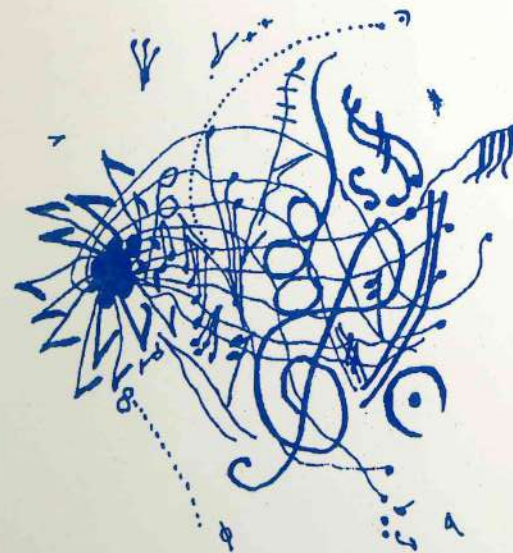


bollettino del
g • a • t • m

semestrale di analisi e teoria musicale



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

□ ANNO III □ NUMERO 2 □ SECONDO SEMESTRE 1996 □

bollettino

del

g • a • t • m

3.2

ottobre 1996

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 società 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.

Condizioni di abbonamento al *Bollettino del G.A.T.M.*

Per ricevere i due numeri annuali del *Bollettino* è sufficiente versare la quota di £. 20.000 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 Società costituenti il G.A.T.M. (SIdM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), la quota annuale è ridotta a £. 10.000, pagabile direttamente sul conto corrente postale G.A.T.M. (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è già iscritti), oppure ad una delle Società suddette, al momento del versamento della quota associativa annuale (nella causale, indicare «Quota aggiuntiva di £. 10.000 per *Bollettino del G.A.T.M.*»).

Numeri arretrati: £. 15.000 cadauno (elenco dettagliato in fondo al volume).

Bollettino del G.A.T.M., anno III, n. 2 (autunno 1996)

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
Direttore Responsabile: Johannella Tafuri
Redazione e Amministrazione: via Galliera 3 - 40121 Bologna
Grafica di copertina: Giordano Montecchi
Stampa: Baiesi Centro Servizi Editoria, via Broccaindosso 2/c, Bologna

Il *Bollettino del G.A.T.M.* 1996 esce con il contributo del C.N.R.

INDICE

Notiziario

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

I SISTEMI

<i>Il dibattito teorico</i> (Mario Baroni)	p. 8
<i>Metodologie analitiche</i> (Giuliano Goldwurm)	p. 22
<i>Analisi dell'interpretazione</i> (Rossana Dalmonte)	p. 27
<i>Psicologia e analisi</i> (Anna Rita Addessi)	p. 36
<i>Analisi e tecnologia</i> (Francesco Giomi)	p. 43
<i>Didattica dell'analisi</i> (Mario Baroni)	p. 51
<i>Analisi nella didattica</i> (Giovanna Guardabasso)	p. 55

I REPERTORI

<i>Musica pre-tonale</i> (Marco Mangani)	p. 58
<i>Seicento e Settecento</i> (Maria Grazia Sità)	p. 63
<i>Ottocento</i> (Maurizio Giani)	p. 71
<i>Novecento</i> (Susanna Pasticci)	p. 82
<i>Jazz e popular music</i> (Roberto Agostini)	p. 98
<i>Etnomusicologia</i> (Pier Paolo Polzonetti)	p. 107

Dove trovare i testi segnalati	p. 119
Volumi arretrati del <i>Bollettino del G.A.T.M.</i>	p. 119

NOTIZIARIO

I GRUPPI DI STUDIO DEL G.A.T.M.

Nella sede del G.A.T.M., a Bologna, in via Galliera 3, con cadenza bimestrale, si tengono da alcuni anni incontri di studio programmati di domenica e collocati al centro della giornata, all'incirca dalle ore 10-11 alle 16-17, così da facilitare l'affluenza dei partecipanti provenienti da varie parti d'Italia. Le riunioni sono gratuite ed aperte a tutti coloro che già coltivano interessi di analisi e teoria musicale. I lavori sono coordinati da Mario Baroni e Rossana Dalmonte.

