriazione (mutuato da autori quali Marhóty, Stefani e Attali), e quello del funzionalismo (ispirato alle teorie di Jakobson e Mukařovsky). Questo porta Middleton ad interrogarsi sul problema della competenza musicale e dei criteri di pertinenza delle operazioni di segmentazione, nonché sul problema del "significato" della musica. La risposta di Middleton a questi quesiti si può sintetizzare nell'idea di una semantica strutturale volta a descrivere il livello di "significazione primaria" della musica – ovvero la sua struttura sintattica – attraverso metodologie di analisi generativa, paradigmatica e commutativa che mettano in relazione strutture musicali e strutture cognitive, affettive e cinetiche. La "significazione secondaria", il livello connotativo,

affiora sulla base della significazione primaria, e può essere osservato facendo riferimento al principio dell'articolazione, attraverso il quale elementi musicali vengono ad evocare, simboleggiare, rappresentare determinati contenuti semantici.

Come abbiamo già detto, nell'ultimo capitolo Middleton prende in considerazione la questione del piacere e del valore musicali, mostrando come nel campo della *popular music* questi aspetti abbiano a che fare soprattutto con i processi di costruzione della soggettività, con il corpo, e con il carattere ripetitivo di molta *popular music*. Per rendere conto delle diverse forme di piacere e dei processi di valutazione, Middleton prende spunto dalla distinzione di Barthes tra *plaisir* e *jouissance*.

L'antologia di saggi di Tagg ripercorre gli sviluppi degli studi analitici di quest'autore, a cominciare dalle ormai famose analisi di *Kojak* e *Fernando*, che risalgono a più di quindici anni fa, per giungere a contributi più recenti. Si tratta di un testo molto importante anche perché per molti aspetti è unico, visto che gli scritti di Tagg appaiono solo su riviste specializzate o su *papers* di difficile reperibilità.

La scelta dei saggi è naturalmente da imputarsi ai curatori, che spiegano le loro ragioni in un'introduzione dove sono anche tracciate le linee generali per muoversi attraverso i vari testi che, riflettendo l'ampio raggio di interessi dell'autore, possono a prima vista dare un'impressione di eterogeneità.

La parte iniziale del libro contiene gli interventi più strettamente analitici: "Analizzare la popular music: teoria, metodo e pratica" descrive i principi teorico-epistemologici e la metodologia analitica elaborata da Tagg in modo molto astratto, mentre i due saggi seguenti, un estratto dal libro *Kojak*. 50 *seconds of television music*. *Toward the analysis of popular music affect* (Göteborg 1979) e il saggio analitico sulla canzone degli Abba *Fernando*, offrono abbondanti esemplificazioni e ulteriori precisazioni.

Le scelte dei curatori finiscono con il mettere particolarmente in rilievo la tecnica della "analisi musematica", che offre un metodo ben formalizzato per giungere all'individuazione delle unità minimali che compongono i brani musicali (i musemi), e a segnalarne anche le componenti strutturali elementari e il senso comunicato. L'analisi del processo musicale, relativa alle forme musicali più ampie, è invece, in questa antologia, meno testimoniata. In questi primi saggi, l'analisi di Tagg è volta alla descrizione della comunicazione musicale attraverso un metodo di segmentazione dell'oggetto e di individuazione dei significati che Middleton considererebbe utile all'analisi del livello di "significazione secondaria". Tale prospettiva analitica è pre-

sente anche negli scritti seguenti, sebbene il metodo venga utilizzato in maniera meno sistematica e sia integrato da dati intersoggettivi, spesso raccolti in modo informale. Cambia inoltre l'obiettivo analitico: non più l'analisi di un brano musicale, ma l'analisi di una categoria diffusa nell'esperienza comune e della sua rappresentazione musicale. È il caso di "Stereotipi della musica televisiva" (un'indagine sulla rappresentazione della sessualità nelle sigle televisive condotta sulla base di un complesso test di ricezione), di "Universali in musica e «musica universale»" e di "Il senso del tempo nella musica" (sulla rappresentazione musicale della morte e del tempo). In questi saggi sono particolarmente approfondite le osservazioni sulle differenze della musica dagli altri mezzi di comunicazione e sulla specificità culturale del *medium* musicale.

L'ultimo saggio affronta invece l'analisi di un particolare genere, la musica *techno*, e del fenomeno del *rave*.

Etnomusicologia (Pier Paolo Polzonetti)

Prima di procedere con la consueta rassegna bibliografica è bene segnalare un'importante novità nell'ambito dell'editoria etnomusicologica: l'apparizione della rivista *EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, già al secondo numero. Con la scomparsa del periodico *Culture Musicali* rischiava di crearsi, in Italia, una grave lacuna nel campo dell'informazione e della circolazione scientifica di ambito etnomusicologico, lacuna che questo nuovo annuario viene prontamente a colmare. Il comitato scientifico di *EM* è costituito da Giorgio Adamo, Sandro Biagiola, Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati, i quali, nell'editoriale, spiegano che lo spirito della nuova rivista si concretizza nel progetto che Diego Carpitella aveva ideato attorno alla struttura degli Archivi di Etnomusicologia, visti non come chiuso scrigno dove racchiudere registrazioni di musiche in via di estinzione, ma come «centro di documentazione e insieme di ricerca, soprattutto attraverso l'impiego delle nuove tecnologie informatiche nel campo della catalogazione e dell'analisi delle fonti etnomusicologiche» (*EM*, 1, 1993, 9). Da due anni a questa parte gli archivi dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia costituiscono infatti una piazza aperta per la discussione e la sperimentazione di nuove metodologie di indagine e di analisi.

GLI INDICIBILI DELLA MUSICA

Un primo insieme di testi presenta la comune caratteristica di rivelare in modo palese una crisi profonda, ma salutare, che negli ultimissimi anni sta prendendo piede in seno alla disciplina e che nasce dalla constatazione dell'inadeguatezza o dell'impotenza delle attuali metodologie analitiche per lo studio di alcuni parametri della musica difficilmente ponderabili e analizzabili. L'articolo di Mantle Hood affronta la questione degli "indicibili" della musica nella forma più esplicita. Quanto Hood scrive rappresenta un'importante riflessione condotta al termine di oltre mezzo secolo di studi analitici di grande rigore, svolti in collaborazione anche con Seeger, e con l'ausilio di strumenti elettronici estremamente evoluti (si pensi al Melograph e al Seeger Melograph Poly D), progettati miratamente per la descrizione di quegli aspetti della musica generalmente non descrivibili mediante i sistemi grafici e metodologici dell'analisi tradizionale. Dopo un lungo periodo passato ad analizzare il materiale sonoro sino ai confini del non analizzabile, Hood ammette l'esistenza di un margine d'imponderabilità. Tale margine risulta costituito da un

numero indefinito di elementi che fino ad oggi sono stati comodamente tagliati fuori dal fatto "musicale" o non sono stati presi affatto in considerazione.

Uno degli aspetti più problematici per l'analisi musicale ha sempre riguardato la serie inestricabile di rimandi che si instaura fra il momento poetico ed estetico quando si tenta di definire un qualsiasi fenomeno di ordine musicale la cui esistenza risulta legata a fattori oggettivi di produzione e, in maniera altrettanto solida, a fattori percettivi. Un esempio è il canto bisonico: come puntualizza TRÂN QUANG HAI, esso è costituito da un sottilissimo materiale sonoro che, anche se non sfugge alle analisi sul Sona-Graph, non può essere percepito dall'orecchio umano senza un'educazione all'ascolto mirata alla discrezione dei suoni armonici. Quang Hai solleva tali questioni di ordine semiologico e percettivo senza trascurare un'analisi accurata di tutti gli aspetti stilistici, acustici e spettrali, studiati mediante l'ausilio di sonogrammi che pongono a confronto il canto difonico con la tecnica vocale europea classica.

Due volumi di Bernard LORTAT-JACOB usciti a breve distanza l'uno dall'altro, sollevano anch'essi, in alcuni punti, il problema dell'esistenza di importanti elementi del fatto musicale non ancora perfettamente analizzabili con gli attuali strumenti e metodi. Il primo (1994a) affronta, tra le altre cose, la questione dello studio sistematico degli eventi musicali di lunghissima durata: il tempo della "festa" in Marocco, Sardegna e Romania. Viene così constatato che i sistemi di analisi comuni sono adatti allo studio di brani musicali della durata relativamente ristretta ma, in etnomusicologia, spesso si ha a che fare con eventi musicali estremamente complessi della durata di alcune ore, se non di giorni (a titolo d'esempio, l'autore fornisce la rappresentazione schematica e analitica di una lunga suite transilvana). Il problema della carenza di strumenti di studio scientifico per eventi complessi ed estesi emerge a chiare lettere quando Lortat-Jacob scrive: «In assenza di strumenti efficaci per trattare del mondo sensibile, l'etnomusicologo è costretto ad adottare strategie collaterali: s'impegna a descrivere il contesto ed a cogliere le condizioni che permettono a questo mondo d'esistere».

Il secondo volume (1994b) è un testo che presenta connessioni molto forti col precedente. Si tratta di uno studio scientifico (e tuttavia fantastico) condotto su un oggetto virtuale: la società e la musica degli indiani Moutaléros del Guatemala, popolazione del tutto inesistente la cui tradizione musicale è stata inventata dall'autore riassumendo quanto appreso dallo studio delle musiche del Marocco, della Sardegna e della Romania (cfr. LORTAT-JACOB

1994a). L'interesse scientifico di questo volume non viene affatto sminuito dalla non esistenza dell'oggetto studiato, anzi si direbbe incrementato. Le questioni metodologiche affiorano infatti con estrema limpidezza: l'intento della finzione è quello di trattare di questioni di metodo con la chiarezza del disegno: «Le scienze naturali preferiscono il disegno alla fotografia. Paradossalmente quello è più preciso». Così nel sistema costruito dall'autore tutto sembra rientrare in una logica rigorosa: dalle regole di distribuzione delle carte e dei boccali di birra nel bistrot locale, agli elementi di più stretto interesse etnomusicologico, come i riti di nozze, il rito funebre, la coreografia di una danza (analizzata mediante un grafico), il rapporto tra le diverse musiche e le loro differenziate funzioni sociali, i riti sciamanici. La descrizione delle «Logiques musicales» lascia trapelare uno spirito geometrico da illuminista francese: all'ordine triadico che pervade la cosmologia dei Moutaléros corrispondono tre diversi segmenti della melodia. Definiti con chiarezza i contorni del dicibile, l'autore lascia intravedere anche gli orizzonti dell'indicibile. Se ne hanno avvisaglie nel (non) sistema musicale che si manifesta nelle allucinazioni dello sciamano Charango. La sua musica è gioco astratto di forme che mettono a dura prova la capacità analitica del musicologo. L'autore commenta: «La musicologia occidentale ... è fondata sulla nota, vale a dire su una espressione minimale del suono ... La musica è ben altra cosa che una semplice scala ... Non è affatto una successione d'entità distinte, ma un continuum, un flusso sonoro che s'articola intorno ai fenomeni di risonanza di cui essa esalta gli effetti». È chiara l'analogia che intercorre tra questo discorso del musicologo francese e quanto scrive il suddetto Quang Hai sul canto bisonico: non a caso entrambi ricorrono al sonagramma nel tentativo di supplire alla totale deficienza della semplice trascrizione (definita da Lortat-Jacob «graphie idiote») come supporto grafico per l'analisi delle componenti armoniche.

APPROCCIO ETICO, APPROCCIO EMICO

Il saggio di Frank ALVAREZ-PEREYRE - Simha AROM offre una sintesi della nozione di emico/etico a partire dalla prima formulazione di Kenneth L. Pike del '47. Dopo una disamina delle questioni teoriche fondamentali, in cui viene data particolare enfasi all'apporto di Harris, nella seconda parte dell'articolo gli autori trattano dell'importanza della distinzione tra emico ed etico in etnomusicologia. Nell'analisi di musiche appartenenti ad una cultura diversa da quella osservante, il problema fondamentale sta nella ricerca di elementi interni alla cultura osservata che servono per rispondere alle do-

mande: «Cosa è musicalmente rilevante per una data comunità? Come vengono appresi i fondamenti di un sistema musicale?». Di seguito gli autori affrontano la questione delle fasi e degli strumenti dell'analisi, tenendo conto degli apporti di Chenoweth, Arom e Nattiez. Esempi tratti da analisi di ritmi centrafricani studiati da Arom mostrano come, anche se dal punto di vista dell'analista osservante (piano etico) il materiale musicale viene segmentato in più frasi, nella coscienza dell'esecutore (piano emico), tali frasi vengono tuttavia giudicate perfettamente identiche. Viene quindi illustrato il funzionamento di alcune procedure analitiche basate sul giudizio culturale di equivalenza («cultural judgement of equivalence»). La conclusione a cui pervengono i due studiosi è che, in casi come quello appena descritto, è dovere del musicologo provare che i dati rilevati attraverso l'analisi risultino coerenti anche con i dati culturali desunti dall'interno della cultura osservata (dichiarazioni degli informatori, studio del lessico autoctono, ecc.). Max Peter BAUMAN affronta il problema dal punto di vista percettivo: in che modo un analista ascolta una musica appartenente ad una cultura diversa dalla propria? Esiste la possibilità di un ascolto non falsato? Il divario tra ascolto emico ed etico sembra incolmabile se si pensa che fin dall'epoca della prima infanzia l'esperienza auditiva risulta correlata a percezioni sensoriali insite nel proprio ambiente di vita: odori, sapori, impressioni tattili e visive. Pur non essendo ricreabile il contesto sinestetico di un ambiente distante, Bauman intravede la possibilità di un ascolto correttivo. Una volta evidenziati i rischi dell'ascolto etnocentrico falsato, Bauman affronta la questione della trascrizione. La notazione su pentagramma risulta estremamente costrittiva, dal momento che porta a forzare i caratteri di alcune musiche mediante una grafia nata per un sistema musicale spesso incompatibile con quello studiato (vengono discusse alcune trascrizioni di Rousseau del *ranz des vaches* svizzero). La possibilità di un ascolto transculturale presuppone la comprensione di sistemi locali di concettualizzazione delle sensazioni, del lessico e del significato dei termini appartenenti al linguaggio sulla musica. Viene insomma auspicato lo studio dei meccanismi percettivi condivisi dai soggetti osservati al fine di istituire una correlazione tra piano emico ed etico («transcultural knowledge»).

Il breve articolo di Peter COOKE (1992), anche se risale a più di tre anni or sono, rappresenta un ottimo esempio di analisi percettiva attenta al punto di vista emico. Le misurazioni degli intervalli delle scale impiegate dai suonatori di xilofono ugandesi vengono infatti rilevate coinvolgendo direttamente i musicisti delle culture Ganda e Soga. L'esperimento tiene conto di criteri

scientifici dettati dalla psicologia sperimentale: ai soggetti è stato sottoposto un test auditivo in cui una medesima canzone viene fatta ascoltare più volte, ogni volta con intervalli sensibilmente differenti, chiedendo di dichiarare il grado di gradibilità di ciascuna esecuzione.

Sempre di Cook (1994) va segnalata la risposta ad un saggio di Ulrich Wegner recensito nel precedente numero di questo bollettino ("Cognitive aspects of *amadindo* xylophone music from Buganda: Inherent patterns reconsidered", *Ethnomusicology*, 37/2), risposta che offre ulteriori spunti nel dialogo sugli aspetti cognitivi della musica centrafricana.

L'esempio di analisi condotto da Richard WIDDESS su un brano di musica vocale classica del Nord India (stile *dhruwad*) rappresenta un'interessante proposta di soluzione al problema della dicotomia tra approccio etico ed emico. Il metodo di Widdess consiste infatti nel concepire il momento della trascrizione e dell'analisi come lavoro svolto in collaborazione con i musicisti stessi. Strumenti sofisticati di analisi e misurazione delle durate e degli intervalli vengono impiegati al fine di constatare che peso abbiano certi dati "oggettivi" nella coscienza degli esecutori. Questo sistema elimina i rischi delle distorsioni dovute al nostro sistema di notazione su pentagramma; gli stessi segni diacritici vengono spesso proposti dai musicisti indiani. Ciò che va comunque fatto notare è che l'esperimento è stato svolto in collaborazione con un esecutore estremamente colto (Dr. Ritwik Sanyal, laureato in filosofia e musicologia): ci si chiede se questo tipo di approccio collaborativo possa funzionare a contatto con musicisti che non abbiano nessuna familiarità con i concetti di trascrizione e analisi.

Uno studio piuttosto curioso, caratterizzato sempre dall'approccio emico al materiale analizzato, è quello di Mc NEILL che esamina le analogie – da un punto di vista cognitivo – tra l'arte culinaria del nord India ed i processi di classificazione, scelta ed elaborazione dei *raga* indiani. Tra i musicisti (il cui argomento favorito di conversazione sembra essere proprio la cucina) ed i cuochi viene condiviso uno stesso sistema filosofico ed estetico che guida la combinazione degli elementi costitutivi delle rispettive arti. Allo stesso modo la percezione di una buona esecuzione di musica sembra basarsi su un tipo di ascolto "gustativo", capace di assaporare le sfumature esecutive con la stessa sensibilità con cui in India si degusta un piatto orchestrato con ogni sorta di spezie. Anche nella pedagogia musicale indiana il lessico dell'arte culinaria viene impiegato per la trasmissione di concetti sottili concernenti le sfumature di intonazione, fraseggio e interpretazione dei *raga*.

L'articolo di Andrew N. WEINTRAUB, come il precedente studio, costituisce

un tentativo di approccio analitico attento al punto di vista emico attraverso lo studio della pedagogia musicale locale. In questo caso l'attenzione viene focalizzata sulla concettualizzazione dei principi costruttivi della musica gamelan giavanese, a partire dalle dichiarazioni e dagli insegnamenti dei musicisti pratici delle Isole della Sonda (gamelan *salendro*). L'autore mostra come alcuni presupposti teorici (ad es. il concetto di *patet*) vengano intesi dai musicisti pratici in maniera non conforme alla teoria sviluppata nei conservatori giavanesi. Nella pedagogia musicale sondaese Weintraub nota un ricorso costante a metafore tratte dalla vita comune e dalle relazioni sociali, come quella tra moglie e marito. Studiando questo tipo di immagini, ricorrenti nella teoria condivisa dagli esecutori, Weintraub elabora un sistema di analisi delle componenti strutturali che lo porta a conclusioni sensibilmente differenti rispetto alle analisi condotte con metodi tradizionali.

Anche Vincent DEHOUX, nel suo saggio sulle polifonie per xilofono del Centrafrica, basa la propria analisi sull'osservazione della didattica locale. Studiando le tappe dell'apprendimento della musica polifonica strumentale centrafricana e la terminologia impiegata, l'autore dimostra come più che di improvvisazione si dovrebbe parlare di applicazione di tecniche contrappuntistiche severe.

Sul versante opposto a quello del gruppo di saggi presi ora in considerazione, si collocano le analisi condotte secondo metodologie sistematiche che rispondono ad una logica non necessariamente condivisa dai membri della cultura osservata.

Un esempio di studio che tiene conto esclusivamente del punto di vista etico è quello di George LIST (1993) sulla musica *Hopi* degli indiani d'America. Il volume presenta un grosso corpo di analisi magistralmente condotte secondo le metodologie sistematiche classiche: analisi comparativa, analisi del profilo melodico, misurazione dell'ampiezza e intonazione assoluta degli intervalli, analisi statistica dei dati raccolti e analisi linguistica dei testi dalle unità sintattiche più ampie sino ai morfemi.

Al pari del saggio di List, quello di Jean MULDER si caratterizza per il taglio "scientifico" nel significato che a questa parola si poteva dare prima del dibattito sulla dicotomia tra prospettiva etica ed emica. L'autore compie un'analisi strutturale su un campione di venti canzoni di vario genere appartenenti al repertorio di musica della costa Tsimshian della Columbia Britannica. Gli aspetti strutturali presi in esame nelle analisi sono: la relazione testo/musica, i moduli di ripetizione e variazione e la funzione dei «vocaboli», dove per «vocaboli» si intendono le sillabe apparentemente prive di sen-

so al di fuori del canto, che acquistano però un forte valore semantico nella definizione e nell'organizzazione delle strutture musicali (per questo l'autore preferisce non parlare di «nonsense»). Dall'intera analisi risulta che la struttura fonica, grammaticale e sintattica del linguaggio verbale riflette perfettamente il meccanismo di ripetizione/variazione di ciascun brano.

L'articolo di Sandro BIAGIOLA analizza la raccolta n. 9 degli Archivi di Etnomusicologia, comprendente alcuni canti di venditori ambulanti romani registrati nel 1949. L'analisi delle forme e degli stili esecutivi viene condotta sulla base del volume sonoro e del registro vocale, delle scale, dell'ambitus, del profilo melodico, della ricorrenza statistica di certi intervalli, dell'aspetto ritmico.

In un paio di recenti studi di musica cinese possiamo notare una tendenza a conservare i metodi di analisi sistematica tradizionali, che tuttavia si aprono – al confronto con il punto di vista emico.

In questo senso Alan R. THRASHER (1993) conduce un'analisi dei meccanismi di variazione che intervengono nel corso dell'esecuzione di un brano strumentale «da camera» eseguito nello stile tipico della Cina meridionale («Jiangnan sizhu» ossia «seta e bambù»). Thrasher distingue tre tipi di variazione, divisibili talvolta in ulteriori sottotipi, che egli identifica come regole profonde, condivise dai musicisti, per l'elaborazione e la variazione di un modello («scheletro»): 1) «variazione idiomatica», in cui si tiene conto del carattere organologico e timbrico specifico di ciascuno strumento del gruppo; 2) «variazione interattiva», in cui i musicisti prestano attenzione al dialogo tra gli strumenti; 3) «variazione creativa», dipendente dall'interpretazione soggettiva del titolo della canzone in base allo stato d'animo di ciascun esecutore. In relazione a quest'ultimo punto l'autore sottolinea l'importanza, per il musicologo, di arrivare a comprendere al meglio l'estetica cinese, anche per quanto concerne aspetti extra-musicali della cultura.

Il saggio di Jonatan STOCK consiste in un'analisi molto particolareggiata di tre brani *Erhu* (per violino cinese a due corde) eseguiti dal grande musicista girovago Abing. In una prima tappa dell'analisi l'autore identifica le unità che guidano una prima possibile segmentazione dell'intero brano: servendosi di prospetti paradigmatici egli mostra le similitudini tra le cellule melodiche, quindi trae alcune conclusioni sulle loro funzioni costruttive. Alcuni grafici descrivono gli incastri delle cellule identificate nei tre brani in esame. Dopo una disamina delle tecniche costruttive agenti sia a livello microscopico che macroscopico, uno schema finale illustra il valore sintattico e la funzione di ciascuna unità, proponendo – attraverso un grafico dei percorsi pos-

sibili – una grammatica generativa di possibili nuove variazioni non eseguite da Abing ma conformi al suo stile “compositivo”. In modo analogo a Weintraub per la musica giavanese, Stock indaga i reali meccanismi che guidano l'improvvisazione e la creatività musicale di un musicista pratico, al di là dello stile accademico insegnato nei conservatori cinesi, dove le trascrizioni delle esecuzioni di Abing si sono trasformate da descrittive in prescrittive.

ORALITÀ E SCRITTURA

Marnix WELLS compie un'accuratissima analisi di un antico brano (*West River Moon*) risalente alla dinastia cinese T'ang (618-907) e sopravvissuto in forma scritta in una raccolta di intavolature per p'ipá. L'autore prende in esame varie interpretazioni moderne, divergenti tra loro sia nel parametro melodico che ritmico. Dopo una disamina dei problemi di ordine filologico, Wells deduce informazioni sulla melodia e sul ritmo del brano tenendo conto sia dei problemi legati alla tecnica strumentale, sia – e soprattutto – della struttura accentuativa e melodica del testo (si ricordi la natura tonica della lingua cinese). La conclusione a cui perviene è che *West River Moon* doveva essere un «Adagio» (in cinese «Màn») dalla struttura semplice; una musica di alta qualità giocata sul virtuosismo dell'espressione («A great music of few notes»), ossia sulla capacità di rendere sullo strumento sfumature deducibili dal testo poetico, più facilmente memorizzabile della notazione musicale. Come Christian MEYER sottolinea nella Presentazione al volume di Atti del Convegno di Royaumont, dal visionario articolo di Curt Sachs (*Journal of American Musicological Society*, 13, 1960), fino agli studi di Pierluigi Petrobelli sulle polifonie primitive di Cividale del Friuli (*Le Polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale di Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, Torre D'Orfeo, Roma, 1989) il tema della musica medievale e dei suoi rapporti con la musica di tradizione orale ancora vivente, rappresenta tutt'oggi uno dei più fertili terreni di incontro e fruttuosa collaborazione tra etnomusicologia e musicologia classica. I tre interventi presi qui in considerazione (oltre a quello di Dehoux già recensito) riguardano le analisi di alcune polifonie dell'Africa centrale: la relazione con le polifonie primitive d'Europa è rintracciata attraverso analogie strutturali, dal momento che non è ipotizzabile alcuna relazione culturale e storica tra la civiltà dell'Ars Nova e le culture subsahariane. L'intervento di Susanne FÜRNISS è incentrato sull'analisi di un canto a quattro voci dei Pigmei Aka («díkóbódá m̀d̀d̀á sòmbé») e di quattro sue varianti.

La registrazione delle quattro parti, così come il metodo di trascrizione e di analisi, discendono dagli studi di Simha Arom sulle polifonie centrafricane. Attraverso il confronto delle varianti si arriva alla definizione di un modello ideale perennemente variato. La ragione della variazione continua delle cellule melodiche e ritmiche costituenti il modello ideale è di ordine eminentemente contrappuntistico: dal momento che gli esecutori usano scambiarsi le parti anche nel corso della stessa esecuzione, essi si ritrovano spesso a cantare la medesima parte; variando il modello viene scongiurato l'unisono perfetto, che assottiglierebbe drasticamente lo spessore polifonico del canto. In relazione alle complesse polifonie centrafricane, Simha AROM rifiuta l'uso di termini come «eterofonia» o «polivocalità», poiché non esprimono la natura contrappuntistica (quindi eminentemente polifonica) di quel tipo di musica. L'autore evidenzia una serie di analogie molto strette tra strutture musicali delle polifonie africane e tecniche compositive proprie dell'Ars Nova. Secondo Arom, la musica dei Boscimani, e soprattutto quella dei Pigmei, si caratterizza infatti per isocronia e assenza di tempi forti nella battuta, suddivisione binaria e ternaria del tactus, presenza di strutture di tipo *hemiola* o *epiteto* (3:2, 4:3), poliritmia (ritmi incrociati) e uso strutturale della tecnica dell'*hoquetus*. La differenza fondamentale tra la cultura musicale centrafricana e quella dell'Ars Nova è nell'uso di diversi tipi di supporto per la memoria: la scrittura per la musica colta occidentale, il “modello” per la tradizione orale; di conseguenza nella tradizione orale il modello genera innumerevoli varianti.

Il corposo saggio di Ignazio MACCHIARELLA sul falsobordone chiarisce molti problemi nell'ambito dei rapporti tra oralità e scrittura nella musica sacra italiana. Gli obiettivi di questo studio sono chiariti dall'autore stesso nella prefazione: «Da una parte ... l'odierna tradizione orale può suggerire in maniera diretta ipotesi relative alle modalità di esecuzione delle fonti scritte; dall'altra queste ultime possono contribuire a comprendere i processi di formalizzazione ed i percorsi evolutivi alla base delle forme orali». I repertori analizzati sono quelli del canto polivocale processionale connesso con le celebrazioni rituali della settimana santa e largamente diffuso nelle regioni dell'Italia centro-meridionale. Vengono quindi studiate le relazioni di questo tipo di tradizione vocale orale con la tecnica di canto polifonico del falsobordone ampiamente documentata dalle fonti scritte, a partire dalla fine del quindicesimo secolo. Il libro si divide in tre capitoli: il primo tratta della tradizione orale e analizza la polivocalità “ad accordo” della settimana santa. Il secondo capitolo affronta il problema musicologico e storico del

falsobordone nella tradizione scritta, sia in ambito sacro che profano. Il terzo pone a confronto i due versanti, tirando le somme sui risultati dell'intera ricerca. Data la complessità dell'oggetto di studio, costituito da un palinsesto culturale e storico estremamente intricato, Macchiarella, piuttosto che seguire un unico comodo metodo di indagine, preferisce affidarsi al sincretismo dei metodi e degli approcci, combinando elementi di analisi sistematica con la ricerca storica e sociologica.

I "CLASSICI" DELL'ETNOMUSICOLOGIA

Un ultimo gruppo di testi presi in esame riguarda gli autori "classici" dell'etnomusicologia: i loro scritti o le loro trascrizioni continuano infatti a stimolare riflessioni e spunti per i metodi di analisi dei repertori di tradizione orale.

In primo luogo segnaliamo la traduzione in inglese di un saggio di Otto ABRAHAM - Erich M. von HORNOSTEL del 1910 sui metodi di trascrizione della musica "esotica". Tali metodi - come i trascrittori sottolineano - andarono a costituire un tessuto di segni grafici diacritici entrati ormai nella tradizione etnomusicologica. I metodi di trascrizione e di registrazione consigliati continuano ad essere ampiamente utilizzati, nonostante l'evoluzione tecnologica delle apparecchiature.

Su *EM* è stata pubblicata la traduzione italiana di uno studio di Costantin BRĂILOIU (1993) edito per la prima volta nel 1932. Si tratta dell'analisi di un repertorio di lamentazioni funebri, raccolto in un villaggio rumeno, condotta con impressionante coerenza scientifica. Lo scritto inizia con la spiegazione dei termini tecnici locali, per passare alla descrizione degli aspetti antropologici e sociali legati al rito della lamentazione funebre: tale descrizione risulta dalla pura e semplice ricucitura di una lunga serie di stralci di testimonianze raccolte tra la popolazione autoctona e riportate letteralmente. L'analisi delle strutture musicali viene svolta non perdendo mai di vista il rapporto con il linguaggio verbale, sia a livello puramente fonetico sia a livello di strutture metriche e strofiche dei versi cantati: Brăiloiu dimostra in questo modo come la lingua sia materiale vivo e insopprimibile nella costruzione delle strutture musicali di quello che definisce lo stile «parlando». Nella ricerca costante di sistemi grammaticali a monte anche delle strutture formali apparentemente più libere, l'autore propone un meccanismo ad incastri semi-obbligati delle cellule melodiche, che in un certo senso può essere visto come un antecedente della tecnica d'analisi delle strutture modulari elaborata, nei primi anni '80, da B. Lortat-Jacob e F. Giannattasio (cfr. "Modalità di

improvvisazione nella musica sarda: due modelli", *Culture Musicali*, 1982, 1/1, 3-35).

Le trascrizioni di BARTÓK, per la loro accuratezza e raffinatezza, sono tuttora fonte di discussione e supporto per analisi sistematiche, come se fossero delle vere e proprie registrazioni. Da segnalare la recente pubblicazione di *Hungarian folk songs: Complete collection*, ma soprattutto di un saggio di LORTAT-JACOB (1994c) in cui l'autore propone di rivedere e analizzare, alla luce di nuovi presupposti teorici e di nuove metodologie analitiche, l'intero repertorio trascritto da Bartók, basandosi sull'affidabilità dell'orecchio e della grafia del musicista ungherese. L'articolo si basa sull'analisi di due brani per cornamusa pubblicati in una più vecchia raccolta di trascrizioni di Bartók (*Romanian Folk Music*, 4 voll., Martinus Nijhoff, La Haye, 1967-75). Prima di procedere con l'analisi vera e propria, l'autore propone la revisione del sistema di classificazione proposto da Bartók che distingueva brani a struttura determinata e brani a struttura indeterminata. Muovendo dall'idea che assenza di periodicità non comporta necessariamente indeterminatezza strutturale, Lortat-Jacob arriva a definire uno schema di tre distinte classi ordinate per crescente indeterminatezza. L'intento fondamentale è quello di individuare - all'interno di brani definiti da Bartók «a struttura indeterminata» - un insieme di regole di distribuzione di un continuum sonoro apparentemente senza soluzione di continuità. La frammentazione del continuum e l'individuazione di una possibile sintassi vengono ottenute attraverso l'analisi paradigmatica delle varianti. Dai brani per cornamusa presi in esame viene fatto emergere un sistema di variazione continua in cui semplici cellule ritmico-melodiche (moduli) suscettibili di innumerevoli possibili incastri. Da qui la definizione di struttura modulare «caleidoscopica».

ABRAHAM A. - von HORNOSTEL M. E. (1994), "Suggested methods for the transcription of exotic music" [1910], trad. di G. e E. List, *Ethnomusicology*, 38/3, 425-456.

ALVAREZ-PEREYRE F. - AROM S. (1993), "Ethnomusicology and the emic/etic issue", *The World of Music*, 35/1, 7-33.

AROM S. (1993), "Une parenté inattendue: polyphonies médiévales et polyphonies africaines", in MEYER (1993), 133-148.

BARTÓK B. (1993), *Hungarian folk songs: Complete collection*, vol. I, (S. Kovacs - F. Sebo, cur.), prefazione di L. Somfai, Akadémiai Kiadó, Budapest.

BAUMANN M. P. (1993), "Listening as an emic/etic process in the context of observation and inquiry", *The World of Music*, 35/1, 34-62.

BIAGIOLA S. (1994), "Canti di venditori ambulanti a Roma. La raccolta 9 degli Archivi di Etnomusicologia", *EM*, 2, 7-25.

- BRĂILOIU C. (1993), "La lamentazione funebre nel villaggio di Drăguș (distretto di Făgăraș, Romania)" [1932], trad. it. di C. Bertini Carageani con la consulenza di S. Biagiola e F. Giannattasio, *EM*, 1, 81-136.
- COOKE P. (1992), "Report on pitch perception experiments carried out in buganda and busoga (Uganda)", *African Music*, 7/2, 119-125.
- COOKE P. (1994), "Call and response: A reply to Ulrich Wegner", *Ethnomusicology*, 38/3, 475-480.
- DEHOUX V. (1993), "Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophones de Centrafrique", in MEYER (1993), 149-158.
- FURNISS S. (1993) "Rigueur et liberté: la polyphonie vocale des Pygmées Aka", in MEYER (1993), 103-131.
- HOOD M. (1993), "The untalkables of music", *EM*, 1, 1993, 137-142.
- LIST G. (1993), *Stability and variation in hopi song*, American Philosophical Society, Philadelphia.
- LORTAT-JACOB B. (1994a), *Musiques en fête*, Société d'ethnologie, Nanterre.
- LORTAT-JACOB B. (1994b), *Indiens chanteurs de la Sierra Madre*, Hermann, Paris.
- LORTAT-JACOB B. (1994c), "Le jeu du kaléidoscope: hommage à Béla Bartók folkloriste", *Il Saggiatore Musicale*, 1/1, 165-196.
- MACCHIARELLA I. (1994), *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca.
- MC NEILL A. (1993/1994), "Why Hindustani musicians are good cooks: Analogies between music and food in North India", *Asian Music*, 35/1-2, 69-80.
- MEYER Ch. (cur.) (1993), *Polyphonies de tradition orale: Actes du colloque de Royaumont - 1990*, Créaphis, Paris.
- MULDER J. (1994), "Structural Organization in Coast Tsimshian Music", 38/1, 81-125.
- QUANG HAI T. (1994), "Le chant diaphonique: description, historique, styles, aspect acoustique et spectral", *EM*, 2, 123-150.
- STOCK J. (1993/1994), "Three *Eruh* Pieces by Abing: An analysis of improvisational processes in Chinese traditional instrumental music", *Asian Music*, 25/1-2, 145-176.
- THRASHER A. R. (1993), "Bianzou: Performance, variation techniques in Jiangnan sizhu", *Chime*, 6, 4-20.
- WEINTRAUB A. N. (1993), "Theory in institutional pedagogy and «Theory in Practice» for Sundanese Gamelan Music", *Ethnomusicology*, 37/1, 29-40.
- WELLS M. (1993), "West River Moon", *Chime*, 7, 58-89.
- WIDDESS R. (1994), "Involving the performers in transcription and analysis: A collaborative approach to *Dhrupad*", *Ethnomusicology*, 38/1, 59-79.

Il dibattito teorico (Mario Baroni)

Si va esaurendo ormai da qualche anno l'onda lunga delle ideologie che tendevano a rendere "scientifico" il discorso sulla musica, sottraendolo alla tradizione umanistica (accusata di fumosità e imprecisione) e prendendo come modello le scienze naturali: utilizzando ad esempio metodi derivati dalla linguistica strutturale, o formalismi logici di ispirazione matematica. La presenza di tendenze di questo tipo è certo ancora ben viva nel settore degli studi che utilizzano supporti tecnologici, dove peraltro il rigore formale è assunto per necessità operative e non per ragioni filosofiche. In ogni caso la presenza di queste tendenze scientizzanti, nonostante forzature e rigidità oggi superate, non è stata affatto inutile, anzi ha lasciato tracce sostanziose: da un lato è chiaramente visibile nella maggiore ricchezza e profondità dei metodi d'analisi, d'altro lato nel fatto che i problemi "umanistici" (per esempio quelli riguardanti la comunicazione musicale e l'interpretazione del senso musicale) vengono oggi affrontati con modalità assai più precise e concrete che nel passato, e infine ancora in un rinnovato rapporto fra il campo della musicologia "sistemica" e il campo della musicologia storica.

A quest'ultimo problema è dedicato un libro di HATCH-BERNSTEIN che esordisce affermando come, agli inizi del secolo, i padri della musicologia intendessero la disciplina quale un tutto unico. C'è stato poi lo sviluppo autonomo della "sistemica" che ha condotto a una scissione di campo, ma ha anche portato a risultati che inizialmente erano inimmaginabili; ora le sofisticate abilità analitico-sistemiche possono essere di nuovo usate in prospettiva storica. A dire il vero, questo discorso non è direttamente applicabile alla situazione italiana dove le pratiche teoriche e analitiche sono ancora poco diffuse, ma vale la pena di segnalare la presenza del fenomeno nei paesi di lingua anglosassone. Ottimi esempi della proclamata collaborazione storico-analitica vengono offerti da B. Rivera, E. A. Lippmann, J. M. Baker, I. Bent, L. A. Rothfarb, R. Taruskin e da molte altre "firme" significative. L'ampia silloge (più di 500 pagine) va dalla polifonia medioevale al Cinquecento italiano, dall'epoca di Mozart e Beethoven, fino a Stravinskij e Schönberg. Non dissimile è l'impostazione dell'antologia curata da POPE, il cui titolo può però trarre in inganno. Il libro infatti non tratta di teoria, di analisi e di "significati"; semplicemente ne tiene conto anche se parla d'altro. Il suo tema principale è una discussione sull'estetica musicale e sul "musical criticism", ovvero sulla su quella che in italiano si potrebbe chiamare

"saggistica". Esempi significativi del tema trattato sono l'articolo sull'uso delle metafore nel parlare di musica, quello sul concetto di "correttezza" del discorso (contrapposto a "verità"), e ancora quello sulle semplificazioni riduttive dell'"organicismo" schenkeriano in ambiente anglosassone. E altrettanto significative sono le analisi (da Debussy a Schumann a Boulez) a cui la seconda parte del volume è dedicata. Di alcune di queste si parla nel presente *Bollettino*, all'interno della sezione dedicata al primo Novecento. In ambito analogo si collocano altri scritti: ad esempio la ristampa degli articoli spesso profetici di SEEGER. In questo secondo volume sono contenuti fra l'altro un singolarissimo trattato di composizione e una serie di articoli dedicati al rapporto della musicologia con la linguistica e con la semiotica. Sempre in quest'area d'interessi saggistici, segnaliamo ancora alcuni contributi non anglosassoni. In primo luogo quello di NATTIEZ. Secondo l'autore la concezione "immanente" o formalistica o strutturalistica della musica è in realtà «un tentativo magico di negazione del tempo»: secondo queste concezioni, infatti, la musica (come del resto il mito nella versione strutturalistica di Levi-Strauss) possiede una sorta di autosignificazione interna sancita una volta per tutte dalla sua stessa forma e perciò indipendente dal mutare delle culture. Dunque il cantore Orfeo produce strutture che sfidano le leggi imposte da Cronos. In realtà, afferma l'autore, il paradigma formalista non tiene conto della complessità della situazione: il testo in quanto tale non è sufficiente a se stesso, se non altro perché «non si può impunemente pronunciare la morte dell'autore e chiedere all'uditore di astrarsi dalla sua appartenenza storica»; un'opera è frutto di una produzione di senso e a sua volta produce senso, e i meccanismi di tale produzione sono legati alla cultura e alla storia. Gli otto saggi, già pubblicati ma qui raccolti, rivisti e riproposti in un volume compatto, sono tutti dedicati appunto alla discrepanza fra "poietica" ed "estesica", fra il produrre e il recepire, che – com'è noto – per Nattiez sta al centro della comunicazione artistica. Di uno di questi saggi si parla anche nella sezione del *Bollettino* dedicata al secondo Novecento. Sempre dall'area francese – sebbene pubblicato in italiano – viene il saggio di SOLOMOS, che discute con accanità e documentata precisione alcuni concetti nati nel settore delle musiche d'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta (il concetto di "materiale" e quello di "parametro"), passati poi anche nel linguaggio analitico-musicologico. L'autore mette in discussione anzitutto l'utilità, la correttezza e la capacità descrittiva di tali concetti e osserva in secondo luogo come le tecniche compositive e le tecnologie informatiche di anni recenti abbiano addirittura messo in forse la stessa presenza fisica di

ciò che qualche decennio fa veniva indicato appunto con quei termini: in certe musiche degli ultimi anni i "parametri" sonori si polverizzano, diventano impalpabili e sfuggenti e rendono irricognoscibile l'identità stessa del "materiale" musicale.