Tali incontri sono finalizzati all'apprendimento di metodi analitici e di teorie musicali ancora poco diffusi in ambito italiano, e alla ricerca di soluzioni originali a problemi tuttora aperti. Durante le riunioni vengono individuati gli argomenti, gli studi e le opere sui quali ci si confronterà nell'incontro successivo; alcuni risultati si sono già concretati in articoli su riviste specializzate, relazioni a convegni, partecipazioni a tavole rotonde. Sono inoltre in corso traduzioni di opere fondamentali nei diversi settori.

Gruppi di studio attivati:

Analisi schenkeriana. Alcuni dei partecipanti, avendo frequentato corsi specialistici in Italia e all'estero, hanno maturato competenze di cui possono ora rendere partecipe l'intero gruppo. Alcuni dei loro lavori teorici sono recensiti sulle pagine di questo stesso *Bollettino*.

Analisi del repertorio pre-tonale. La ricerca attualmente in corso è indirizzata in particolare a stabilire i caratteri del madrigale del primo Cinquecento, assumendo come punto di partenza il primo libro di Philippe Verdelot. L'obiettivo è di arrivare ad una esauriente definizione stilistica del madrigale e all'individuazione dei tratti grammaticali che lo differenziano dalla frotola e dalla chanson francese.

Analisi del repertorio post-tonale. L'obiettivo di fondo che il gruppo si è dato nei mesi passati consiste nell'individuare i processi attraverso i quali la musica del Novecento perde l'"organicità" che il sistema tonale assicurava. Quali metodi analitici è necessario adottare per esaminare una musica "non-organica"? Per un inizio di discussione si è deciso di partire dai *Cantari alla madrigalesca* di G. F. Malipiero.

Analisi e interpretazione. Domenica 24 novembre 1996 avrà luogo il primo incontro di un nuovo gruppo interessato all'analisi di musiche registrate (*analisi dell'esecuzione*) e interessato altresì a capire come dovrebbe essere impostata un'analisi utile all'esecutore (*analisi per l'esecuzione*). Il gruppo preciserà collegialmente i suoi obiettivi. Presupposti iniziali sono: aggiornarsi su ciò che già è stato scritto sull'argomento e affrontare i problemi con rigore e con metodo.

Per ulteriori informazioni e per conoscere le date dei prossimi incontri, basta rivolgersi alla Segreteria del G.A.T.M., a mezzo lettera (via Galliera 3, 40121 Bologna) oppure via fax (051/231183).

Rinnovo abbonamento. Per non interrompere la continuità nell'invio del *Bollettino del G.A.T.M.* è necessario che il rinnovo dell'abbonamento venga effettuato **entro il 15 febbraio 1997**, utilizzando l'unito bollettino postale.

Anche per l'anno venturo la quota resta fissata a £. 20.000, da versare sul conto corrente postale n. 23163405, intestato a G.A.T.M., via Galliera 3, 40121 Bologna.

Per gli iscritti ad una delle cinque Società costituenti il G.A.T.M. (SIdM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), la quota annuale è ridotta a £. 10.000, pagabile direttamente sul conto corrente postale G.A.T.M. (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è già iscritti), oppure ad una delle Società suddette, al momento del versamento della quota associativa annuale (nella causale, indicare «Quota aggiuntiva di £. 10.000 per *Bollettino del G.A.T.M.*»).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

(Studi usciti fino al 1995)

Il dibattito teorico (Mario Baroni)

RIFLESSIONI SUL RAPPORTO FRA ANALISI ED ERMENEUTICA

BRETT PH. - WOOD E. - THOMAS G. C. (1994), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, Routledge, New York.

CHOUVEL J.-M. (1995), "La physique et l'esthétique. Une analyse épistémologique des modalités de connaissance du phénomène harmonique", *Musurgia*, 2/4, 88-102.

DELALANDE F. (1995), "Epistémologie de l'objet / épistémologie du fait reproductible. Discussion sur la validation en analyse musicale", *Musurgia*, 2/4, 103-111.

DÜRR W. (1994), *Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Bärenreiter, Kassel.