Oltre alla saggistica di varia tematica e ispirazione, sono anche interessanti sul piano della teoria – ed implicano conseguenze non secondarie sul piano dell'analisi – alcuni studi sullo statuto della comunicazione musicale e sul problema dell'interpretazione verbale della musica. Le idee in questo campo derivano soprattutto dall'apertura della musicologia sistematica a settori disciplinari diversi: si sta creando una complessa mescolanza fra contributi provenienti dal campo della psicologia (psicologia cognitiva, psicologia delle emozioni, psicanalisi, psicologia sociale) e dell'antropologia, oltre che dalle fonti più consuete della linguistica e della semiotica e da quelle tradizionali dell'estetica filosofica. Questo intreccio di idee non è certo agevole da dominare, ma è forse necessario: in effetti la definizione di comunicazione musicale è sempre stato uno dei problemi più controversi e sottili da che musica è musica, e per penetrare all'interno di un territorio così intricato, insidioso e labirintico la sola esperienza musicologica certamente non basta. Alcuni libri recenti di area anglosassone hanno affrontato di petto tale problema: rispettivamente Jones-Holleran, BERMAN, RAFFMAN, DAVIES. Il primo è già stato segnalato nel *Bollettino* dello scorso anno (p. 84). Il secondo è un singolare tentativo di ridefinire la natura del linguaggio musicale. «L'orientamento di questo libro – scrive l'autore – è storico. Tuttavia ciò che emerge non è una storia tradizionale della musica occidentale, ma è piuttosto la storia di certi temi di fondo della cultura, espressi attraverso immagini musicali». I temi di fondo sono riconducibili a quelli che egli definisce archetipi culturali. Si tratta di alcune contrapposizioni fondamentali della storia dell'arte e della stessa coscienza occidentale, che egli sintetizza con etichette quali comico/tragico, romantico/ironico, apollineo/dionisiaco, mitologico/umanistico e così via, concedendo poi a ciascuna di queste coppie ampio spazio di commenti. Per chiarire come la musica possa divenire strumento di evocazione di contenuti archetipici, egli elabora il concetto teorico di "immagine musicale", che propone come alternativo a quello più neutro di "struttura". Entrambi i concetti indicano organizzazioni di suoni, ma il secondo dovrebbe essere riservato a quell'analisi che non oltrepassa l'indagine del sistema sonoro, cioè a un'analisi "formalisticamente" pensata, mentre il primo sarebbe più adatto a quel tipo di analisi che non ritiene autosufficienti le strutture musicali, ma le pensa come "contenutisticamente" orientate. Il

termine di "immagine" proposto da Berman implica infatti qualche cosa che allude alle capacità evocative del sistema musicale.

Il testo della Raffman, ai limiti fra teoria musicale e filosofia della conoscenza, discute fundamentalmente l'irreparabile lontananza che separa gli strumenti della conoscenza e della definizione linguistica dai modi con cui la musica viene ascoltata ed esperita. L'esperienza musicale si basa primariamente sulle "rappresentazioni mentali" della percezione uditiva, ma, secondo la Raffman, il linguaggio è ben lontano dal poter definire con proprietà il contenuto di tali "rappresentazioni". L'esperienza musicale si basa su intuizioni "quasi-semantiche" che nascono dalla rappresentazione mentale delle strutture sonore, ma anche in questo caso non è possibile concettualizzare adeguatamente la natura di tali intuizioni. Infine, l'esperienza musicale è soprattutto fondata su sfumature espressive: nessun tempo, ad esempio, o nessuna altezza (nel caso dei violini o delle voci) sono mai corrispondenti a valori precisi. A giudizio della Raffman, la teoria musicale non tematizza adeguatamente questi tipi di esperienza che, come capita a certe sfumature di colore, restano senza definizione e senza nome. Il libro, insomma, è una sorta di stimolante meditazione sui limiti di "effabilità" dell'esperienza della musica, ma le sue argomentazioni non sono metafisiche: si basano sulla conoscenza delle ipotesi affermatesi negli ultimi anni sul tema dell'ascolto musicale.

Il contributo di Davies è invece direttamente dedicato a quello che in area anglosassone si suole indicare come "musical meaning". Il volume – basato su un imponente apparato bibliografico, soprattutto di tradizione filosofica e di provenienza anglosassone – nella sua prima parte esamina con minuzia i legami fra musica e linguaggio verbale, nonché fra musica e raffigurazioni visuali. Passa poi a discutere il concetto di "simbolo", inizialmente proposto da Susan Langer, poi ampiamente sviluppato da altri autori. Infine affronta nei tre capitoli centrali il problema cruciale dell'emozione, ed in particolare di quel tipo speciale di emozione che egli definisce come "emozione musicale", distinguendola dalle "emozioni dell'interazione quotidiana". Infine, nell'ultima parte dedicata alla "comprensione" della musica, insiste sul fatto che le emozioni musicali possiedono sempre una natura convenzionale legata ai fenomeni storici che le determinano. Anche questo testo, come altri precedentemente citati, tende dunque a superare la tradizionale antitesi fra formalismo e contenutismo, proponendo un'idea molto più complessa e sottile del rapporto fra strutture musicali ed eventi extramusicali.

Problemi connessi con il tema della comunicazione musicale sono affrontati

anche nell'antologia psicoanalitica curata da Feder, Karmel e Pollock di cui si parla nella successiva scheda di lettura; prospettive non del tutto lontane manifesta l'intervento di AGAWU, inserito nel contesto di un numero di rivista dedicato alla "sessualità" di Schubert. Forse – afferma Agawu – su un piano di ricostruzione storica potrebbe anche essere utile avere notizie, purché attendibili, a proposito dell'omosessualità di Schubert; tuttavia per il musicologo la domanda più importante, a cui per ora non c'è risposta, riguarderebbe la possibilità di identificare tracce di quelle tendenze nelle strutture musicali stesse delle opere di Schubert. Più generalmente: è possibile affermare che certi aspetti della sessualità tendano a manifestarsi con particolari tratti stilistici? Se a questa domanda l'analisi di oggi non può rispondere in maniera persuasiva, allora i discorsi sulla sessualità riducono il loro peso, o addirittura possono mettere in mostra motivazioni opportunistiche. Sempre al tema delle relazioni con la psicanalisi è dedicato un articolo di ADAMO, che propone un bell'esempio di legame organico fra strutture sonore e significati psicanaliticamente pertinenti. Ripetizioni, assonanze, analogie, strutture cicliche, vale a dire gli aspetti tipici della funzione rassicurante delle ninnananne, potrebbero venire assunti come punto di partenza sia per analisi comparative rispetto ad altre musiche con analoga funzione rituale (lamenti funebri, cerimonie d'iniziazione, riti di distacco e simili), sia per indagini su possibili proiezioni del fondamentale modello archetipico della ninnananna nei confronti della più generale musicalità di una determinata cultura orale. Usata in questa direzione, la psicanalisi potrebbe diventare uno strumento essenziale negli studi di antropologia musicale.

In una prospettiva vicina a quella antropologica – ma forse meglio definibile in termini di psicologia sociale – si colloca l'intervento di BARONI dedicato a una riflessione sui sistemi sociali delle credenze, delle ideologie, dei valori diffusi nelle loro relazioni con la musica. In particolare, viene dato il maggiore peso al concetto di "valore", non solo per la sua funzione di sancire e confermare l'identità sociale degli individui, il loro senso di appartenenza al proprio gruppo, ma anche per i suoi legami con la vita emozionale profonda di ciascun individuo: il sistema dei valori si acquisisce nella prima infanzia attraverso forme drammatiche di interazione con i propri familiari, e si conferma poi negli altrettanto drammatici processi di socializzazione in età adulta. Il sistema dei valori è dunque sempre conflittuale, ed è appunto di questi conflitti che le arti in genere e la musica in specifico sanno parlare: ai loro nuclei genetici conduce inevitabilmente anche l'interpretazione simbolica delle strutture musicali.

ADAMO G. (1994), "First notes on a psychoanalytic approach to the functions of music", in A. Schmidhofer - D. Schüller (cur.), *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday*, Peter Lang, Frankfurt-Berlin («Vergleichende Musikwissenschaft», 3).

AGAWU K. (1993), "Schubert's sexuality: A prescription for analysis?", *19th Century Music*, 17/1, 79-82.

BARONI M. (1993), "Linguaggio musicale e valori sociali", in *Quaderni della SIEM* («Serie ricerca» n.4), Ricordi, Milano, 33-71.

BERMAN L. (1993), *The musical image: A theory of content*, Greenwood Press, Westport CT-London.

DAVIES S. (1994), *Musical meaning and expression*, Cornell University Press, Ithaca-London.

HATCH Ch. e BERNSTEIN D. W. (cur., 1993), *Music theory and the exploration of the past*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

NATTEZ J. J. (1993), *Le combat de Cronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris.

POPLE A. (cur., 1994), *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge University Press, Cambridge.

RAFFMAN D. (1993), *Language, music and mind*, M.I.T. Press, Cambridge Mass. (recens. di A. Cook in *Music Perception*, 12/1, pp. 156-160).

SEGER Ch. (1994), *Studies in musicology, II 1929-1979* (cur. A. M. Pescatello), University of California Press.

SOLOMONS G. M. (1994), "La storicità della nozione di materiale musicale", *Musica/Realtà*, 44, 107-119.

SCHEDA DI LETTURA

S. FEDER - R. L. KARMEI - G. H. POLLOCK (cur.), *Psychoanalytic explorations in music. Second series*, International Universities Press, Madison CT, 1993.

È questo il secondo contributo dei tre autori, essendo già uscito il primo con lo stesso titolo nel 1990. Alla base dell'intero volume sta — ora come allora — una dichiarata affinità fra i metodi dello psicanalista e quelli del musicologo: entrambi hanno a che fare con "sintomi" che vanno verbalmente interpretati, entrambi presuppongono un sottile intervento ermeneutico. Senza tale intervento, il lavoro psicanalitico non esisterebbe, ma senza una guida teorica (ad esempio la guida freudiana) le capacità ermeneutiche del medico sarebbero nulle. La psicanalisi, a sua volta, può funzionare da guida teorica per l'interpretazione della musica, cioè può proporre alla musicologia, perlomeno in alcuni casi particolari, una mappa di percorsi interpretativi che, a partire

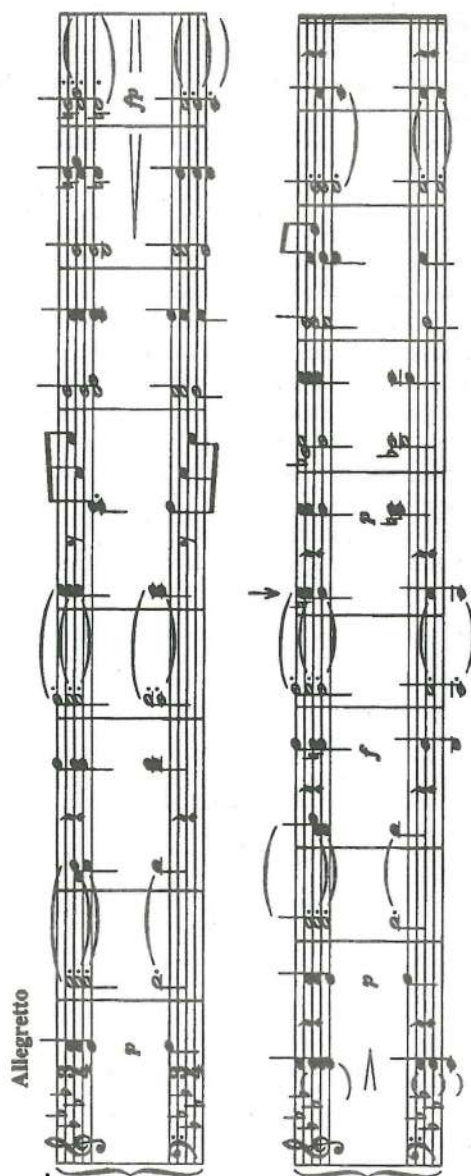
dalla presenza di certe strutture musicali intese come "sintomi", renda il lavoro ermeneutico più motivato e più persuasivo. I suggerimenti offerti sono più o meno utili e penetranti a seconda dei casi, ma il volume ha un valore di stimolo anche al di là dei risultati concreti, se non altro perché intreccia voci diverse: voci di psicanalisti, ma anche voci di alcuni musicologi — ad esempio di Treitler o di Epstein — che sanno proporre suggerimenti ai confini fra i due campi.

Per dare un'idea dei contenuti del volume si propone qui un resoconto particolareggiato del primo capitolo, dovuto a Stuart Feder e intitolato "Promissory notes: Method in music and applied psychoanalysis". Il contributo di Feder inizia con una sorta di omaggio a Edward T. Cone, cioè con la citazione emblematica di un suo articolo pubblicato in *Nineteenth Century Music* (5/3, 1982), che ha suggerito a Feder il titolo stesso del suo capitolo. Il saggio di Cone è infatti intitolato: "Schubert's promissory note: An exercise in musical hermeneutics" e commenta lo "straziante" («poignant») *Momento Musicale* in Lab maggiore op. 94 n. 6 (D. 780) di Schubert riprodotto nella figura alla pagina successiva, e in particolare il Mi indicato con la freccia, la nota "piena di promesse" a cui il titolo allude.

All'aggettivo «poignant» che ha appena usato, e che gli è uscito dalla penna quasi senza volere, l'autore fa seguire il suo commento:

Se si descrive la musica come «straziante» ci si trova immediatamente e spontaneamente in un tipo di discorso che mette insieme due problemi comuni alla psicanalisi e alla musica: sentimento e significato («feeling and meaning») ... Se quel brano di Schubert può essere propriamente definito come *poignant* (secondo il dizionario Webster: «Che tocca dolorosamente i sentimenti, *piercing*»), si possono trarre almeno due conseguenze: anzitutto che la musica appare dotata di capacità interne di significazione, e in secondo luogo che il significato offerto all'ascoltatore ha qualche relazione con il mondo emotivo. Dovrebbe essere subito chiaro perché questi temi interessino lo psicanalista: si è affermato qualcosa sulla vita mentale dell'ascoltatore e forse anche su quella del compositore.

Nel suo articolo Cone riprende il termine di "ermeneutica" applicato da Kretschmar alla musica sul finire del secolo scorso, ed anche questo termine è commentato da Feder: nella tradizione ermeneutica, anche in quella posteriore a Kretschmar, il problema delle manifestazioni affettive e semantiche della musica non è mai stato affrontato con sistematicità; ciò tuttavia non significa che l'interpretazione della musica debba considerarsi libera da qualsiasi metodo, disciplina o regola. Il problema qui esposto è del tutto simile a quello con cui dovette fare i conti Freud agli inizi della sua vicenda scientifica: man mano che la psicanalisi si diffondeva, diventava sempre più importante stabilire molto fermamente un metodo comune per l'interpretazio-



ne dei sintomi e una teoria comune per la loro comprensione. Sarebbe stato irresponsabile consentire che il lavoro ermeneutico degli psicanalisti procedesse senza argini: nel 1910 Freud coniò a questo proposito il termine spregiativo e allarmato di psicanalisi «selvaggia».

Negli anni Cinquanta assistiamo in campo musicologico ad una situazione che ha aspetti in qualche modo simili: simbolo del musicologo «selvaggio» divenne in questo caso Donald Francis Tovey con i suoi volumi di *Essays in musical analysis* – pubblicati vent'anni prima – dove gli accordi «mormorano» e i motivi «ondeggiano» in un linguaggio che ridonda di incontenibili metafore. La severa filosofia strutturalistica, al contrario, impose all'analisi degli anni Cinquanta il canone della più assoluta «oggettività», da cui derivò la condanna e la messa in ridicolo delle ermeneutiche libere. Ma questa oggettività condannava anche se stessa nel momento in cui si inibiva la possibilità di affrontare problemi interpretativi, che pure sono essenziali per la comprensione della musica. Secondo Joseph Kerman (*Contemplating music*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1985) la musicologia degli anni Ottanta già comincia a recuperare esigenze ermeneutiche, fondandosi su teorie filosofiche e semiotiche capaci di mettere qualche argine all'interpretazione «selvaggia». Era comparso ad esempio il libro di Wilson Coker (*Music and meaning*, Free Press, New York, 1972), che distingue fra significati «extragenerici» (riferimenti ad emozioni, idee, eventi) e significati «congenerici» (le strutture stesse della musica). Come tuttavia, nel saggio da cui abbiamo preso le mosse, è del parere che questa dicotomia possa diventare ingannevole se non è usata nei modi opportuni: «Una verbalizzazione di contenuti musicali è possibile, ma deve dipendere strettamente dall'analisi delle strutture ... Il significato extragenerico può essere spiegato solo in termini congenerici».

È ciò che egli fa quando analizza il brano di Schubert riprodotto nell'esempio. Riducendo all'osso la sua sapientissima analisi, possiamo dire che il Mi della battuta 12 è una nota «che molto promette» poiché implica e suggerisce una quasi inevitabile soluzione modulante senza poi riuscire a concluderla. L'ermeneutica di esempi come questo mette bene in chiaro un fenomeno fondamentale: ci indica che «inconsciamente noi siamo portati ad attribuire alla musica un contenuto basato sulla corrispondenza fra *patterns* musicali ed esperienze esterne isomorficamente analoghe». La conclusione, per Feder, è che la musica «può rappresentare e al tempo stesso comunicare affetti mediante una morfologia intrinseca che riflette [*mirrors*] l'organizzazione mentale che sta alla base dell'affetto stesso». Quando si stabiliscono quelle

che Cone chiama «isomorfie», a quel punto avviene il «salto critico dalla musica alla vita mentale». Un esempio da Cone:

L'arrivo di quell'elemento "estraneo" simboleggia l'inserimento di un pensiero inquietante in una situazione che fino a quel momento era stata tranquilla e semplice. Inquietante e al tempo stesso eccitante, perché capace di suggerire inconsueti ed interessanti sviluppi d'azione.

In questo contesto del passaggio dalla vita musicale alla vita mentale siamo ormai usciti – commenta Feder – dal territorio della "ermeneutica selvaggia" e siamo entrati in un altro ordine di problemi: qui siamo di fronte a un tema d'indagine specifico, cioè alla necessità di scoprire i «misteriosi legami» che connettono i fenomeni della mente con quelli dell'arte, nella fattispecie con quelli della musica. Quali contributi può offrire la psicoanalisi a questo tema d'indagine? Feder propone tre principi che prende in considerazione nell'ultima parte del suo articolo.

1) *Sovradeterminismo e funzione multipla*. Il principio del sovradeterminismo, fondamentale nell'interpretazione dei sogni di Freud, si può riassumere semplicemente affermando che «un fenomeno può essere causato da più di un fattore, e qualcuno di essi può essere più importante di altri». Roy Schafer (*The analytic attitude*, Basic Books, New York, 1983), commentando questo principio ne trae conseguenze di grande rilievo. La psicoanalisi, secondo Schafer, non parla mai di ciò che qualcosa "realmente" significa: se assumesse un atteggiamento di questo genere, non solo contraddirebbe il fondamentale principio del sovradeterminismo – in virtù del quale occorre sempre tener conto di un inesauribile gioco di interazione fra i diversi elementi che concorrono ad un'interpretazione – ma contraddirebbe anche un'altra importante regola che egli chiama della "funzione multipla". «Il fatto che qualcuno abbia scoperto un ulteriore significato, un significato più profondo, più disturbante, più arcaico, o un significato descritto con più cura di quello individuato a prima vista, non giustifica l'affermazione che quella sia la verità ultima che sta sotto l'apparenza, che sia la situazione "reale"».

Applicato a Schubert, tutto ciò significa che c'è un universo di fattori che motivano il compositore nella sua scelta artistica. Cone ne indica alcuni, ad esempio di natura tecnica (la grammatica compositiva dell'epoca) e di natura estetica (le tendenze del pensiero romantico), e ne cita anche altri, come vicende biografiche che possono aver favorito nel musicista l'assunzione di atteggiamenti psicologici particolari. Ma ulteriori elementi possono essere rappresentati dagli agenti psichici della vita mentale, come l'*id*, l'*ego* e il *superego*, o da imperativi inconsci come quello della "coazione a ripetere". Per esempio, la splendida originalità creativa di quel Mi può essere vista in

funzione delle istanze di integrazione mentale dell'*ego*, mentre può essere al tempo stesso interpretata come manifestazione dell'*id* e attribuita a quegli impulsi libidici schubertiani che Cone definisce strani, conturbanti e non domati. Così i rapporti conflittuali con la tradizione tecnica possono essere inclusi nella zona delle funzioni del *superego*, e a loro volta le tendenze a ripetere possono riferirsi a quei gesti idiosincratici che caratterizzano un brano di musica come tipico di un compositore (e il passo in questione è indubitabilmente "schubertiano"). È dunque attorno a un complesso insieme di motivazioni che l'interpretazione di quel "promettente" Mi deve comunque ruotare: elementi inconsci, elementi consci, elementi biografici o culturali concorrono a costituire un denso nucleo di significati. Una interpretazione riduzionistica sarebbe una parodia del metodo psicoanalitico.

2) *Infinita sostituibilità*. Le funzioni della mente sono caratterizzate da una singolare fluidità e flessibilità in virtù della quale ogni immagine o aspetto mentale potenzialmente ne rappresenta altri. Ciò emerge particolarmente nei sogni, ma certo non solo in quelli: sintomi di ogni tipo – come tratti caratteriali, scherzi, usi verbali – sono sempre in relazione fra loro. Per di più, aspetti del simbolismo visuale possono passare facilmente nell'ambito uditivo e viceversa. Questo principio rende possibile il passaggio tra sfere apparentemente diverse, come l'esperienza del mondo e quella dell'arte. Per questa ragione possono diventare plausibili, ad esempio, le ipotesi della McClary sulla sessualità di Schubert, che riprendono quelle di Solomon di cui si discute in *Nineteenth Century Music* (12/3, 1989). Il fondamento di tale plausibilità è che un pattern psichico (ad esempio un conflitto dolorosamente esperito nella vita reale) ha la possibilità di venire incorporato in una struttura musicale, appunto in forza del principio di "infinita sostituibilità". Ipotesi basate su questo principio possono diventare accettabili in casi concreti, quando più esempi musicali nello stile di un compositore conducano inequivocabilmente allo stesso tipo di interpretazione.

3) *Rappresentazione infinita*. L'interpretazione di un simbolo può assumere infinite forme di rappresentazione, tutte capaci di rinviare ad esso. Il caso di Schubert offre buoni esempi di "rappresentazioni" del significato della sua musica (e non importa, in questa sede, se si tratta di rappresentazioni banalizzanti e riduzionistiche): in certi periodi, ad esempio, sono state di moda canzonette che applicavano parole al tema dell'*Incompiuta*, e dunque ne "rappresentavano" verbalmente il significato; nel 1916 divenne popolare un'operetta ispirata alla biografia di Schubert, in cui il *Momento Musicale* che qui viene discusso era cantato in una situazione scenica di lamento (altra

rappresentazione, in questo caso non solo verbale). Il processo interpretativo della musica conosce dunque infinite forme di rappresentazione. Tanto più che l'interpretazione deve tener conto non solo del compositore e non solo degli ascoltatori, ma anche degli esecutori.

Le infinite situazioni di «compromesso ermeneutico» implicitamente contenute nei tre principi esposti sono anche in grado di spiegare come l'esecutore e l'ascoltatore possano ripetere più volte l'esperienza del contatto con lo stesso pezzo di musica senza che ciò determini in loro alcun calo di interesse.

Didattica dell'analisi (Mario Baroni)

Due riviste straniere, una francese ed una americana, sono solite dedicare grande attenzione a un problema che oggi sta diventando sempre più importante e più complesso, e nei confronti del quale la nostra tradizione didattica ha particolari carenze: il problema di come insegnare l'analisi e la teoria musicale nelle scuole professionali di musica. La rivista americana – pubblicata dalla School of Music dell'Università dell'Oklahoma e dedicata espressamente all'argomento – si chiama *Journal of Music Theory Pedagogy* ed è ora arrivata al suo ottavo anno di vita. L'organizzazione degli studi nelle scuole di musica americane è ovviamente diversa da quella italiana, e dunque il tipo di questioni che la rivista affronta non è sempre direttamente adattabile al nostro ambiente, ma la collocazione di queste scuole all'interno delle università rende particolarmente ricco e interessante il curriculum formativo da esse proposto.

Per dare un'idea di questa ricchezza, si può osservare come negli ultimi tre anni la rivista abbia dedicato un'attenzione corposa a diversi e non semplici problemi: ad esempio, a questioni di educazione dell'orecchio, a sofisticati metodi d'insegnamento del contrappunto, alla psicologia della percezione, al rapporto pedagogico fra docenti e allievi.

Per quanto riguarda l'educazione dell'orecchio, l'articolo di COVINGTON discute anzitutto le necessità del futuro musicista (non solo quella tradizionale di leggere e scrivere, ma anche quella di riconoscere mescolanze timbriche o errori di esecuzione, e di acquisire altre competenze importanti per vari tipi di attività professionale); passa poi in rassegna i principali metodi in uso e propone infine adeguamenti e correzioni. Il contributo di MORRIS è dedicato invece al problema specifico dell'educazione dell'orecchio per la musica atonale. Discute anzitutto le principali teorie di questo genere di musica (in particolare quelle di Perle, di Lewin e delle varie correnti della *set-theory*), indica come suo modello di base il manuale di M. Friedmann (*Ear training for twentieth century music*, Yale University Press, New Haven and London, 1990) ed espone poi in dettaglio alcune proposte d'integrazione di tale modello: identificazioni di bicordi, di tricordi e delle loro inversioni, comparazioni fra aggregati, analisi più complesse tetra-penta-esacordali.

Circa l'insegnamento del contrappunto "per specie", HANSON propone un catalogo di quasi 200 canti fermi tratti dai più autorevoli trattati, da Fux, Albrechtsberger e Cherubini, fino a Salzer e Schachter (quest'ultimo esiste

in una recente traduzione italiana pubblicata dalla EDT), e li organizza in una curiosa tabella sinottica che non solo li elenca e li enuncia, ma li analizza in base alla loro corrispondenza con le regole che Salzer e Schachter danno per la costruzione di un ideale *cantus firmus*. Infine discute dettagliatamente queste ultime regole. Lo scopo didattico è quello di fare in modo che gli allievi acquisiscano la sottile sensibilità che è necessaria per costruire da sé i propri canti fermi. L'articolo di MAUS discute e arricchisce le pagine che Peter Westergaard (*An introduction to tonal theory*, Norton, 1975) dedica all'analisi (e alla composizione) della melodia in contesto polifonico, confrontandole con quelle di altri teorici come Lewin, Rothgeb, Guck. In sostanza, l'uno e l'altro articolo ridiscutono una materia perfettamente tradizionale, utilizzando prospettive teoriche del tutto attuali.

Aspetti importanti della percezione melodica vengono discussi dai tre contributi di GILLESPIE, LAKE e LARSON contenuti nel numero 7 del 1993. Il primo cerca di interpretare le difficoltà che si manifestano nell'ascolto di melodie non tonali, utilizzando gli studi sulla percezione melodica e sul rapporto tonalità/atonalità di Krumhansl, Dowling e Butler. Lake propone invece un insieme articolato di strumenti didattici mirati a sviluppare i due tipi di ascolto melodico tonale che alcune ricerche psicologiche hanno messo in evidenza: quello centrato sulla percezione degli intervalli e quello centrato sulle singole note come gradi della scala. Larson infine studia tre funzioni melodiche degli intervalli e dei gradi di scala, che chiama rispettivamente "gravità" (la tendenza di una nota a scendere di grado su una nota più stabile) "magnetismo" (la tendenza di una nota a lasciarsi attrarre, salendo o scendendo, da una nota più stabile anche non adiacente) e "inerzia" (la tendenza di un disegno melodico a continuare nella stessa direzione dalla quale proviene: legge *gestaltica* di buona continuazione). Segue una serie di esercizi d'ascolto e d'improvvisazione basati su questi principi.

Di un altro tipo di problemi (più di natura pedagogica che musicale) si interessano invece BENJAMIN e ZBIKOWSKI-LONG. Entrambi criticano i metodi d'insegnamento troppo attaccati ai contenuti, cioè alla pura e semplice trasmissione d'informazioni, e propongono più efficaci strategie basate sulla partecipazione diretta degli allievi, offrendo pure dettagliate analisi delle singole tappe dei percorsi didattici proposti.

Anche la nuova rivista francese *Musurgia* – che raccoglie l'eredità della scomparsa *Analyse Musicale* e ne conserva la vocazione didattica accanto a quella scientifica – dedica alla «pédagogie» una sezione specifica fin dal suo primo numero. LE TOUZÉ vi discute i programmi d'insegnamento di quella

che in Francia chiamano «écriture musicale» e che corrisponde più o meno al nostro corso inferiore di composizione. L'articolo fornisce notizie su alcuni trattati, francesi e non, di recente pubblicazione, avanza proposte curriculari dettagliate, propugna principi di notazione accordale ispirati alla tradizione funzionale di Riemann.

È naturale, infine, che una parte importante delle proposte didattiche contenute in libri e riviste sia dedicata all'analisi nel senso classico del termine. Le due riviste appena citate ne contengono qualche esempio, sia esplicitamente indicato come didattico, sia semplicemente esposto in forma piana e ampiamente accessibile. Ma la segnalazione di più o meno significativi articoli o libri di questo tipo rischierebbe di diventare generica, vista la varietà delle pubblicazioni, e di sconfinare in territori assegnati ad altri settori del presente *Bollettino*. Preferiamo perciò limitarci a ricordare solo due volumi: uno americano di WHITE e uno tedesco di KÜHN il cui confronto può riuscire utile per capire le diverse tendenze analitiche che dominano nelle scuole dei due paesi. Il primo dei due è concepito secondo criteri esplicitamente e disinvoltamente pragmatici. Il problema è che negli Stati Uniti esistono tendenze analitiche che hanno assunto funzioni egemoniche, come lo schenkerismo per la tradizione tonale e la "set theory" per quella post-tonale, e con queste tendenze bisogna comunque fare i conti. White dichiara dunque di non voler essere dogmatico e afferma giustamente che non tutti i problemi musicali sono esauriti da quelle correnti di pensiero, che privilegiano fra l'altro l'analisi dei sistemi d'altezza ma mettono in sottordine fenomeni importanti come il timbro, la tessitura o il ritmo. Così l'autore si spinge ad analizzare uno stesso brano con metodologie diverse, talvolta nemmeno preoccupandosi eccessivamente della coerenza teorica delle proprie analisi. Le proposte del volume non sono prive d'interesse, anche se c'è da aggiungere che sarebbero scarsamente "importabili" in Italia per le sostanziali differenze che distinguono la cultura musicale dei due paesi.

Anche il libro di Kühn è apparentemente pragmatico e privo di dogmatismi teorici: relega anzi i "metodi codificati" d'analisi a una quindicina di pagine finali in cui accenna brevemente a Riemann, a Schenker, a Rétzi, a Schönberg, a Kurth ed a qualche altro classico riconosciuto. Ma in realtà, dietro la sua affettuosa saggezza di buon maestro che dà pratici consigli ai propri allievi, sta la ferrea tradizione ermeneutica tedesca, che ormai ha acquisito una tale elasticità e ricchezza da presentarsi come una sorta di seconda natura. Così lo scopo dell'analisi non è, ad esempio, quello di proporre teorie sulle regolarità strutturali e tantomeno quello di capire le leggi di funzionamento

della mente musicale: è piuttosto quello di utilizzare l'analisi in funzione esclusiva dell'interpretazione estetica. Il libro di Kühn insegna dunque a individuare le strutture "significative" di un brano, quelle utili ai fini del suo apprezzamento, secondo l'aureo insegnamento di Dahlhaus sulla relazione fra analisi e giudizio di valore. A questo fine dà consigli pratici derivanti da una lunga esperienza, compreso persino il tipo di linguaggio che è meglio usare quando si parla di musica. Il cuore del libro è costituito però dal capitolo centrale in cui Kühn stimola l'allievo a "porsi domande": domande sull'armonia del pezzo che sta analizzando, sulla melodia, sul ritmo, ma anche su altri aspetti meno evidenti, come ripetizioni, raggruppamenti di battute, registri, pause, contrasti e via dicendo. Non mancano naturalmente osservazioni sull'intonazione verbale e neppure consigli su come affrontare brani particolarmente problematici, né scarseggiano gli esercizi alla fine dei capitoli. Secondo la buona tradizione tedesca, il libro è poi ricchissimo di esempi, centrati ovviamente sulla tradizione classico-romantica, ma non senza qualche puntata nell'antico o nel repertorio novecentesco.

Al genere dei trattati d'armonia appartiene invece il volume di PERSICHIETTI che tuttavia se ne distingue per essere dedicato all'armonia del XX secolo. Il libro – tradotto solo ora in italiano – ha ormai trent'anni e un po' si vede, ma vanta ancora una sua razionalità e una sua capacità di stimolo. Per esempio è diviso in capitoli dedicati rispettivamente agli accordi per seconde, per terze, per quarte, nonché alle scale, alle scritture speculari, agli abbellimenti, ai centri tonali e ad altri temi ovviamente inconsueti in un comune trattato d'armonia. Ed anche il metodo è inconsueto: per esempio, il capitolo VI, dedicato agli accordi per seconde, consta di una parte iniziale che tratta delle seconde di tre note, dove queste "triadi" vengono sistematicamente descritte in tutte le forme possibili, rivolti compresi; seguono poi gli accordi per seconde di quattro o più note, i *clusters*, ecc. Ogni capitolo presenta svariatisimi esempi ed esercizi singolari: nel capitolo VI si trova la proposta di scrivere un'elegia per due clarinetti e clarinetto basso usando accordi per seconde, o quello di scrivere un capriccio per due pianoforti utilizzando *clusters* diatonici, pentatonici e cromatici.

Segnaliamo ancora il volume dello studioso polacco W. RUDZIŃSKI, che ha finalità di natura teorico-estetica e al tempo stesso anche buone potenzialità didattiche. Rispetto al libro di Seidel (*Il ritmo*, Il Mulino, Bologna, 1987), che è fondamentalmente una storia delle teorie ritmiche dall'antichità al nostro secolo, questo saggio ha un'impostazione più francamente "sistematica" o teorica: il suo intento è quello di proporre un'articolata definizione del

concetto di ritmo esemplificata nella tradizione musicale occidentale. Nei suoi principi di fondo la trattazione si basa sulla teoria del ritmo gregoriano elaborata da Dom Mocquereau fra il 1908 e il 1927, che arricchisce e integra con contributi di derivazione francese (Brelet), americana (Cooper e Meyer, Creston) e tedesca (Dahlhaus, Dürr), e con la conoscenza, per noi ovviamente più inedita, dei testi di studiosi polacchi. Il volume è stato concepito in ambienti antecedenti o comunque estranei sia allo strutturalismo degli anni passati, sia agli studi percettivo-cognitivi che oggi dominano il campo nel settore. Sa dunque un po' di "buon tempo andato", ma esamina temi non sempre così diffusi nella scuola italiana e stimola riflessioni utili, se non altro, perché concetti come metro, ritmo, tempo, battuta, polimetria e simili vengono qui ripensati in forme non banali ed esposti con chiarezza.

Concludiamo la rassegna segnalando la collana *Cambridge Music Handbooks*, che raccoglie una serie di agili volumi monografici in cui una singola composizione musicale viene analizzata in maniera chiara e metodologicamente fondata nel quadro del suo contesto storico-stilistico specifico: il volume di WALSH (1993b) sull'*Oedipus Rex* di Stravinskij, lo studio di WILLIAMSON su *Also sprach Zarathustra* di Strauss, quello di COOKE - REED (1993) su *Billy Budd* di Britten, quello di HEPOKOSKI sulla *Quinta Sinfonia* di Sibelius. Ricordiamo inoltre che un importante contributo alla conoscenza della musica di quest'ultimo è offerto dal volume di MURTOŲAKI, che introduce al pensiero formale dell'autore attraverso l'analisi di tutte le sinfonie.

BENJAMIN T. (1994), "Theory pedagogy: An experiential approach", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 8, 59-74.

COOKE M. - REED P. (1993), *Benjamin Britten: "Billy Budd"*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Music Handbooks»).

COVINGTON K. (1992), "An alternate approach to aural training", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 6, 5-18.

GILLESPIE J. L. (1993), "Difficulty factors in melodic perception", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 7, 41-53.

HANSON J. (1992), "Cantus firmi for species counterpoint: Catalog and characteristics", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 6, 43-81.

HEPOKOSKI J. (1993), *Sibelius: Symphony No. 5*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Music Handbooks»).

KÜHN C. (1993), *Analyse lernen*, Bärenreiter, Kassel.

LAKE W. E. (1993), "Interval and scale-degree strategies in melodic perception", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 7, 55-67.

LARSON S. (1993), "Scale-degree function: A theory of expressive meaning and its application to aural skills pedagogy", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 7, 69-84.

LE TOUZÉ D. (1994), "Réflexions sur l'enseignement de l'écriture musicale", *Musurgia*, 1/1, 69-77.

MAUS F. E. (1992), "Teaching with Westergaard's counterpoint rules", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 6, 83-95.

MORRIS R. D. (1994), "Recommendations for atonal music pedagogy in general: Recognizing and hearing set-classes in particular", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 8, 75-134.

MURTOOMÄKI V. (1993), *Symphonic unity: The development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*, Studia Musicologica Universitatis Helsinkiensis, Helsinki.

PERSICHETTI V. (1993), *Armonia del XX secolo* (F. Jegher - L. Cerchiari, cur.), Guerini, e Associati, Milano (trad. it. di *Twentieth-century harmony*, Norton, New York, 1961).

RUDZIŃSKI W. (1993), *Il ritmo musicale. Teoria e storia* (R. Moffa, cur.), Libreria Musicale Italiana, Lucca.

WALSH S. (1993b), *Stravinsky: "Oedipus Rex"*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Music Handbooks»).

WHITE J. D. (1994), *Comprehensive musical analysis*, Scarecrow Press, Metuchen-London.

WILLIAMSON J. (1993), *Strauss: "Also sprach Zarathustra"*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Music Handbooks»).

ZBIKOWSKI L. M. - LONG C. K. (1994), "Cooperative learning in the music theory classroom", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 8, 135-157.

Metodologie analitiche codificate (Giuliano Goldwurm).

ANALISI SCHENKERIANA E ANALISI FORMALE

Apriamo la sezione segnalando la traduzione in inglese di *Das Meisterwerk in der Musik* (*The masterwork in music*), la raccolta di articoli e saggi analitici che SCHENKER scrisse tra il 1925 e il 1930 dove l'autore, diversamente che in *Der freie Satz*, commenta le proprie analisi in maniera assai più estesa, ma senza arrivare a quella formalizzazione teorica che caratterizza il suo ultimo trattato.

I due più recenti articoli di SMITH affrontano il problema della forma-sonata nelle opere di Brahms, dove l'utilizzo degli schemi formali classici tradizionali in una con sezioni armoniche inconsuete crea una sostanziale ambiguità strutturale. Nel saggio su *19th Century Music*, ricollegandosi al recente dibattito sul concetto di forma nell'analisi schenkeriana, Smith accosta quest'ultima al modello formale di Schönberg: pur sostenendo la fondamentale importanza di un'analisi armonico-lineare, non condivide infatti l'applicazione rigida dell'analisi schenkeriana senza un confronto con quella tematico-formale. Un atteggiamento di questo tipo è fuorviante soprattutto nell'analisi delle opere di Brahms, il cui stile si caratterizza non tanto per una subordinazione della struttura tematica a quella armonica, ma per un'interrelazione di questi due aspetti che vanno perciò analiticamente considerati distinti. In Brahms tale interrelazione crea spesso, al livello formale più ampio, delle ambiguità proprio nei punti strutturalmente più importanti, come in alcune "ripresе" dove la funzione armonica della tonica viene contraddetta dalla ricomparsa del primo tema il quale, rispetto all'esposizione, risulta variato secondo tecniche tipiche dello sviluppo motivico.

Nell'articolo su *Music Theory Spectrum*, Smith sostiene invece che sia Brahms sia Schenker avevano un'identica concezione organicista dell'opera musicale, maturata nell'estetica tardo ottocentesca. Le segmentazioni a livello superficiale dovevano essere coerentemente collegate da un'unica struttura a livello profondo, nel loro caso una struttura armonica, capace di garantire l'unitarietà dell'opera. È infatti significativo che proprio attraverso l'analisi schenkeriana sia possibile individuare chiaramente questa continuità nell'originale struttura armonica delle sonate di Brahms. Tra Brahms e Schenker vi è però uno scarto: mentre il musicista realizza appieno il suo ideale unitario nelle proprie composizioni, Schenker non riesce a fare altrettanto nel campo della speculazione teorica. In particolare, secondo Smith,

dal processo di "interruzione" dell'*Ursatz*, che caratterizza la forma-sonata tradizionale nell'analisi schenkeriana, non si riesce a derivare in maniera convincente un'unica *Ursatz* essendo impossibile stabilire quale delle due dominanti è quella strutturalmente più importante. Per Smith l'applicazione che Schenker fa del concetto di organica unità alle sonate del periodo classico è arbitraria mentre non lo è per le sonate più insolite di Brahms che realizzano proprio ciò che Schenker ha teorizzato. Questo, a nostro avviso, significa anche che Brahms risulta meno tradizionale di quel che appare e che molte delle sue sonate possono inserirsi pienamente nella tradizione musicale tardo-romantica.