EPSTEIN D. (1995) *Shaping time: Music, the brain, and performance*, Schirmer, New York.

GUCK M. A. (1994), "Analytical fictions", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 217-230.

IMBERTY M. (1995), "Réflexions sur la psychologie cognitive dans les études musicales", *Musurgia*, 2/4, 79-87.

JACKSON T. L. (1995), "Aspects of sexuality and structure in the later symphonies of Tchaikovsky", *Music Analysis*, 14/1, 3-25.

KREUTZIGER-HERR A. (cur., 1995), *Theorie der Musik. Analyse und Deutung*, Laaber Verlag, Laaber.

KRUMHANS L. C. (1995), "Music psychology and music theory: Problems and prospects", *Music Theory Spectrum*, 17/1, 53-80.

MEEÛS N. (1995), "Objet sensible et objet scientifique: une perspective phénoménologique", *Musurgia*, 2/4, 74-78.

MOLINO J. (1995), "Expérience et savoir", *Musurgia*, 2/4, 112-118.

NATTIEZ J. J. (1995), "Hermeneutique, analyse, semiologie musicales", in Pozzi 1995, 142-162.

POZZI R. (cur., 1995), *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Atti del convegno internazionale (Latina 1990), Olschki, Firenze.

SADAI Y. (1995), "De l'analyse pour l'analyse et du sens de l'intuition (quelques réflexions sur le paradigme d'une science de la musique)", *Musurgia*, 2/4, 63-73.

SCHERZINGER M. (1995), "The finale of Mahler's Seventh Symphony: A deconstructive reading", *Music Analysis*, 14/1, 69-88.

SOLIE R. A. (cur., 1993), *Musicology and difference: Gender and sexuality in music scholarship*, University of California Press, Berkeley Los Angeles - London.

STEFANI G. (1995), "Prima dell'oggetto e del discorso: l'esperienza musicale", in Pozzi 1995, 181-190.

STEINBERG R. (cur., 1995), *Music and the mind machine: The psychophysiology and psychopathology of the sense of music*, Springer Verlag, Berlin - Heidelberg - London.

TARASTI E. (cur. 1995), *Musical signification: Essays in the semiotic theory and analysis of music*, Mouton de Gruyter, Berlin - New York.

È uscito presso l'editore Olschki il volume degli atti di un convegno tenutosi a Latina nell'ormai lontano 1990. Sei anni di ritardo sarebbero inconcepibili nel campo delle scienze sperimentali, dove la ricerca procede con ritmi molto più serrati; in musicologia si può dire che un ritardo di questo tipo, quantunque non auspicabile, sia comunque tollerabile, anche se alcuni dei temi trattati nel volume si sono oggi meglio precisati o stanno prendendo pieghe diverse. Partiamo dunque dalla segnalazione di questo testo, curato da Raffaele Pozzi, perché offre – anche per gli illustri nomi che vi compaiono – un panorama significativo delle attuali tendenze della ricerca musicologica. Citeremo in dettaglio, al momento opportuno, alcuni dei singoli articoli contenuti nel volume. In esordio, ci limitiamo a segnalare aspetti più generali del discorso che consideriamo utili per introdurre il tema che qui s'intende sviluppare.

Una delle osservazioni che circolano spesso nel libro (la propone Reinhard Strohm, ma non solo lui) si riferisce al sempre più ricco intreccio di interessi e di obiettivi fra l'analisi musicale e la storia della musica; ma poiché di ciò si è particolarmente discusso nel numero dell'anno scorso (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.* 2/2, 57) preferiamo sottolineare un altro argomento introdotto da Claude Palisca e da Joseph Kerman: entrambi notano come si siano sviluppate, in anni recenti, nel campo degli studi musicali (perlomeno in quello anglosassone) tendenze e modelli derivanti dal settore letterario: si citano ad esempio l'applicazione delle teorie narratologiche o di tecniche decostruzionistiche, e in ogni caso di una forte ripresa di tendenze ermeneutiche che sembra volersi sostituire, anche in campo analitico, alle ideologie scienziatiste degli anni scorsi. Poiché il tema ricorre anche in altri contesti (e non solo nelle mode attualmente imperanti nella musicologia anglosassone), vale la pena di farlo oggetto di segnalazione. Qui naturalmente non c'è la possibilità di discuterlo; ci limitiamo pertanto ad indicare alcuni libri o articoli che possono essere utili per un suo approfondimento.