Che l'opera intesa come un organismo unitario sia un concetto storicamente determinato è anche la convinzione di Bonds, il quale sostiene che i problemi dell'analisi formale odierna derivano dal permanere dell'estetica romantica di stampo organicista. La moderna musicologia infatti non ha ancora risolto un paradosso nato proprio nell'Ottocento che riguarda il concetto di forma: la distinzione, nello stesso brano, tra forma esterna, ovvero gli schemi stilistici, e forma interna, ovvero le caratteristiche specifiche dell'opera. Tale paradosso non esisteva per i teorici del Settecento che trattavano l'opera musicale come metafora dell'orazione, essendo essa uno strumento di persuasione (la musica doveva suscitare sentimenti nell'animo dell'ascoltatore). Il riferimento alla retorica, l'arte per eccellenza della persuasione, era inevitabile, tanto che Bonds rintraccia questo legame in tutti i trattati di composizione dell'epoca (Galeazzi, Koch, Riepel ecc.). Su queste basi la forma era intesa come il mezzo principale della retorica musicale: oltre ad assicurare la comprensione del brano da parte dell'ascoltatore, indicava soprattutto quale fosse la disposizione migliore (ovvero più convincente) delle parti. Non si trattava dunque di uno schema astratto, ma di una componente riferita all'opera nel suo divenire, legata quindi alla temporalità e al processo compositivo. Le sezioni formali, sostiene Bonds, si costituivano per elaborazione e variazione di un'idea principale (*Hauptsatz*), che garantiva l'unità del brano. Va precisato che questo concetto di unità era assai diverso da quello romantico, più astratto e metafisico: qui si trattava di un'unità concreta finalizzata alla persuasione.

Con il Romanticismo, il punto di vista dell'ascoltatore non fa più parte del processo creativo e l'accento viene posto sulla genialità e originalità del compositore. L'opera musicale diventa autosufficiente e la forma perde la sua funzione retorica diventando uno schema spaziale, ovvero un vuoto contenitore in cui è facile che il processo creativo del compositore rimanga impi-

gnato invece che essere favorito. Quel che conta è il contenuto dell'opera, la sua essenza, che vanno ricercati altrove, nella sua unicità (da qui il paradosso formale). Bonds, naturalmente, ritiene utile per la moderna analisi recuperare il concetto di "opera musicale come metafora dell'orazione" e quindi come evento temporale orientato verso l'ascoltatore, in opposizione al modello dell'"opera come metafora dell'organismo". L'approccio analitico che Bonds mostra di avere nei suoi esempi è indirizzato verso la definizione di *plots* narrativi individuati quasi esclusivamente nell'elaborazione tematica. Per questa ragione le analisi condotte non giungono a quei risultati sorprendenti che sembrava promettere la discussione teorica.

ANALISI SEMIOLOGICA

Il modello analitico che Tarasti propone nel suo nuovo volume è volto all'individuazione delle strutture significanti del linguaggio musicale. La teoria, esposta nella prima parte dopo un *excursus* storico sulla semiologia musicale, è intenzionalmente poco formalizzata, nella convinzione che ciò consenta all'analista di mantenere quell'impostazione filosofica di tipo ermeneutico che, secondo Tarasti, conduce alla vera essenza di un'opera musicale. Gran parte del libro si appoggia alle teorie linguistico-generative di Greimas, in cui i diversi livelli di analisi penetrano nelle strutture profonde del linguaggio senza mai perdere di vista la loro capacità di significazione (cosa che invece avviene, secondo l'autore, nelle strutture grammaticali di Chomsky); vi sono inoltre riferimenti alle teorie di Peirce, ai modelli logici del filosofo finlandese G. H. von Wright ed alle teorie musicali di E. Kurth e B. Asafiev. Nella seconda parte, Tarasti passa all'analisi concreta di opere diverse per stile e per significati. I risultati mettono in evidenza la presenza più o meno consistente di percorsi narrativi (la *Polonaise-Fantasie* e la *Bal-lata* in sol minore di Chopin, la Quarta sinfonia di Sibelius), l'elaborazione di categorie come la spazialità, la temporalità e la "attorialità" (ad esempio nell'elaborazione tematica della *Waldstein* di Beethoven), la relazione significativa con altre arti come la letteratura (*Vallée d'Obermann* di Liszt) e la pittura (i *Quadri* di Musorgskij), infine l'"anti-narrativismo" dei minimalisti americani, anticipato dal "post-narrativismo" dello stile impressionistico di Debussy ("...*La terrasse des audiences du clair de lune*").

La possibilità di affrontare l'analisi di repertori musicali assai diversi attraverso le strutture del linguaggio musicale è confermata anche dal saggio etnomusicologico di Halliwell, che applica il metodo di Nattiez al piccolo repertorio Rakudan di musica strumentale giapponese. Lo studio è interes-

sante anche dal punto di vista metodologico, perché conduce ad un ripensamento della «tripartizione» da cui parte il modello di Nattiez. Il punto di vista «poietico» viene infatti precisato con l'introduzione di un'ulteriore distinzione tra processo compositivo ed esecuzione. La prospettiva dell'esecutore entra nell'analisi come nuovo strumento di interpretazione del testo. Sempre delle strutture musicali di tipo narrativo tratta anche il volume di ZOPPELLI sull'opera ottocentesca che, pur non presentando schemi o grafici di alcun tipo, è comunque da considerarsi un saggio di analisi a tutti gli effetti. L'autore tenta, con grande efficacia e chiarezza, di trasferire sul testo operistico gli schemi interpretativi da anni sperimentati dalla critica letteraria, non senza l'apporto d'importanti elementi d'originalità: ne scaturisce una chiave di lettura idonea per tanti fenomeni tipici della comunicazione teatrale, che mette a nudo la natura essenzialmente «epica», «narrativa» della componente musicale, all'interno di un genere ch'è pure – per statuto – «rappresentativo».

ANALISI INSIEMISTICA

Come è noto, le trasformazioni delle classi di altezze (pitch-classes) vengono definite dalla Set-Theory in termini di operazioni matematiche. Partendo dal concetto di «mosaico» elaborato nel 1988 da Mead (una partizione dell'aggregato di altezze in *discrete collections*), a quelle principali di «trasposizione» e «inversione» Conner aggiunge quelle di «riflessione del quadrante» (*quadrant reflection*) e di «rotazione del quadrante» (*quadrant rotation*), spiegate nel suo articolo con la disposizione delle altezze su un quadrante circolare. L'autore definisce le operazioni su queste *collections* stabilendo tre diversi gradi di elaborazione sia della serie originaria che delle *collections* più piccole. Tali operazioni, secondo Conner, consentono un controllo maggiore dell'ordine delle classi di altezze, come appare evidente nell'analisi del ciclo di songs *Du* di M. Babbitt, un'opera interamente strutturata su questo tipo di trasformazioni.

Il libro di LEWIN è in sostanza l'applicazione del metodo delle trasformazioni intervallari, esposto nel precedente *Generalized musical interval and transformations*. Il volume è tuttavia accessibile anche ai lettori meno esperti che non conoscono la sua teoria, ma che mostrino interesse per la musica del Novecento. Nei quattro saggi analitici l'attenzione è focalizzata sulle «reti strutturali trasformative», che possono riguardare sia un fenomeno circoscritto che l'intera forma del pezzo (Dallapiccola), sulla forma in generale (Stockhausen), sull'interrelazione tra questo modello analitico e la Set-Theory

di Forte (Webern) e sulla relazione tra la forma ampia (*large-scale form*) e le strutture motiviche trasformative (Debussy).

ALTRE METODOLOGIE ANALITICHE

Nel suo recente volume, Daniel HARRISON parte da una approfondita discussione della teoria riemanniana del dualismo modale. Secondo la sua visione, il modo maggiore e quello minore sarebbero l'«Adamo ed Eva» dell'armonia funzionale e svilupperebbero le loro potenzialità tonali in due direzioni totalmente diverse: un sistema dominantico, tipico del modo maggiore, si opporrebbe a uno sottodominantico, tipico del minore, non solo per la struttura della scala, ma anche per caratteristiche più sottili e importanti, come ad esempio la posizione del semitono «sensibile» che nel minore si può trovare, in forma discendente, fra il sesto e il quinto grado. La differenziazione fra scala armonica, melodica e naturale sarebbe dovuta solo alla necessità di adattare alla logica predominante del maggiore quella più sotterranea del minore naturale, ma alla luce di questo dualismo si spiegano molte altre ambiguità tipiche della tradizione tonale e anche alcuni aspetti della teoria riemanniana delle funzioni. Quest'ultima viene rivista attraverso una complessa categorizzazione dei gradi della scala, ridefiniti a seconda delle loro diverse (anche gerarchizzate, anche ambigue) forme di appartenenza all'uno o all'altro dei due sistemi contrapposti. È pressoché impossibile descrivere qui, in forma riassuntiva, un percorso teorico articolatissimo, spesso tortuoso e non sempre del tutto limpido. Ci limitiamo a segnalare come questo percorso conduca l'autore a un profondo e originale ripensamento della pratica cromatica di fine secolo, cioè di una cultura musicale in cui anche Riemann era totalmente immerso. Non a caso le tracce di questa cultura emergono appunto anche nel suo pensiero teorico.

Il volume di Arthur KOMAR, pubblicato in proprio dall'autore, presenta anch'esso un singolare ripensamento dell'armonia tonale, del tutto diverso da quello proposto da Harrison, ma non meno interessante. Il principio di fondo è in questo caso di natura ancora più esplicitamente «lineare»: si tratta d'una ipotesi gerarchica che attribuisce alle note cardine della scala (rispettivamente primo terzo e quinto grado) una qualità preminente di stabilità; le altre note avrebbero la funzione di connettere per grado congiunto le tre note stabili mediante movimenti ben definibili e di numero limitato. Al livello superficiale non sempre il moto lineare appare procedere per grado, ma l'andamento congiunto viene sempre ipotizzato al livello profondo. L'armonia nascerebbe dalla sovrapposizione di connessioni lineari governate da un si-

stema di regole non eccessivamente complesso: regole armoniche, regole ritmiche, regole di ornamentazione, regole gerarchiche di espansione ricorsiva, e così via. La stessa teoria funzionale potrebbe così rientrare all'interno di un sistema regolato di condotte lineari, e ciò permetterebbe di spiegare anche talune anomalie e ambiguità della teoria musicale tradizionale.

BONDS M. E. (1991), *Wordless rhetoric: Musical form and the metaphor of the oration*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

CONNER T. A. (1994), "Techniques for manipulating the internal structures of mosaics", *In Theory Only*, 12/7-8, 15-34.

HALLIWELL P. (1994), "The «Rokudan cadence» in Japanese *koto* music: A semiotic approach to interpretation", *Music Analysis*, 13/1, 73-98.

HARRISON D. (1994), *Harmonic function in chromatic music: A renewed dualist theory and an account of its precedents*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

KOMAR A. (1992), *Linear derived harmony*, Overbird Press, Cincinnati.

LEWIN D. (1993), *Musical form and transformation: 4 analytic essays*, Yale University Press, New Haven.

SCHENKER H. (1994), *The masterwork in music*, Cambridge University Press, Cambridge, MA.

SMITH P. H. (1994a), "Liquidation, augmentation and Brahms's recapitulatory overlaps", *19th Century Music*, 17/1, 237-261.

SMITH P. H. (1994b), "Brahms and Schenker: A mutual response to sonata form", *Music Theory Spectrum*, 16/1, 77-103.

TARASTI E. (1994), *A theory of musical semiotic*, Indiana University Press, Bloomington.

ZOPPELLI L. (1994), *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*. Marsilio, Venezia.

Analisi dell'interpretazione (Rossana Dalmonte)

Anche nel 1994 gli studi che si occupano dei rapporti fra l'analisi e l'esecuzione coprono un ampio ventaglio di approcci.

Cominciando la rassegna dalla problematica più studiata – i rapporti fra le variazioni agogiche e l'espressività – occorre citare uno studio di Bruno REPP che continua la sua ricerca ormai più che decennale, appoggiandosi questa volta ad un pezzo famosissimo: *Träumerei* di Schumann. Prima di leggere il saggio è bene tuttavia richiamare i principi che sono alla base dei lavori di un gruppo di studiosi, quali, oltre lo stesso Repp, N. Todd, H. Schaffer, E. Clark e la nutrita *équipe* della "scuola svedese" facente capo a Gabrielsson e Sundberg. Il primo di questi principi è che la "espressività" non è una qualità innata che qualcuno possiede ed altri no, qualcosa d'ineffabile che passa misteriosamente dall'esecutore all'ascoltatore, ma è l'insieme delle variazioni ritmiche, timbriche e dinamiche attraverso le quali l'interprete coscientemente sottolinea quei passi della composizione che possono suggerire all'ascoltatore l'immagine musicale del pezzo. È possibile, dunque, "misurare" l'espressività attraverso microanalisi delle variazioni di durata e di intensità.

Repp inizia questo studio osservando che più un'esecuzione è espressiva, più il tempo è irregolare e "a-metronomico", e ciò in misura maggiore nei brani lenti; tuttavia queste variazioni si collocano sempre attorno ad un sorta di asse temporale che viene a costituire il tempo-base del pezzo. A volte però le variazioni sono continue ed è difficile quantificare numericamente l'asse temporale, come si è accorto l'autore stesso analizzando 28 esecuzioni di *Träumerei* di Schumann in un precedente lavoro (REPP 1992). In quel caso Repp era arrivato ad un'unica conclusione, e cioè che tutti i pianisti staccano un tempo assai più lento di quello voluto dall'autore (M.M. = 100) ed anche di quello suggerito da Clara Schumann (M.M. = 80): Alfred Brendel, ad esempio, suona attorno ad un tempo di M.M. = 69.

In un altro studio sullo stesso pezzo ("Relational invariance of expressive microstructures across changes in global tempo: An exploratory study using Schumann's *Träumerei*", *Psychological Research*, in corso di stampa), Repp osserva invece che, pur all'interno di un diverso "tempo globale", certe microstrutture espressive possono rimanere – relativamente – uguali. E poiché nelle sue indagini l'autore si è reso conto che le variazioni temporali aumentano (verso un generale rallentando) man mano che ci si avvicina alla

fine del pezzo, in REPP 1994 egli limita l'analisi alle prime otto battute, cioè alla parte più "stabile" della composizione, nella quale cerca le relazioni fra il tempo che l'esecutore "intendeva staccare", o "è convinto di avere tenuto", il tempo che ascoltatori musicalmente esperti hanno percepito, ovvero affermano di aver percepito, e il tempo reale misurato dall'analista. Le conclusioni, come c'è da aspettarsi quando ci si allontana dalla misurazione vera e propria e la si usa soltanto come strumento di indagine di fatti psicologici o di processi cognitivi, non mancano di ambiguità. Tuttavia Repp può affermare che i due pianisti che hanno partecipato all'esperimento hanno suonato (in tutte le nove esecuzioni registrate) più adagio di quanto intendessero, mentre gli ascoltatori hanno consistentemente sottostimato il tempo delle esecuzioni.

Un gruppo di tre saggi, tutti raccolti nello stesso fascicolo del *Journal of music theory pedagogy*, affronta il problema sempre attuale del rapporto fra l'analisi e la pratica esecutiva con chiaro intendimento pedagogico: WEST MARVIN, BURKHART e SCHACHTER – a diverso livello di approfondimento analitico – intendono infatti offrire agli insegnanti delle classi di teoria musicale l'opportunità di creare collegamenti fra la sfera speculativa dello studio della musica e i problemi pratici legati all'esecuzione. Sono studi che si collocano ad un livello ignoto alla realtà scolare italiana, ma che, facendoci immaginare una diversa situazione, forse possono servire da stimolo alle istanze innovative.

Il saggio di West Marvin si occupa principalmente dell'analisi/esecuzione del fraseggio (divisione di un brano in frasi) ed è pensato per un primo livello di studio. Il lavoro parte da interrogativi del tipo: perché è importante per un esecutore distinguere fra vari tipi di frase? Le frasi "periodiche" vanno suonate in maniera diversa da quelle "a-periodiche"? Come si distinguono nell'esecuzione due frasi parallele consecutive? Perché l'identificazione delle cadenze è importante per un esecutore? Come fa l'esecutore a rendere percepibile all'ascolto la differente importanza dei vari gradi dell'armonia? Seguono alcuni esempi pratici, "compiti di analisi" su brani che gli studenti realmente eseguono e discussioni comuni.

Nel titolo del saggio di BURKHART, il «battere a metà della battuta» (in tempo 4/4) si riferisce ad una particolare situazione metrica nella quale l'accento principale, invece che sul primo tempo della battuta, cade sul terzo. Si tratta di un tipo non comune di "4/4 composto", ossia non è soltanto un'uguaglianza di peso fra il primo e il terzo tempo, ma addirittura un rovesciamento dei valori metrici che ha notevole influenza sul macroritmo del pezzo. La prima

parte del saggio riprende le analisi presentate al *Secondo convegno internazionale di analisi schenkeriana* (Mannes College of Music, New York, 1992) e consiste in una stringente documentazione dell'assunto iniziale: nelle opere per tastiera di Bach il tempo 4/4 non è un'entità metrica unitaria, ma può prevedere tutti e tre i tipi di accento. L'analisi per trovare il «battere a metà della battuta» è molto sottile e la domanda «l'esecuzione deve prendere in considerazione questo fatto?» non appare oziosa: se, infatti, una particolarità testuale è così nascosta da richiedere un lavoro molto "specialistico" per venire in luce, non è del tutto ovvio che l'esecuzione debba tenerne conto. La risposta di Burkhardt, invece, è affermativa: poiché l'ambiguità ritmica è un aspetto stilistico fondamentale del linguaggio bachiano e poiché questo cambiamento di ritmo è inaspettato, esso viene ad assumere una funzione di sottolineatura, che deve corrispondere ad una sottile enfasi nell'esecuzione. Tale enfasi può concretarsi in un mutamento della dinamica e del "colore" sonoro, oppure in un leggero rallentamento della prima nota, o ancora in una combinazione di elementi dinamici e ritmici.

Anche il saggio di SCHACHTER si basa su un'analisi schenkeriana che è molto raffinata, ma non esclusiva, in quanto il preludio di Chopin preso in esame viene sottoposto ad altri tipi di indagine riguardanti le ragioni della grande legatura che tutto lo abbraccia, la macroforma del pezzo, la sua articolazione interna a gruppi di quattro battute, il ritmo iniziale, il cromatismo. Dopo avere "smontato" il pezzo in vari modi, Schachter lo "ricostruisce" attraverso un'esecuzione attenta ai fatti emersi dall'analisi. Seguendo le sue argomentazioni l'esecutore trova una collocazione coerente e significativa per ogni scelta interpretativa: dalle prime due note (che debbono essere suonate un poco ritardate per sottolineare fin da subito l'importanza del motivo melodico VI - V grado) fino al *crescendo* di batt. 33-36, da sostenere con un *accelerando* per ripristinare il tempo globale del pezzo.

Nemmeno il volume della SCHNEIDER nasconde l'intento pedagogico, questa volta indirizzato alla scuola di canto e ad un genere particolare: il recital. Citazioni autorevoli pongono subito fuori discussione l'assunto che l'interprete contribuisca a creare la fisionomia dell'opera. In particolare vi contribuisce il cantante durante un recital, poiché i suoi comportamenti – studiati o inconsci – hanno un'importanza decisiva sulla percezione della musica da parte degli ascoltatori, come è spesso stato osservato in anni recenti, a partire dalle fondamentali considerazioni dell'antropologo John Blacking. L'obiettivo dell'autrice consiste nel rilevare, nell'interpretazione di un canto, i valori extra-musicali ed in particolare quelli gestuali. E poiché, in gene-

rale, il cantante resta fermo in piedi accanto al pianoforte, gli aspetti fisici della sua interpretazione che si possono studiare sono limitati agli sguardi, alle espressioni del viso, ai movimenti del corpo, alle relazioni fisiche fra lui, l'accompagnatore e il pubblico, ai suoi eventuali spostamenti in uno spazio limitato. Tutti questi aspetti della gestualità del cantante sono attentamente presi in considerazione, distinguendo quelli musicalmente determinati da quelli che creano nessi nel silenzio fra un brano e il successivo.

Nel primo capitolo il problema è affrontato in dimensione storica, partendo dalle norme retoriche che regolavano il gesto nello stile barocco, fino alle scuole americane che accolgono i suggerimenti di Stanislavskij. Nel secondo capitolo il tema è svolto da un punto di vista pedagogico: vi si illustra, cioè, come il repertorio dei gesti viene insegnato specialmente nella cosiddetta "scuola newyorkese" (P. Sperry, Hoffmann e Lavane). Il problema posto in discussione è come si possa "imparare" uno stile gestuale per una forma d'arte che per lungo tempo ha privilegiato la risposta fisica ed emotiva "spontanea" ai suggerimenti della musica e del testo. Il terzo capitolo è dedicato al confronto fra lo stile gestuale del recital classico e quello di generi affini, come il concerto pop. Infine vengono proposte ad esempio le esperienze di due cantanti – John Kelly e Ira Siff – che cotrappongono un particolare tipo di recitazione a quello tradizionale del recital solistico.