Iniziamo con uno scritto di SCHERZINGER dedicato a una lettura di Mahler che viene auto-etichettata come «decostruttiva». Fin dall'inizio l'autore esplicita i suoi problemi di metodo: nella teoria musicale esistono da circa dieci anni due distinte prospettive di studio che in inglese prendono il nome di *analysis* e *criticism*. Quest'ultimo «con l'impiego di tecniche ermeneutiche

[post-strutturaliste] contesta il cosiddetto "formalismo" dell'analisi ... abituato a trattare l'opera musicale come un'entità "autosufficiente", "transculturale" o "trans-storica" Dagli ermeneuti, invece, l'opera musicale è intesa come aspetto di un più ampio campo sociale e politico». Nella prima parte del suo intervento, Scherzinger riepiloga la storia di questa controversia partendo da articoli pubblicati da Solie e Kerman nel 1980, rivendicando la necessità di rileggere più accuratamente i suggerimenti filosofici di Derrida. Nella seconda parte applica i suoi principi teorici all'analisi del finale della Settima Sinfonia di Mahler.

Ma le più vistose conseguenze delle tendenze neo-ermeneutiche sono quelle che si ispirano ormai da parecchi anni alle ideologie femministe e più recentemente a quelle di rivendicazione omosessuale. Nello stesso numero di *Music Analysis* compare ad esempio l'articolo in cui Timothy L. JACKSON correla le "devianze" strutturali che individua in alcune opere di Caikovskij con le "devianze" sessuali che alcuni biografi del grande russo hanno cercato di mettere in luce. Certo – afferma l'autore – «triton, ... accordi con terza diminuita, trasformazioni enarmoniche, infrazioni alle norme formali e tonali non significano necessariamente "problema omosessuale"»: esso è però adombrato dai programmi delle sue sinfonie o da dichiarazioni autobiografiche, che autorizzano interpretazioni "allusive" di alcune costanti strutturali delle sue opere. In particolare, molto peso viene dato nell'articolo all'inversione dei temi al momento della ripresa nella forma-sonata (dove il secondo gruppo tematico precede il primo), procedimento che l'autore connette con le tragedie esistenziali del musicista.

La derivazione di queste tecniche ermeneutiche dagli studi femministi della McClary o della Cusick è abbastanza evidente. Si può ricordare come già Kerman, più di dieci anni fa, in *Contemplating Music* avesse presagito, anzi auspicato, che le tendenze femministe, anch'esse derivanti dalla critica letteraria, trovassero accoglienza nel settore della musicologia. E in effetti già dal 1988 l'American Musicological Society diede spazio al tema, e nel 1989 ospitò anche il primo gruppo di studi gay-lesbici. A questa data fatidica si richiama la raccolta di saggi curata da BRETT, WOOD e THOMAS il cui titolo *Queering the Pitch* evoca un modo di dire inglese che significa più o meno «rompere le uova nel paniere». L'intenzione del volume è quella di mettere in luce ciò che di norma è represso nella nostra esperienza musicale: l'emozionalità, la voce, il corpo. «Il vecchio *pitch* della musicologia ufficiale non suona più oggi allo stesso modo», e anche i metodi analitici devono adeguarsi. Così, ad esempio, nell'articolo di Susan McClary (*Construction*

of Subjectivity in Schubert's Music) che il volume ospita alle pp. 205-237, viene messa in rilievo l'instabilità (ambiguità, vulnerabilità) tonale che caratterizza l'esordio del secondo movimento dell'*Incompiuta*: Beethoven, che interpreta le devianze dalla prassi musicale come eventi drammatici, che «dichiara guerra» alle norme, sarebbe tornato all'ordine tonale, dopo il "disordine" iniziale, utilizzando mezzi violenti; Schubert invece non è ansioso: esperisce e gode questi eventi instabili e devianti con flessibilità e senza rigidità. Ciò non dimostra – aggiunge l'autrice – che Schubert fosse gay, tuttavia ci sono analogie con i modi omosessuali di costruire la propria identità, ecc. ecc.