Il volume ha un impianto più descrittivo che teorico e s'indovina rivolto ad un uso pratico: non a caso le citazioni da altri lavori di argomento analogo e le osservazioni critiche sono limitate all'introduzione, mentre nei capitoli successivi prevale il resoconto di esperienze dirette, molto legate alla scuola americana.

Un'opera assai sottile viene dedicata agli strumentisti del quartetto d'archi: è il libro della STÜBER, terzo volume uscito da un lavoro sistematico che l'autrice sta conducendo sulla letteratura quartettistica: dopo gli *Haydn-Quartette* di Mozart (1990) e i *Quartetti op. 59* di Beethoven (1991) ecco giunto il momento del quartetto schubertiano *La morte e la fanciulla*. Col termine *Intonationsanalyse* l'autrice intende un'analisi accuratissima dell'opera in vista di una corretta intonazione nell'esecuzione: un lavoro che va dalla teoria alla prassi, prima scolastica, poi concertistica. Diversamente dal pianista, infatti, chi suona strumenti ad arco deve sapere quando è bene prendere un suono leggermente crescente o calante; questo problema generale diventa più critico nella formazione quartettistica, cioè quando ogni suono entra a far parte di un accordo e quindi, oltre alla propria intonazione, deve tenere conto anche dei rapporti che s'instaurano con gli altri strumenti. Un

accordo, tuttavia, non è "pulito" in assoluto: la sua corretta intonazione (ovvero la sua immagine sonora) dipende dalla funzione che esso assolve nel contesto della frase melodica e del giro armonico. Di qui la necessità di "preparare" l'esecuzione con una preliminare, accuratissima analisi degli elementi costitutivi del brano, dalla macroforma ai minimi dettagli di ogni suono.

Sono da segnalare infine due lavori appartenenti all'ambito di quella *feminist critique* che tenta di decifrare i messaggi di prevaricazione sessuale nascosti nelle opere classiche. La SMART non analizza interpretazioni, né le propone; tuttavia, dal momento che la sua analisi è molto dettagliata e niente affatto neutra, una certa interpretazione viene, sia pure implicitamente, suggerita. L'autrice parte da una lettura positiva della follia femminile come liberazione dai limiti posti alla donna dall'assetto maschilista della società borghese, che si rispecchia nelle forme d'arte e specialmente nel romanzo e nel melodramma. Nella musica si offrono alle figure femminili delle possibilità di resistenza alla sopraffazione sessista; per la donizettiana Lucia di Lammermoor, ad esempio, sono «i momenti nei quali essa forza i limiti del suo mondo musicale – con i voli della coloratura, con la distorsione delle forme tradizionali e con la citazione di melodie utilizzate in precedenza nel corso dell'opera». È curioso notare che questo saggio, ora in traduzione italiana, era stato pubblicato nel 1992 dal *Cambridge opera journal*, ed era stato perciò ideato nel 1991, mentre al *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* di Trento un'intera sessione di cinque relazioni veniva dedicata alla stessa scena operistica. È in quel contesto, ci sembra, che il saggio va letto e valutato, attraverso il raffronto dei risultati ottenuti dalla Smart rispetto a quelli ottenuti dalle cinque analisi di Trento.

La CUSICK si chiede invece se sia ancora possibile, per chi abbia acquisito coscienza e abbia definitivamente rifiutato di sottomettersi a qualsiasi forma di prevaricazione, ascoltare ancora quella musica romantica che soleva procurare tanta gioia e tanto arricchimento culturale. Fra le opere più tacciate di "inascoltabilità", sceglie di studiare la più contraria alla filosofia femminista: il ciclo liederistico di Schumann *Frauenliebe und -leben*. Questa analisi è possibile solo accettando il seguente presupposto: la musica non ha un senso "in sé", nelle note alle quali è affidata la sua permanenza nel tempo, ma riceve senso dall'interprete che la legge come un "testo aperto". Il saggio è dedicato, appunto, all'analisi di interpretazioni «infedeli e contrastanti» rispetto alle strutture primarie dell'opera di Schumann. Ma il principio di «infedeltà» non è pacificamente accettato: ogni esecuzione pubblica, infatti

– sostiene la Cusick – è governata da norme sociali. L'ascoltatore ha imparato ad ascoltare la musica "al di là" dell'interprete, e quindi aiuta l'interprete a sparire e a diventare la voce stessa del compositore. Si nega l'erotismo trasmesso dalla viva voce dell'interprete, dalla sua persona fisica, per contribuire alla sacralizzazione dell'evento, a quel rituale meticolosamente organizzato perché tutti (interpreti ed ascoltatori) obbediscano al potere occulto dell'autore. I rituali di sparizione del Sé in nome di un'esecuzione "fedele" sono istillati nei bambini fin dalle prime lezioni di musica e vengono continuamente ribaditi durante tutto il corso degli studi, sia che questi conducano alla professione, sia che rimangano patrimonio del comune ascoltatore. Nomi famosi della musicologia storica e recente si sono espressi nello stesso modo: il corpo dell'interprete deve diventare il mezzo attraverso il quale l'opera possa far sentire il *proprio* respiro e vivere la *propria* vita. Dunque l'interprete è "persona subalterna", persona imperfetta, che si presta a fare rivivere quell'"essenziale", ed "eterno" che c'è nell'opera d'arte. Al massimo gli si concede di prestare a questa entità fuori dal tempo qualche tratto di attualità, affinché il pubblico possa "avvicinarsi" ad essa. La subordinazione, anzi la scomparsa della personalità dell'interprete di fronte a quella del compositore, riproduce i rapporti egemonici presenti nella società. L'interprete è l'Altro (come la Femmina e il Negro), poiché non è eterno, né essenziale, e ciò perché gli "manca" qualcosa.

Tuttavia è possibile allevare un interprete nella filosofia del "resistere" al posto di quella dell'"obbedire". Ciò non significa cadere al polo opposto e considerare la musica come un mero "veicolo per l'interpretazione", poiché anche dall'altra estremità si riproporrebbe una relazione di subordinazione per qualcuno: piuttosto occorre ridefinire il ruolo dell'interprete e cercare di dare regole ad un comportamento in equilibrio fra la sua libertà e le esigenze del testo. Infine si deve smettere di cooperare al consolidamento dell'"identità" dell'opera, della sua intangibile perfezione, nei confronti dell'Altro, l'interprete imperfetto. Cosa succederebbe, si chiede l'autrice, se in *Frauenliebe und -leben* si variasse la sequenza dei Lieder e si desse a tutto il ciclo un altro *plot*?

La prassi recente di ascoltare musica registrata aiuta il rituale di spersonalizzazione a compiersi: l'interprete non è più un corpo ma soltanto una voce, due mani, un respiro, mentre l'ascoltatore è diventato soltanto due orecchi. Tuttavia il distacco sembra essere indipendente dall'interprete e dall'ascoltatore singoli; è la tecnologia, non il loro mutuo consenso, a farli sparire; quindi non c'è rituale di subalternità: l'interprete non è sottoposto al

controllo attivo dell'ascoltatore e può psicologicamente rifiutarsi di cedere la propria personalità al compositore, mentre, d'altra parte, egli perde parte del potere che aveva sull'ascoltatore attraverso la sua presenza diretta. Senza contare il fatto che, col disco, l'ascoltatore può costruirsi un suo proprio percorso: può risentire più volte i pezzi che preferisce e magari tagliare quelli che gli piacciono meno. Così uno dei "caratteri essenziali" del pezzo – la sua perfezione "integrale" – diventa del tutto casuale, una possibilità su innumerevoli altre. Anche l'interprete – in questo caso la cantante Jessie Norman – può resistere meglio ai comandi di Schumann nello studio di registrazione, dove un maggiore controllo dei mezzi vocali le consente di esprimere la sua idea del testo, di far sentire come lo ha "ricostruito" e anche il disagio che le procura l'immagine femminile delineata da Schumann. Nell'ultimo brano, ad esempio, quando il dolore della donna alla morte del marito si fissa su toni di cupa monotonia, la Norman usa invece tutti i timbri vocali messi in atto nel ciclo, così che le tante voci finiscono per cancellare ogni possibile tentazione di autoidentificazione e quindi di "realtà". Tutto questo destabilizza e snatura la personalità della musica di Schumann, invia messaggi di consapevolezza e di resistenza molto più vicini al nostro modo di sentire che a quello dell'epoca di Schumann.

Dunque – conclude l'autrice – possiamo ancora ascoltare "quella musica", ma a patto che l'interprete sappia resistere ai suoi tentativi di prevaricazione e si rifiuti di riprodurre quella gerarchia fra l'"Essere" e l'"Altro", oggi del tutto anacronistica, ed a patto ancora che l'ascoltatore la usi come strumento per rafforzare la sua volontà di non più accondiscendere alla disparità sessuale.

BURKHART C. (1994), "Mid-bar downbeat in Bach's keyboard music", *Journal of music theory pedagogy*, 8, 3-26.

CUSICK S. G. (1994), "Gender and the cultural work of classic music performance", *Repercussions*, 3/1, 77-110.

REPP B. (1992), "Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's *Träumerei*", *Journal of the acoustical society of America*, 92, 2546-2568.

REPP B. (1994), "On determining the basic tempo of an expressive music performance", *Psychology of music*, 22/2, 157-167.

SCHACHTER C. (1994), "Chopin's prelude in D major, Opus 28, No.5: Analysis and performance", *Journal of music theory pedagogy*, 8, 27-45.

SCHNEIDER S. K. (1994), *Concert song as seen: Kinesthetic aspects of musical interpretation*, Pendragon, Stuyvesant NY.

SMART M. A. (1994), "Lucia ridotta al silenzio", *Analisi. Rivista di Teoria e Pedagogia musicale*, V/13, 6-15; V/14, 3-12.

STÜBER J. (1993), *Schuberts Quartett «Der Tod und das Mädchen». Anleitung zur Intonationsanalyse*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn.

WEST MARVIN E. (1994), "Intrinsic motivation: The relation of analysis to performance in undergraduate music theory instruction", *Journal of music theory pedagogy*, 8, 47-57.

Analisi e tecnologia (Francesco Giomi)

In questa sezione si segnalano i contributi analitici che fanno riferimento a due discipline distinte: l'analisi musicale computazionale e l'analisi della musica elettroacustica. Quest'ultima è materia relativamente giovane (almeno come studio sistematico) e ciò ne pregiudica una costante presenza all'interno delle riviste musicologiche; il 1994 non fa eccezione, e se si escludono alcuni interventi collaterali e qualche descrizione di specifici lavori compositivi offerte dagli stessi autori (vedi il n. 12 di *Sonus*), non si riscontrano novità significative.

La notizia più lusinghiera è pertanto l'apertura all'analisi del *Leonardo Music Journal*, l'annuale supplemento musicale di *Leonardo. Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* (MIT Press). Ogni numero è accompagnato da un CD musicale, con brani inediti e non, ed ospita interventi talora di notevole interesse (da segnalare in passato una serie di articoli sulla composizione assistita curati da Charles Ames). Due i contributi degni di nota nel 1994. Quello di BERGER - NICHOLS descrive le procedure ed i risultati di una ricerca condotta presso il Center for Studies in Music Technology della Yale University sulla registrazione della prima *Danza Ungherese* di Brahms eseguita al pianoforte dall'autore stesso nel 1889: grazie alla ricostruzione digitale della registrazione originale, si è cercato di ricavare indicazioni sulla pratica esecutiva di fine Ottocento. L'analisi sul cilindro inciso da Brahms inizia con una serie di test effettuati attraverso specifici programmi per l'esame dei segnali acustici; si procede poi alla effettiva ricostruzione del frammento, sempre con tecniche digitali, fino alla generazione di una partitura e di una versione in formato MIDI standard. La parte più consistente dell'articolo consiste nell'esposizione e nel commento dei dati provenienti dallo studio dell'esecuzione di Brahms, attraverso un ampio apparato illustrativo: se da un lato si presentano con puntiglio le caratteristiche della *performance* (anche evidenziando le sensibili differenze con ricerche precedenti sullo stesso frammento), dall'altro gli autori tengono a precisare come – al di là della rilevanza musicologica del progetto – questo tipo di ricerca rappresenti uno dei primi passi verso lo sviluppo di un'efficace strumento per l'analisi, la ricostruzione e la re-sintesi di registrazioni musicali storiche.

Per quanto riguarda il secondo articolo del *Leonardo Music Journal*, KIPPEN & BEL – dopo averci abituato ad ottimi contributi sull'applicazione delle

tecniche computazionali all'etnomusicologia – si ripresentano con l'interessante studio su *Computers, composition and the challenge of new music in modern India*. La ricerca affonda le sue radici nella metà degli anni '80 quando i due svilupparono un sistema informatico (*Bol Processor*) capace di analizzare le improvvisazioni indiane per tabla e di rigenerare nuove sequenze coerenti dello stesso tipo. L'articolo prende le mosse dalla nuova versione di questo programma – del quale vengono descritte la migliore accuratezza temporale e la capacità di gestire una simbologia polimetrica altamente complessa – e fornisce un insieme di esempi e diagrammi relativi alle strutture poliritmiche generate dal calcolatore, in base alle regole dedotte attraverso il lavoro analitico sulle esecuzioni reali. Gli autori accludono anche tutta una serie di considerazioni per motivare la loro ricerca, fondata su quello che chiamano un "approccio alternativo" e che è il risultato di indagini accurate e molteplici nel complesso insieme della musica indiana. Tale approccio ha reso possibile il moltiplicarsi di ricerche simili in collaborazione con studiosi e centri musicologici di Nuova Delhi e Bombay.

L'unico articolo della rivista americana *Computer Music Journal* che segnaliamo non è da considerarsi un contributo propriamente di carattere analitico, ma fornisce una scorciatoia per la comprensione della figura di Pierre Schaeffer, pioniere – oltre che delle sperimentazioni radiofoniche e della "musica concreta" – anche delle ricerche sull'analisi della musica elettroacustica. Il contributo del brasiliano PALOMBINI ripercorre cronologicamente la carriera teorico-compositiva di Schaeffer dal 1948 al 1953, descrivendo e commentando i suoi lavori più importanti.

Giunta ormai al suo secondo anno dopo il sostanziale rinnovamento editoriale, l'ex rivista *Interface* – oggi *Journal of New Music Research* – ha offerto un'annata ricca di buoni articoli, qualificandosi come uno dei migliori punti di riferimento sia per le ricerche sulla musicologia computazionale, sia sulla sperimentazione musicale contemporanea. Alla modellizzazione dell'ascolto nelle ricerche musicali sono dedicati i primi due numeri del 1994: LEMAN fornisce una breve e semplice introduzione all'argomento; COSI - DE POLI - LAUZZANA illustrano invece un progetto di ricerca classificabile fra le applicazioni musicologiche dell'intelligenza artificiale ed in particolare dei modelli connessionistici: un sistema basato su reti neurali per la classificazione timbrica a partire da un qualsiasi segnale audio (con taglio rigorosamente scientifico, vengono descritti il modello uditivo impiegato ed il suo funzionamento, la fase di addestramento della rete neurale ed infine i risultati analitici ottenuti).

Da segnalare poi l'articolo *Music for the masses* di FISCHMAN, che abbraccia un ampio spettro di argomenti, spaziando da considerazioni sul ruolo del compositore fino alla descrizione delle relazioni fra ambiente educativo e fruizione musicale per l'ottenimento di una soddisfacente comunicazione musicale. La parte più interessante è quella che affronta, in chiave analitica, le problematiche di un efficace rapporto fra il pubblico e la musica elettroacustica, illustrando le strategie adottate a diversi livelli in brani di musica elettroacustica per raggiungere questo scopo: si parte da un livello analitico di comprensione del messaggio in cui viene esplicitata in chiave elettroacustica la tripartizione di Nattiez, proseguendo poi, a livello paradigmatico, con l'esame delle associazioni semantiche (per esempio, associazione alla realtà fisica o riconoscimento della sorgente) e degli elementi più astratti, quali la strutturazione temporale di un brano. Nel complesso, pur toccando tematiche di grande interesse, l'articolo non riesce a scostarsi da un primo livello superficiale, mancando di accurati approfondimenti; costituisce comunque una buona lettura per un primo approccio socio-culturale alla materia.

TOMARO si occupa invece della composizione per chitarra elettrica nella musica contemporanea (prima di lui, si segnala solo l'intervento del chitarrista Tim Brady sul n. 51, della rivista canadese *Musicworks*). Chitarrista lui stesso, Tomaro imprime una doppia valenza al suo saggio, esplorando da un lato l'utilizzo della chitarra elettrica come simbolo della cultura moderna americana, e proponendo dall'altro una dettagliata analisi comparata di cinque composizioni che portano in organico la chitarra elettrica: *String trio* (1960) di Donald Erb, *Sonar plexus* (1968) di Francis Thorne, *Songes, drones, and refrains of death* (1968) di George Crumb, *Dirge* (1983) di Jeffrey Lohn e *Vicious cycle* (1984) di Elliot Sharp. Le analisi prendono in considerazione la distribuzione dei materiali strumentali e delle altezze, l'uso di alcuni gesti tipici dello strumento (per esempio i glissati), la struttura fraseologica, i pattern ritmici ed altri aspetti. Molto spazio viene lasciato all'esame della notazione impiegata ed alle tecniche esecutive peculiari della chitarra elettrica.

Va infine segnalata la dolorosa cessazione della rivista di teoria, analisi e semiologia della musica *Eunomio*, che pur fra mille difficoltà ha rappresentato per anni un'esperienza senz'altro positiva nel ristretto panorama delle testate italiane di analisi ed è auspicabile un suo pronto ritorno in stampa. Fra gli ultimi contributi proposti, quello di GIOMI rileva come l'analisi musicale si sia integrata da alcuni anni con le scienze e le tecnologie cognitive sia in senso "scientifico" (usare modelli computazionali per verificare come si

esprime la cognizione in musica), sia in senso "ingegneristico" (costruire sistemi artificiali che posseggano capacità cognitive musicali). Il lavoro passa in rassegna una buona parte delle direzioni di ricerca, dall'analisi automatica di un brano o di uno stile musicale alla rappresentazione della conoscenza musicale, dai modelli simbolici (sistemi esperti e grammatiche musicali) ai modelli connessionisti, concludendo con la discussione dettagliata di una specifica applicazione del noto modello di Lerdahl & Jackendoff, sviluppata presso la Divisione Musicologica del CNUCE/C.N.R. di Firenze da Lelio Camilleri, Francesco Carreras e Francesco Giomi.

Nel complesso quindi un anno non ricchissimo di contributi: sarebbe stato lecito aspettarsi qualcosa di più, soprattutto sul versante dell'analisi della musica elettroacustica che, dopo il *Secondo Convegno europeo di analisi musicale* (Trento 1991), ha assunto anche in Italia i tratti di disciplina autonoma. Alcuni articoli, quelli di Leman e di Palombini, sono comunque di effettiva utilità generale, gli altri richiedono una lettura a carattere più squisitamente specialistico.

BERGER J. - NICHOLS C. (1994), "Brahms at the piano: An analysis of data from the Brahms cylinder", *Leonardo Music Journal* 4, 23-30.

COSI P. - DE POLI G. - LAUZZANA G. (1994), "Auditory modelling and self-organizing neural networks for timbre classification", *Journal of New Music Research*, 23/1, 71-98.

FISCHMAN R. (1994), "Music for the masses", *Journal of New Music Research*, 23/3, 245-264.

GIOMI F. (1993), "Analisi musicale e intelligenza artificiale - problemi, metodi ed esempi", *Eunomio*, 20, 18-33.

KIPPEN J. - BEL B. (1994), "Computers, composition and the challenge of new music in modern India", *Leonardo Music Journal*, 4, 79-84.

LEMAN M. (1994), "Introduction to auditory models in music research", *Journal of New Music Research*, 23/1, 5-9.

PALOMBINI C. (1993), "Machine songs V: Pierre Schaeffer. From research into noises to experimental music", *Computer Music Journal*, 17/3, 14-19.

TOMARO R. (1994), "Contemporary compositional techniques for the electric guitar in United States concert music", *Journal of New Music Research*, 23/4, 349-368.

Psicologia e analisi (Anna Rita Addressi)

3RD INTERNATIONAL CONFERENCE FOR MUSIC PERCEPTION AND COGNITION

Nel luglio del '94 ha avuto luogo a Liegi la 3rd *International Conference for Music Perception and Cognition*, appuntamento biennale della psicologia internazionale, organizzato in questa occasione dall'E.S.C.O.M. (la Società Europea per le Scienze Cognitive della Musica), di cui fa parte anche l'Italia. Durante i 5 giorni di durata del convegno, sono state presentate circa 200 relazioni, di contenuto e importanza diversi, che hanno toccato i maggiori problemi relativi alla ricerca e agli obiettivi della psicologia cognitiva musicale: dall'audizione pre-natale ai modelli di percezione delle altezze, delle tonalità, del timbro; dall'origine della musicalità ai rapporti fra scienze cognitive e musicologia; dai modelli informatizzati alle esperienze emozionali ed espressive; dalla psico-fisiologia, alla psico-acustica, alla sociologia. Malgrado la brevità (inevitabile) degli interventi contenuti negli Atti, curati da Irène DELÈGE, vale la pena di segnalare quelli più pertinenti all'analisi musicale, poiché uno degli argomenti maggiormente dibattuti in questa come nei due precedenti convegni, è stato proprio quello della verifica sperimentale di alcune teorie analitiche nate, soprattutto negli anni Settanta, in seguito allo sviluppo delle scienze cognitive.

Un'intera sessione è stata dedicata alla teoria di Lerdahl & Jackendoff (*Generative Theory of Tonal Music: G.T.T.M.*), aperta da un'introduzione critica di J.-J. Nattiez il quale ha sottolineato come – da un punto di vista semiologico – la teoria, pur presentandosi di tipo "estesico induttivo" (elaborata cioè sulla base di ipotesi percettive), si pone tuttavia come teoria "poietica" quando stabilisce che le stesse regole determinano anche i processi compositivi, creando in tal modo un'ipotesi normativa che non rispetta l'indipendenza fra processi compositivi e processi di ricezione.

Il tema principale affrontato nelle successive relazioni è stato quello della verifica sperimentale di questi processi mentali, per mezzo dei quali un ascoltatore acculturato elaborerebbe i segnali fisico-acustici della musica tonale: la percezione gerarchica della struttura di raggruppamento e di quella metrica, le esperienze di riduzione nei "segmenti di tempo" e nei "prolungamenti". I risultati ottenuti dalle verifiche sperimentali condotte da BIGAND, già da alcuni anni impegnato in questo specifico settore, PINEAU e dallo stesso LERDAHL, sembrano confermare alcuni di questi presupposti, quali la percezione gerarchica dei raggruppamenti (tutti i segmenti giudicati importanti

dall'ascoltatore a livello superiore di raggruppamento sono riconfermati sistematicamente ai livelli inferiori), e della struttura metrica. Altri risultati, invece, non coincidono con le ipotesi cognitive della G.T.T.M.: al secondo livello di riduzione le regole preferenziali sembrano essere determinate da fattori di 'superficie', non previsti dalla teoria, quali la linea melodica, l'armonia locale o particolari tratti salienti. Questi ultimi dati, se confermati da altre esperienze, potrebbero far discutere sulla presunta naturalità e universalità di alcuni processi cognitivi ipotizzati nella G.T.T.M.

La G.T.T.M. è argomento anche di altri interventi: BERTRAND analizza l'incidenza di tre regole preferenziali nei processi di segmentazione e di raggruppamento in bambini dai 5 ai 10 anni; modifiche o 'aggiunte' vengono proposte da LONDON, che ipotizza un tipo di ascolto meno gerarchizzato (*weak reduction hypothesis*), e da BOTELHO, il quale propone un altro tipo di raggruppamento, 'tonale', che avrebbe come caratteristica quella di descrivere l'organizzazione temporale di un brano; infine HALÁSZ presenta una simulazione informatica della riduzione nei "segmenti di tempo".

Un'altra teoria analitica presente negli atti di Liegi e che forse avrebbe meritato un maggiore dibattito e approfondimento per le sue implicazioni psicologico-cognitive, è quella di Meyer, portata avanti in questi ultimi anni da NARMOUR. Questi espone sinteticamente il suo concetto di stile dal punto di vista della teoria cosiddetta di "implicazione-realizzazione": in particolare sottolinea che l'ascoltatore riconosce le strutture stilistiche di un brano quando queste sono 'implicativamente' rilevanti all'analisi percettiva e cognitiva che l'ascoltatore fa dell'*input* ricevuto.

Da un punto di vista gestaltico il concetto analitico di implicazione, riferito a quelle strutture melodico-armonico-ritmiche che implicano le condizioni e le probabilità del loro realizzarsi, riguarda il fenomeno psicologico dell'aspettativa, e cioè della sensazione di attesa che queste strutture producono nell'ascoltatore. A questo fenomeno cognitivo è in parte dedicato l'intervento di BHARUCHA, che espone un'ipotesi sui processi mentali relativi alle strutture tonali: alcune classi generali di strutture neurali contribuirebbero all'organizzazione delle informazioni relative alle altezze, permettendo il riconoscimento di modelli appresi per esposizione passiva e generando in tal modo nell'ascoltatore delle aspettative. In particolare si ipotizza che, rispetto alle gerarchie tonali, il fenomeno dell'aspettativa è causato dalla 'asimmetria' fra le note in rapporto di dominanza/subordinazione, che induce l'ascoltatore ad attendere la risoluzione di un accordo dissonante o instabile.

Da un punto di vista melodico, il fenomeno dell'aspettativa è analizzato nell'intervento di ADACHI & CARLSEN, i quali verificano, attraverso procedura sperimentale, che i processi cognitivi di aspettativa già sperimentati da Carlsen con gli adulti (1981), sono presenti anche in bambini di 4/11 anni. Ancora al modello di Narmour sono dedicati gli interventi di MURAO, sulla percezione del punto "di chiusura" che si verifica quando le implicazioni si realizzano, e di SCHELLENBERG, il quale ne ipotizza alcune modifiche "semplificatrici".

Si segnalano infine gli articoli di LERDHAL sulla composizione dello spazio delle altezze nei sistemi ottatonico ed esatonico, di DOWLING sulla memorizzazione della melodia, di SOLOMOS sulla relazione fra il progetto compositivo e la percezione di un'opera nella musica contemporanea (in particolare nel *Marteau sans Maître* di Boulez) e, per concludere, un'esperienza condotta da TILLMAN-BIGAND sulla percezione della forma musicale in rapporto all'espressività dei brani ascoltati, esperienza che prende le mosse dalle teorie di Imberty e Meyer.

LA RICERCA SPERIMENTALE

La procedura sperimentale è ancora ritenuta, in campo psicologico, una delle più importanti per valutare l'incidenza degli studi di psicologia sull'analisi musicale.

L'articolo di DIBBEN e quello di DAWE - PLATT - RACINE hanno come tema la G.T.T.M. Mentre il primo sembra non apportare esaltanti modifiche alla conoscenza della teoria (verifica che gerarchie di eventi vengono percepite nella musica tonale e non in quella atonale, in conformità con ciò che è stato scritto da Lerdhal), i risultati delle esperienze riportati nel secondo sembrano dimostrare che il "raggruppamento metrico" sia dovuto non solo agli accenti temporali, come predetto dalla G.T.T.M., ma anche e soprattutto a fattori armonici e melodici.

All'impatto che la tecnica seriale può avere sulla percezione è dedicato, invece, l'articolo di RUST, che analizza come esempio un passaggio per flauto solo tratto da *Movements* di Stravinskij.

Particolarmente interessante risulta l'articolo di GABRIELSSON - LINDSTRÖM, che riporta i risultati di un'indagine svolta sulle caratteristiche di esperienze musicali particolarmente intense: «strong experiences of music» (S.E.M.). Ad un campione di circa 800 persone, dai 13 ai 91 anni, è stato richiesto di descrivere l'esperienza musicale più intensa che avessero vissuto. La lettura delle risposte ha dato luogo ad una serie di costanti che hanno permesso di

raggruppare in categorie i risultati ottenuti: caratteristiche generali delle S.E.M., risposte fisiche, percezione, emozione, aspetti cognitivi, trascendentali, esistenziali e sviluppo della persona. Ognuna di queste categorie è a sua volta suddivisa in sotto-categorie. Particolarmente interessante è il procedimento sperimentale utilizzato, che è quello dell'analisi del contenuto delle risposte "aperte", secondo categorie ricavate dalle stesse risposte. I risultati sono commentati, brevemente, alla luce delle teorie riguardanti la capacità della musica di rappresentare e provocare emozioni attraverso violazioni di aspettative e tramite l'isomorfismo tra le strutture della musica e quelle del sentimento.

Chi fosse particolarmente interessato a questo argomento può trovare spunti interessanti negli Atti di Liegi, nella sezione dal titolo «Expression, communication and emotional experiences».

LIBRI E MISCELLANEE

Segnaliamo per finire tre volumi che, seppur non specificamente attinenti all'analisi musicale, possono tornare utili per approfondire argomenti paralleli.

Innanzitutto l'antologia curata da Rita AIELLO (con la collaborazione di Sloboda), che è frutto anche dell'esperienza didattica della compilatrice. L'Aiello insegna infatti alla Juilliard School di New York e ha concepito il testo come libro d'integrazione ai suoi corsi per strumentisti, compositori e musicisti pratici: musicisti di alto livello, ma non specialisti di psicologia della percezione. L'ottica, dunque, non è quella della psicologia pura, ma della psicologia applicata: viene cioè proposto un insieme di problemi che possono stimolare gli interessi particolari di chi fa musica. Così la prima parte tocca questioni di natura filosofica: ad esempio i legami della percezione con emozioni e significati (dal famoso libro di Meyer tradotto anche in italiano), ma anche il parallelismo fra linguaggio musicale e linguaggio verbale, e il rapporto fra le teorie della musica e la loro corrispondenza con i reali fenomeni della percezione. La seconda parte tocca invece problemi legati allo sviluppo della musicalità: dal canto infantile, ai meccanismi dell'ascolto, all'acquisizione di abilità fisiche nell'uso degli strumenti. Una terza e più ampia sezione è infine dedicata alla memoria, al concetto di rappresentazione mentale, a quello di aspettativa o attesa ed a varie questioni attinenti l'esecuzione. Si tratta dunque di un ventaglio di problemi assai ampio e di una lettura estremamente utile per chi voglia aggiornarsi su ciò che di significativo la psicologia degli ultimi anni ha scoperto in campo musicale.

L'altra raccolta di saggi è curata da Arlette ZENATTI. Il volume della psicologa francese raccoglie una serie di interventi che offrono un quadro generale su alcuni argomenti fondamentali della psicologia della musica, con attenzione sia agli aspetti specificamente psicologico-cognitivi della percezione, sia a quelli – anche con prospettive pedagogiche – relativi alla creatività musicale ed allo sviluppo delle capacità estetiche. Fra gli autori dei saggi contenuti nel volume segnaliamo D. Deutsch, W. J. Dowling, J.-P. Mialaret, H. De La Motte-Haber, J.-C. Risset e la stessa Zenatti.

Il testo di Butler, infine, fornisce un utile "manuale" di psicologia percettiva della musica, in puro stile cognitivista, da consultare quasi come un dizionario. Butler fa un quadro generale degli studi sulla percezione musicale, presentando quelle che sono le teorie psicofisiche e le teorie cognitive sulla percezione e sulla rappresentazione mentale del timbro, delle altezze, del rapporto tempo/spazio e della sonorità. Il volume è concepito come un vero e proprio libro di testo di psicologia della percezione per musicisti, corredato di un compact disc per ascolti e di relativi esercizi alla fine di ogni capitolo. È scritto in linguaggio rigoroso ma semplice, che ricorre a supporti matematici solo in casi indispensabili. Ampi sono infine i suggerimenti bibliografici, con un glossario finale dei termini tecnici.

ADACHI M. - CARLSEN J. C. (1994), "Melodic expectancy development in musical children", in DELÈGE 1994, 143-144.

AIELLO R. (cur., con J. Sloboda, 1994), *Musical perceptions*, Oxford University Press, Oxford, (recens. Ph. Vendrix, *ESCOM Newsletter*, 7, 12-13; di A. R. Halpen, *Music Perception*, 12/3, pp. 375-378).

BERTRAND D. (1994), "Impact de la formation musicale de l'enfant sur l'ordre d'efficacité des règles préférentielles de groupement", in DELÈGE 1994, 263-264.

BHARUCHA J. J. (1994), "Mental tonal structures", in DELÈGE 1994, 79-80.

BIGAND E.-LERDHAL F.-PINEAU M. (1994), "Deux approches expérimentales des quatre composantes de la Théorie Générative de la Musique Tonale", in DELÈGE 1994, 259-260.

BOTELHO M. (1994), "Tonal grouping: An addendum to Lerdhal and Jackendoff's A generative theory of tonal music", in DELÈGE 1994, 265-266.

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

DAWE L.-PLATT J.-RACINE R. (1994), "Inference of metrical structure from perception of iterative pulses within time spans defined by chord changes", *Music Perception*, 12/1, 57-76.

DELÈGE I. (cur., 1994), *3rd International Conference for music perception and cognition: Proceedings*, Université de Liège, 23-27 luglio 1994, E.S.C.O.M., Liège.

DIEBEN N., (1994), "The cognitive reality of hierarchic structure in tonal and atonal music", *Music Perception*, 12/1, 1-26.

DOWLING W. J. (1994), "The time course of memory for melodies", in DELÈGE 1994, 29-30.

GABRIELSSON A., LINDSTRÖM S. (1993), "On strong experiences of music", *Musikpsychologie*, 10, 118-139.

HALÁSZ P. (1994), "Computer simulation of time-span reduction", in DELÈGE 1994, 267-268.

LERDHAL F. (1994), "Octatonic and hexatonic pitch space", in DELÈGE 1994, 73-76.

LONDON J. (1994), "The 'Strong reduction hypothesis' of G.T.T.M.", in DELÈGE 1994, 261-262.

MURAO T. (1994), "Identifying structural tones through an objective assessment of closure points", in DELÈGE 1994, 207-208.

NARMOUR E. (1994), "Cognitive expectancy, musical style and the Implication-Realization model", in DELÈGE 1994, 9-10.

NATTIEZ J.-J. (1994), "Quelle est la pertinence de la théorie de Lerdhal-Jackendoff?", in DELÈGE 1994, 255-257.

RUST D. (1994), "Stravinsky's twelve-tone loom: Composition and precomposition in *Movements*", *Music Theory Spectrum*, 16/1, 62-76.

SCHELLENBERG E.G. (1994), "The implication-realization model: Suggestions for revisions", in DELÈGE 1994, 209-210.

SOLOMONS G. (1994), "L'interrelation conception-perception dans le *Marteau sans Maître*, esquisse d'un modèle d'analyse", in DELÈGE 1994, 205-206.

TILMAN B., BIGAND E. (1994), "Structure formelle et expressivité musicale", in DELÈGE 1994, 365-366.

ZENATTI A. (1994), *Psychologie de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, (recens. di D. Bertrand, *Escom Newsletter*, 7, 6-8).

Analisi nella didattica (Giovanna Guardabasso)

Le pubblicazioni e i contributi sul tema dell'analisi nella didattica della musica usciti nel 1994 non apportano alcuna sostanziale novità al panorama teorico già delineatosi negli anni precedenti. È anzi da notare una generale assenza, nell'editoria italiana e straniera, di interventi specifici su questo tema che siano in grado di approfondire e allargare la riflessione sia dal punto di vista metodologico che pedagogico.

D'altra parte si nota che la pratica analitica ha ormai conquistato un ruolo stabile nell'educazione musicale di base, soprattutto in Italia, e viene comunemente applicata in rapporto ai due aspetti fondamentali dell'esperienza musicale: la comprensione e la produzione. Le proposte che segnaliamo, infatti, prevedono spesso l'analisi all'interno di percorsi didattici articolati, che toccano più settori dell'educazione musicale.

La MAZZOLI, curatrice della rubrica "Suono e ambiente" nella rivista *Musica Domani*, fornisce anche quest'anno interessanti spunti di riflessione sulle modalità di lettura e di analisi della realtà che i bambini adottano, e sui relativi processi cognitivi e interpretativi, dai quali si può partire per elaborare percorsi di ricerca e comprensione della musica e dei diversi linguaggi, spesso tra loro intrecciati. L'analisi, quindi, è strumento di comprensione, conoscenza e crescita nel difficile – ma imprescindibile – confronto con l'ambiente e i mezzi di comunicazione di massa.

Nella stessa linea si collocano FERRARI - STROBINO, che hanno curato un volume a più mani sull'utilizzo della *popular music* a scuola. Scrivono gli autori: «Perché mai valorizzare il quotidiano, quando così spesso sentiamo il bisogno, per noi e per i nostri alunni, di migliorarlo, di trascenderlo? [...] Perché una presa di coscienza delle proprie condotte musicali, insieme ad un'appropriazione più estesa e consapevole della musica prediletta, confrontata con quella dei compagni e dell'insegnante e perciò stesso "messa alla prova", producano dei frutti». L'analisi e l'osservazione sono presenti nei diversi contributi come strumenti di comprensione ed appropriazione degli oggetti musicali e del linguaggio, e puntano quindi a una progressiva presa di coscienza delle strutture linguistiche e dei vari elementi che caratterizzano il repertorio *pop* («il testo, la musica, il rapporto parole-musica, le mo-

dalità esecutive»), utile anche per le attività di produzione. Interessante la considerazione dei curatori riguardo all'insufficienza dei tradizionali livelli di analisi per il repertorio *popular* e alla necessità di ripensarli, elaborando nuovi modelli analitici, ad esempio a partire dal *sound*, fondati sui meccanismi percettivi e sulle modalità di fruizione.

Nonostante il tema affrontato sia estremamente importante e pertinente al compo della didattica della musica, il contributo di MICELI, pur presentando spunti interessanti, non offre chiari strumenti didattici. L'autore sottolinea la difficoltà di analizzare i rapporti tra linguaggio filmico e musicale utilizzando modelli analitici mutuati da uno dei due settori, e prospetta la necessità di munirsi di un metodo flessibile di analisi interdisciplinare.

Ricco di proposte didattiche è invece il volume di PIAZZA, che propone 23 schede di lavoro per "suonare con il disco" su brani musicali vari (in prevalenza colti, con qualche escursione nel popolare e nella musica leggera), attivando processi di ascolto attivo e analisi di aspetti grammaticali, sintattici, formali, interpretativi, di genere, ecc.

Di taglio diverso sono i contributi di HAIR, di GROMKO e di SHIOBARA, che studiano l'interazione fra il linguaggio musicale e altri linguaggi in rapporto alle capacità di comprensione musicale. In particolare i primi due, di area statunitense, presentano i risultati di ricerche realizzate per studiare come l'uso del linguaggio grafico possa mettere in luce livelli e caratteristiche della comprensione musicale nei bambini tra 4 e 10 anni. Gromko rileva come, chiedendo ai bambini di scrivere come "suona" una certa canzone a loro nota, essi hanno la necessità di trovare una soluzione al problema, inventando una scrittura adeguata; in questo modo emergono non solo le loro capacità meramente percettive, ma anche la loro comprensione dell'oggetto musicale, che implica percezione, memoria, rappresentazione e ancora, citando Piaget: «imitazione dei particolari, analisi e ricostruzione del modello». Shiobara sottolinea invece come il rapporto tra musica e movimento sia utile per la comprensione musicale, in quanto questa consiste nell'organizzare i suoni in nuclei unitari significativi (melodici, ritmici, armonici, ecc.), percependo le qualità cinetiche della musica. Il movimento permette la formazione di "schemi mentali" (in senso piagetiano) musicali, ed aiuta il bambino ad essere un ascoltatore attento, in grado di concentrarsi su ciò che accade nel brano musicale,

cogliendone i cambiamenti e i caratteri espressivi.

Un'altra ricerca è quella illustrata da COSTA-GIOMI, che indaga sulle capacità di discriminazione armonica nei bambini di 4-5 anni, concludendo che essa è migliore di quanto finora sostenuto dai vari studi, e discute l'identificazione attuata da molti studiosi tra capacità di percezione armonica e senso della consonanza.

L'analisi come strumento per la creazione e la composizione musicale compare in WIGGINS, che presenta i risultati di una ricerca qualitativa realizzata per indagare le strategie utilizzate dai bambini (10 anni) nell'affrontare compiti di natura compositiva nel gruppo dei pari. I compiti proposti prendono le mosse da una o più attività di ascolto e analisi di brani musicali diversi; l'autrice, riferendosi ad un precedente studio della Bamberger, sottolinea come la partecipazione ad attività musicali costruisca e metta in luce, nello stesso tempo, le strutture interne della comprensione musicale individuale.

In un nuovo volume, SWANWICK riprende e sviluppa quelli che sono stati i suoi principali temi di riflessione e ricerca negli ultimi anni (cfr. *Bollettino GATM*, settembre 1993), approfondendo in particolare la dialettica tra "intuizione" e "analisi", che per lui si collocano alle estremità della conoscenza: dalla semplice "impressione sensoriale" alla "conoscenza intuitiva" e, infine, alla più complessa "conoscenza logica". L'autore ritorna qui anche sul suo modello "a spirale" dello sviluppo musicale e sulle metodologie della ricerca quantitativa e qualitativa nell'educazione musicale.

Infine è da segnalare la rubrica "Confronti e dibattiti" sul n. 92 di *Musica Domani*, in cui CAPPELLI, GIACOMETTI, CALI e FERRARA dibattono sull'importanza che, per la didattica della musica, ha la riflessione sui diversi modelli teorici, metodologici e didattici per l'ascolto nell'educazione musicale.

CALI L. (1994), "Confronti e dibattiti: la riflessione sui significati nell'educazione musicale", *Musica Domani*, 92, 37-38.