Meno chiassosa è la raccolta che Ruth SOLIE dedica al tema della «differenza» nel campo degli studi musicologici; tuttavia sul piano del metodo siamo anche in questo caso di fronte ad analoghi esempi di tecnica ermeneutica: nelle occasioni migliori gli autori ricorrono a ciò che già la tradizione della critica musicale ben conosceva anche in anni passati, cioè a un'attenzione estrema alle connessioni fra l'universo dei suoni e quello dei vissuti, e al reperimento della documentazione necessaria per renderle credibili.

In termini diversi, cioè con un deciso taglio di riflessione filosofica, affronta un problema analogo Marion A. GUCK in un articolo dedicato al linguaggio usato nelle analisi (il metalinguaggio analitico). La tesi di fondo è che chi entra in contatto con una musica (anche se tale contatto è quello apparentemente asettico dell'analisi) non può fare a meno di lasciarsi coinvolgere dalla musica che ascolta o che esamina. E di questa esperienza (che è fondamentalmente un'esperienza immaginativa, un'esperienza di *fiction*, di narrazione, come il titolo suggerisce) restano tracce nel modo con cui l'analista parla. Così nel linguaggio degli analisti – vengono qui presi in considerazione esempi di Cone, di Forte e di Schachter – si mescolano termini tecnici (come Fa minore, settima di dominante, ecc.), termini del linguaggio comune (come movimento ascendente, carattere espansivo del tema, ecc.) e termini "immaginativi" (come rottura drammatica, atteso ritorno, ecc.).

Osservazioni non lontane da queste si trovano nel testo di GINO STEFANI, il quale ricorda come qualsiasi discorso sulla musica (da qualsiasi punto di vista esso parta e qualsiasi tipo di competenza esso inglobi e manifesti) prende sempre le mosse da un'esperienza musicale, ovvero da un contatto fra oggetto musicale e soggetto umano, contatto complesso che può toccare i più diversi aspetti del vissuto, e non solo quelli a cui di solito sono orientati i musicologi: «Il discorso verbale è una manifestazione di questa esperienza e ne riflette il senso». È pertanto illusorio immaginare che possano esistere

analisi centrate sull'oggetto musicale "in sé": l'analisi musicale è solo una delle modalità con cui si può esplicitare quella fondamentale imprescindibile esperienza.

Attorno allo statuto scientifico dell'analisi musicale (quasi a smentire le tendenze antiscientifiche dei decostruzionisti), la rivista *Musurgia* ha pubblicato un ricco dossier a cui hanno partecipato numerosi specialisti e in cui trova spazio il controverso tema della "scientificità" dell'analisi. Per semplificare l'esposizione, si può dire che si possono agevolmente individuare nella discussione due tendenze avverse: quella dei sostenitori di tale scientificità (François Delalande, Jean-Marc Chouvel e Nicolas Meeüs) e quella di chi pone in dubbio questa tesi (Yzhak Sadaï e Jean Molino).

Il caso di CHOUVEL resta un po' a parte: egli si pone infatti il problema di ripercorrere la storia delle teorie sull'armonia sia in relazione alle conoscenze fisiche (dall'epoca di Rameau a oggi), sia in rapporto alla psicologia della percezione (dall'epoca di Helmholtz in poi), e soprattutto si pone il problema di studiare la possibilità di una teoria armonica che non resti solo circoscritta all'epoca tonale. Delalande e Meeüs affrontano invece direttamente il problema dell'epistemologia dell'analisi in senso stretto.

Il ragionamento di DELALANDE è troppo complesso e sottile per essere qui riassunto: diciamo semplicemente che per lui l'evento musicale può essere studiato secondo due paradigmi scientifici diversi: da un lato quello delle scienze documentarie (per esempio la storia, l'archeologia, ecc.), la cui specificità è quella di osservare gli oggetti che intendono studiare, d'altro lato quello delle scienze sperimentali (per esempio la chimica, la psicologia, ecc.), la cui specificità è di verificare le proprie ipotesi riproducendo modelli degli eventi che intendono studiare. Sulla base di questa distinzione Delalande cerca di dimostrare come la musica (nelle sue varie possibili articolazioni) possa essere analizzata nell'uno o nell'altro dei due modi, ma sempre a partire da ipotesi sottoponibili a validazione, e dunque da intendersi come scientifiche.