CAPPELLI F. (1994), "Confronti e dibattiti: la riflessione sui significati nell'educazione musicale", *Musica Domani*, 92, 34-36.

COSTA-GIOMI E. (1994), "Recognition of chord changes by 4- and 5-years old american and argentine children", *Journal of Research in Music Education*, 42/1, 68-87.

FERRARA E. (1994), "Confronti e dibattiti: la riflessione sui significati nell'educazione musicale", *Musica Domani*, 92, 38-39.

FERRARI F., STROBINO E. (cur., 1994), *Imparerock*, Ricordi, Milano.

GIACOMETTI A. (1994), "Confronti e dibattiti: la riflessione sui significati nell'educazione musicale", *Musica Domani*, 92, 36-37.

GROMKO J. E., "Children's invented notations as measures of musical understanding", *Psychology of Music*, 22/2, 136-147.

HAIR H. I. (1994), "Children's description and representations of music", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 119, 41-48.

MAZZOLI F. (1994a), "Una musica sbagliata e molte domande", *Musica Domani*, 91, 32.

MAZZOLI F. (1994b), "E il coccodrillo?", *Musica Domani*, 92, 33.

MAZZOLI F. (1994c), "Pari opportunità musicali", *Musica Domani*, 93, 33.

MICELI S. (1994), "Musica e cinema: un approccio metodologico", *Musica Domani*, 92, 6-10.

PIAZZA G. (1994), *Suoniamoci su...*, Ricordi, Milano.

SHIOBARA M. (1994), "Music and movement: The effect of movement on musical comprehension", *British Journal of Music education*, 11/2, 113-127.

SWANWICK K. (1994), *Musical knowledge: Intuition, analysis and music education*, Routledge, London (recens. Lamont A., *ESCOM Newsletter*, 7, 9-12 e Walker R., *Psychology of Music*, 23/1, 92-96).

WIGGINS J. H. (1994), "Children's strategies for solving compositional problems with peers", *Journal of Research in Music Education*, 42/3, 232-252.

DOVE TROVARE I TESTI SEGNALATI

Per facilitare il reperimento dei testi recensiti in questa rassegna bibliografica, si indica di seguito l'indirizzo di alcune biblioteche italiane nelle quali sono accessi abbonamenti alle riviste spogliate. Chi fosse invece interessato a consultare i libri segnalati in questo *Bollettino*, può chiedere notizie sulla loro reperibilità alla segreteria del G.A.T.M., o per iscritto (via Galliera, 3, 40121 Bologna), oppure lasciando un messaggio telefonico al numero 051/265792 (sig.na Luigia Berti). Si tenga presente che molti titoli sono comunque reperibili presso la Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, via Galliera, 3, tel. 051/223943.

SIGLE DELLE BIBLIOTECHE CITATE

BOLOGNA

BOms: Biblioteca dell'Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Galliera, 3.

FIRENZE

FIi: Biblioteca Berenson - Morril Music Library, Villa Itatti, via di Vinciaglia, 26.

MILANO

Mic: Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "G. Verdi", via del Conservatorio, 12.

PADOVA

PDav: Biblioteca dell'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Arti Visive, via Mussato, 97.

PDei: Biblioteca dell'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Elettronica e Informatica, Via Gradenigo, 6a.

PDst: Biblioteca dell'Università degli Studi di Padova, Cattedra di Storia del Teatro.

PALERMO

PAc: Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "V. Bellini", via Squarcialupo, 45.

PAcrs: Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Corso Vittorio Emanuele.

PAsm: Biblioteca dell'Univ. degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Cattedra di Storia della Musica, via XX Settembre, 68.

PESARO

PSc: Biblioteca del Conservatorio "G. Rossini", Piazza Olivieri, 5.

ROMA

RMc: Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Cecilia", via de' Greci, 18.

RMg: Biblioteca dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimenti di Studi Glottolinguistici e Antropologici.

RMn: Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II", v.le Castro pretorio, 105.

RMms: Biblioteca dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di Musica e Spettacolo, p.le A. Moro, 2.

RMsg: Biblioteca dell'Istituto Storico Germanico (Deutsche Historische Institut), via Aurelia Antica, 391.

TORINO

TOdc: Biblioteca Civica Musicale "Andrea della Corte", Villa Tesoriera, corso Francia, 192.
TOc: Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica "G. Verdi", via Mazzini, 11.
TODA: Biblioteca "G. M. Gatti" dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Discipline Artistiche, via S. Ottavio, 20.

UDINE

UDc: Biblioteca del Conservatorio "J. Tamadini", p.zza 1° Maggio, 29.
UDj: Biblioteca Civica "V. Joppi", p.zza Marconi, 8.
UDu: Biblioteca dell'Università degli studi di Udine, via Mantica, 3.

ELENCO DELLE RIVISTE SPOGLIATE

Acta musicologica: BOms, Fli, Mic, PAsm, PSc, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa, UDc.
African Music. Journal of the International Library of African Music: BOms, RMg.
Analecta Musicologica: BOms, Fli, Mic, PAsm, PSc, RMn, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa.
Analisi. Rivista di Analisi e Pedagogia Musicale: BOms, Mic, Pac, RMn, RMc, RMsg, TOdc, TOc, TODa, UDj.
Annales musicologiques: BOms, Fli.
Annual Review of Jazz Studies: BOms.
Anuario Musical: BOms, Fli, PAsm, RMsg, TOdc, TOc.
Archiv für Musikwissenschaft: BOms, Fli, Mic, PAsm, RMn, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc.
Arti musices: Musikoloski zbornik: Fli.
Asian Music. Journal of the Society for Asia: RMg.
Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis: BOms, Fli, Mic, RMsg, TOdc.
Beiträge zur Gregorianik: Fli.
Bequadro: BOms, Mic, Pac, PAcrs, PAsm, PSc, RMn, RMc, TOdc, TOc, UDc.
Bollettino del centro rossiniano di studi: BOms, PSc, UDc.
Bollettino ceciliano: BOms.
British Journal of Music Education: BOms.
Bulletin of the International Council for Traditional Music: BOms, RMg.
Bulletin. Council for Research in Music Education: BOms, Mic.
Cahiers de l'IRCAM (Les). Compositeurs d'aujourd'hui: BOms.
Cahiers de l'IRCAM (Les). Recherche et musique: BOms.
Cahiers de musiques traditionnelles: RMg.
Cambridge Opera Journal: BOms.
Cartellina (La): BOms, Mic, PSc, UDc, UDj.
Chelys: Fli.
Chigiana: BOms, Fli.
Chime. Journal of the European Foundation for Chinese Music Research: RMg.
Coda Magazine: BOms.
Choreola. Rivista di danza popolare italiana: RMg.
Computer Music Journal: BOms, Mic, PDei, RMc, TOdc, TODa, UDc.
Contemporary Music Review: Mic, TOdc.
Current Musicology: BOms.
Diastema: Mic, Pac, PADsm, RMn, RMc, RMsg, TOc, UDc.
Early Keyboard Journal: Fli.
Early Music: BOms, Fli, Mic, PAsm, RMms, RMsg, TOdc, TODa, UDc.

Early Music History: BOms, Fli, RMms, RMsg.
East European Meetings in Ethnomusicology: BOms.
EM. Annuario degli Archivi dell'Accademia di Santa Cecilia: RMg.
Erba Musica (L): BOms
Esercizi. Arte, musica, spettacolo: BOms, Fli, UDc.
Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology: BOms, Mic, RMc, RMg, TOdc.
Études Grégoriennes: BOms, Fli.
Eunomio: Mic, Pac, PDav, RMn, RMc, RMsg, TOdc, TOc, TODa.
Finnish Music Quarterly: BOms, UDc.
Fontes Artis Musicae: BOms, UDc.
Göttinger Händel-Beiträge: BOms.
Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft: BOms, Fli.
Haydn Studien: BOms, Mic, RMsg, TOc.
Imago Musicae: BOms.
In Theory Only: BOms, RMms.
Indiana Theory Review: BOms.
Informazioni e studi vivaldiani: BOms, UDc, UDj.
International Journal of Musicology: BOms.
International Review of the Aesthetics and Sociology of Music: BOms, Fli, RMn, RMc, ROism, UDc.
Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preussischer Kulturbesitz: Fli.
Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie: BOms, Fli.
Journal of American Folklore (The): BOms.
Journal of Musicological Research (The): BOms, Fli, Mic, TOdc.
Journal of Musicology (The): BOms, Fli, Mic, RMsg, TOdc, TODa.
Journal of Music Theory: BOms, Fli, Mic, PDei, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc.
Journal of Music Theory Pedagogy: BOms.
Journal of New Music Research (ex Interface): BOms, Mic, PDei.
Journal of Research in Music Education: BOms, Mic.
Journal of the American Musical Instrument Society: Fli.
Journal of the American Musicological Society: BOms, Fli, Mic, PAsm, PDav, PDst, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa.
Journal of the Arnold Schönberg Institut: BOms.
Journal of the Royal Music Association: BOms, Fli, RMms, TOdc, TODa.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch: BOms, Fli.
Lares. Organo del Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari: RMg.
Marsias: BOms.
Mitteilung der P. Sacher Stiftung: BOms.
Mozart Jahrbuch: BOms, Mic, RMn, RMc, RMsg, TOdc, TOc.
Mozart Studien: BOms.
Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens: BOms, Mic, RMn, RMc, RMsg, TOdc, TOc.
Musica Antiqua: Fli.
Musica Disciplina: BOms, Fli.
Musica Domani: BOms, Mic, PESC, RMn, RMc, TOdc, TOc, UDc.
Musica e Storia: BOms, Fli, UDj.
Musical Quarterly (The): BOms, Fli, Mic, PAsm, PDav, RMn, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa.

Music Analysis: BOMS, Fli, Mlc, RMsg, TOdc, TODa.
Musica/Realtà: BOMS, Fli, UDj.
Music des Ostens: BOMS, Fli.
Music & Letters: BOMS, Fli.
Music in Time: Mlc.
Music Perception: BOMS, TOdc.
Music Reference Service Quarterly: BOMS.
Music Review: BOMS, Fli, Mlc, PAsm, RMc, RMsg, TOdc, TOc.
Music Theory Spectrum: BOMS, Fli.
Musikforschung (Die): BOMS, Fli, Mlc, PAsm, RMn, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TODa.
Musik-Konzepte: RMsg, RMn, RMms, RMc.
Musikpsychologie: BOMS, RMsg.
Musiktheorie: BOMS, Fli, RMsg, TOdc.
Musik und Bildung: BOMS.
Musique Images Instruments: BOMS.
Musurgia (ex Analyse Musicale): BOMS, Mlc, PAsm, TOdc, TOc.
Muzikdoski Zbornik: Fli.
Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch: Fli.
19th Century Music: BOMS, Mlc, PDav, RMc, RMsg, TOdc, TODa.
Notes: BOMS, Fli, Mlc, PDav, RMc, TOdc, TODa.
Nuova Rivista Musicale Italiana: BOMS, Fli, Mlc, PAsm, PAcrs, PAC, PESc, RMn, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa, Udc, UDj.
NZ. Neue Zeitschrift für Musik: BOMS.
Österreichische Musikzeitschrift: BOMS.
Opera & libretto: BOMS.
Organo (L'): BOMS, Fli.
Performance Practice Review: Fli.
Periodica Musica: BOMS.
Perspective of New Music: BOMS, Mlc, PAsm, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TODa.
Plainsong and Mediaeval Music: BOMS, Fli, RMsg, TOdc.
Popular Music: BOMS, TOdc.
Popular Music and Society: Mlc.
Progetto Uomo Musica: BOMS.
Psychology of Music: BOMS.
Psychomusicology: BOMS, RMg.
Quaderni della Civica Scuola di Milano: BOMS, Mlc.
Quaderni musicali marchigiani: BOMS, PSc.
Quaderni Pucciniani: BOMS.
Quaderni Zandonaiiani: BOMS.
Quadrivium: BOMS.
Rassegna Musicale Curci: BOMS, Fli, Udc.
Rassegna Veneta di Studi Musicali: BOMS, Fli, Udc, UDj.
Recerca musicologica: Fli.
Recercare: BOMS, Fli.
Revista de Música Latino Americana /Latin American Music Review: RMg.
Revista de Musicologia: BOMS, PAsm, RMsg.
Revue belge de musicologie: BOMS, Fli.
Revue de Musicologie: BOMS, Fli, Mlc, PAsm, RMn, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa.

Rivista Italiana di Musicologia: BOMS, Fli, Mlc, PAC, PAsm, PAcrs, RMn, RMc, RMms, RMsg, TOdc, TOc, TODa, Udc, UDj.
R.M.A. Research Chronicle: BOMS, Fli.
Saggiatore Musicale (II): BOMS, UDj.
Schlütz Jahrbuch: BOMS, Fli.
Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft: BOMS, Fli.
Selected Reports in Ethnomusicology: BOMS.
SEM Newsletter: BOMS, RMg.
Sonus: BOMS, Mlc, PAC, PAsm, RMn, RMc, TOdc, TOc, TODa, Udc, UDj.
Studies in Music: Fli.
Studi Gregoriani: BOMS, Fli.
Studi Musicali: BOMS, Fli, Mlc, RMn, RMc, RMms, RMsg, PAC, PAsm, PAcrs, TOdc, TOc, TODa, UDj.
Studi Pergolesiani: Mlc.
Studi Verdiani: BOMS.
Syrinx: BOMS.
Tempo: BOMS.
Theory and Practice: Fli.
Tibia: Fli.
Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis: BOMS, Fli.
World of Music (The): BOMS, Mlc, PAsm, RMg, TOdc.
Yearbook for Traditional Music: BOMS, RMg, RMsg, TOdc.

NOTIZIARIO GATM

GRUPPO DI STUDIO SULL'ANALISI DELLA MUSICA PRE-TONALE

Prossimo appuntamento: domenica 19 novembre 1995, ore 10.30

Bologna, via Galliera n. 3

L'obiettivo generale che il gruppo si è dato nei mesi scorsi è quello di studiare la genesi stilistica del madrigale italiano del Cinquecento. Nella prima fase del lavoro è prevista un'indagine sistematica sul proto-madrigale fiorentino in rapporto con altri generi musicali precedenti o coevi. Attualmente si sta mettendo a punto il metodo analitico funzionale agli obiettivi dell'indagine. Domenica 19 novembre si discuterà su due madrigali di Philippe Verdelot.

Il compito che i partecipanti si sono dati in questa occasione è quello di precisare un certo numero di regole stilistiche riferite a:

- segmentazione in frasi musicali rispetto al testo poetico
- classificazione degli apparati cadenzali
- loro collocazione rispetto al testo poetico
- precisazioni sulla pratica dell'omioritmia in vista di una sua migliore definizione
- analisi dei passi imitativi in vista di una più precisa definizione del concetto di imitazione.

Chi fosse interessato a partecipare ai lavori del gruppo o a precisazioni sulle regole analitiche proposte per la seduta del 19 novembre può rivolgersi a Massimo Privitera, via S.Maria Maggiore 10 Bologna, tel 051 / 264287

GRUPPO DI STUDIO SULL'ANALISI DELLA MUSICA POST-TONALE

Prossimo appuntamento: domenica 3 dicembre 1995, ore 11

Bologna, via Galliera n. 3

Obiettivo iniziale del gruppo di studio è quello di impadronirsi dei principi teorici, metodologici e tecnici che gli studiosi del settore hanno finora proposto per lo studio della musica del Novecento, o perlomeno dei principali di questi metodi e principi.

A tal fine i partecipanti si sono impegnati a studiare, in vista della prossima riunione: S.Pasticci, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino GATM» II/1 1995; M.Mastropasqua, *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, Clueb, Bologna 1995.

Si sono anche impegnati ad analizzare, attenendosi strettamente alle proposte metodologiche contenute nei due testi, l'op. 19 n. 6 di Schönberg.

Nel prossimo incontro alcuni dei partecipanti relazioneranno (con riassunto scritto) su articoli tratti dall'antologia *Models of musical analysis. Early 20th century music*, ed. by J.Dunsby, Blackwell, Oxford 1993. Chi fosse interessato a partecipare ai lavori del gruppo o chi avesse difficoltà nel reperimento dei testi può telefonare a Luigia Berti, segreteria organizzativa del GATM, al n. 051/265792 (lasciando eventuale messaggio in segreteria).

GRUPPO DI STUDIO SULL'ANALISI SCHENKERIANA

L'appuntamento organizzativo per questo gruppo di studio è fissato a sabato 28 ottobre alle ore 15 a Fiesole, presso il Centro Studium, via della Piazzola 71, in occasione del II Convegno Annuale della SIdM.

Negli ultimi giorni di novembre avrà luogo a Roma, presso la Scuola Popolare di Musica del Testaccio, in via di Monte Testaccio 91, la presentazione di:

W.Drabkin, S.Pasticci, E. Pozzi, *Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca ("Quaderni di Musica/Realtà" n. 32).

Gli abbonati al «Bollettino del GATM» potranno acquistare il libro a prezzo scontato rivolgendosi per lettera alla segreteria della Scuola Popolare di Musica del Testaccio.

INTRODUZIONE ALL'ANALISI SCHENKERIANA
Scuola Popolare di Musica del Testaccio in collaborazione col GATM
Roma, via di Monte Testaccio 91

Un appuntamento quindicinale il sabato mattina e pomeriggio
Dal dicembre 1995 al maggio 1996. Docente: Egidio Pozzi

Concetti fondamentali della teoria schenkeriana
Rappresentazione grafica delle analisi
Studio di alcuni brani analizzati da Schenker
Esercitazioni pratiche
Metodi analitici correlati (Lerdahl e Jackendoff, Forte, Narmour)
Per informazioni: tel. 06/78346096

Collaborazioni: M. Baroni, R. Dalmonte, G. Goldwurm, S. Pasticci, M. Renoldi, G. Sanguinetti

Società Italiana di Musicologia

Nel corso del II Convegno Annuale della SIdM che si terrà a Fiesole presso il Centro Studium, via della Piazzola 71 si svolgerà domenica 29 ottobre alle ore 15.30 una Tavola rotonda a cura di Guido Salvetti sul tema:

Diversi modi d'approccio e livelli diversi di formalizzazione nell'analisi musicale
Oggetto di studio: *Sonatina* (1916) di Alfredo Casella.

Associazione Italiana di Informatica Musicale

Nel corso dell'XI CIM (Colloquio di Informatica Musicale, organizzato dall'AIMI) che avrà luogo a Bologna nell'Aula Absidale dell'Università (via de' Chiari 23) sono previste:
per giovedì 9 novembre alle ore 14.30 una seduta dedicata al tema della
Analisi della musica elettroacustica
e per venerdì 10 novembre alle ore 9 una seduta dedicata al tema della
Analisi musicale con mezzi informatici.

International Association for the Study of Popular Music

La IASPM italiana comunica che sono di prossima pubblicazione gli Atti del Convegno *Analisi e Canzoni* tenutosi presso l'Università di Trento nel maggio 1995.

Gli atti (a cura di Rossana Dalmonte) verranno pubblicati nella collana del Dipartimento di Scienze Storiche e Filologiche dell'Università di Trento. Questa collana di studi è distribuita dalle edizioni CLUEB di Bologna.

Per informazioni: CLUEB, via Marsala 24, 40126, Bologna, tel. 051/220736

IL PROSSIMO NUMERO DEL BOLLETTINO

Il Gruppo di Studio GATM sull'analisi schenkeriana ha tenuto a Roma nel giugno 1995 una seduta di lavoro dedicata alla Sonata di Beethoven op 27 n. 2 ("al chiaro di luna"). Dai risultati di quell'incontro è nato il progetto di dedicare allo stesso tema il prossimo numero monografico del *Bollettino del GATM*.

Com'è consuetudine, anche questo numero del Bollettino avrà lo scopo primario di aggiornare su metodi analitici già noti ma meritevoli di più precisa conoscenza: in questo caso si tratterà di due metodi classici, quello di Schenker e quello di Riemann. Altri contributi si aggiungeranno, sia per ampliare il panorama di ciò che s'è detto su questa Sonata, sia per sviluppare ancora una volta il tema, tipico del GATM, della molteplicità dei metodi d'analisi e del confronto fra analisi diverse.

Il numero, a cura di Egidio Pozzi, sarà composto in particolare:

- 1) dall'illustrazione e ampliamento dei grafici che Schenker ha dedicato alla Sonata "al chiaro di luna";
- 2) dalla traduzione e illustrazione dell'analisi che ad essa ha dedicato Riemann;
- 3) da un panorama della letteratura analitica Otto e Novecentesca sul medesimo argomento;
- 4) da una discussione sui criteri editoriali di alcune edizioni beethoveniane e in particolare sui loro presupposti e le loro conseguenze analitiche.

Per ricevere in tempo utile i due prossimi numeri del bollettino GATM (anno 1996) è consigliabile spedire l'accluso modulo di conto corrente postale entro il mese di gennaio 1996 (vedere istruzioni nel retro del frontespizio).