MEEÜS invece parte da un'altra distinzione possibile: la percezione musicale comporta sempre la presenza di un dato oggettivo esterno (di un oggetto fisico, acustico) e di una risposta soggettiva nei confronti di questo dato. Secondo la definizione che egli propone, «l'analisi musicale è il momento oggettivante della percezione». Sulla base di considerazioni fenomenologiche tratte da Husserl e da Ingarden, nonché di comparazioni col linguaggio tratte da Saussure, l'autore sottolinea che l'oggettività dei dati musicali è il risultato di una visione comune intersoggettiva. Ne consegue che «il primo fine

dell'analisi è la descrizione della musica in quanto oggetto intersoggettivo ... dotato di una durata e di una iterabilità che si oppone al carattere fuggitivo dell'esperienza individuale ... Mentre spetta alla psicologia la descrizione approfondita dei meccanismi dell'esperienza individuale, l'analisi va nella direzione dell'oggettivazione ... I due procedimenti sono assolutamente complementari».

SADAÏ a sua volta affronta il problema a partire da un'altra distinzione (tratta da indicazioni di René Thom) che egli considera più importante: «per l'analisi musicale i criteri di scientificità sono epistemologicamente dipendenti dall'opposizione significativo / insignificante». Schönberg e Boulez lo confermano ampiamente nei loro scritti: entrambi apprezzano solo quelle analisi che sanno mettere in rilievo il senso musicale, e questo, per Sadaï, è attingibile solo intuitivamente e non razionalmente. Dunque un'analisi basata su principi a priori che sia incapace di accordare uno statuto ufficiale all'intuizione è un'analisi «insignificante». L'intuizione deve perciò assumere il compito primario di un «generatore di procedure analitiche», che solo successivamente potranno assumere carattere formale. Quella che Sadaï propone è un'analisi «aperta, che non vuol risolvere problemi sulla base di un modello già formulato, ma che si sforza di costruire un modello appropriato al problema che volta per volta si pone e che ogni volta può variare». MOLINO infine parte da una riflessione sulla storia delle pratiche analitiche e sulla complessità dell'esperienza musicale, anche alla luce delle nostre conoscenze odierne, per affermare che l'epoca dell'analisi è tramontata: c'è stato un momento in cui il rinnovamento della didattica specialistica, soprattutto nei conservatori, e il rinnovamento dei metodi analitici, soprattutto di quelli che si si ispiravano alla linguistica, ha dato l'impressione che l'analisi potesse costituirsi come disciplina fondante e autonoma. Oggi quest'impressione si è rivelata fallace: oggi non esiste una scienza della musica, una teoria coerente della musica, ma se mai una gamma di discipline alle quali si può attingere quando si intende studiare un testo musicale. Fra queste ne esistono alcune "interne", quelle che studiano l'armonia, il ritmo, ecc.; ma queste non hanno autonomia, perché devono fare i conti con discipline esterne, come la storia o le scienze cognitive, alle quali è necessario appellarsi per capire il rapporto fra l'esperienza musicale (i fondamenti antropologici della musica) e le strutture che la manifestano. Ancora una volta dunque emerge il problema – quello accanitamente studiato dalla semiologia negli anni Settanta – del difficile rapporto fra lo studio delle strutture e lo studio del senso musicale, che di fatto corrisponde al rapporto fra analisi e ermeneutica.

Jean Jacques NATTIEZ, che forse non a caso si è sempre dichiarato discepolo di Molino, affronta questo problema anzitutto chiedendosi quali relazioni esistano fra l'ermeneutica e la semiologia: i due campi appartengono a tradizioni filosofiche diverse, ma conservano qualche cosa in comune poiché l'ermeneutica si pone il problema dell'interpretazione dei significati delle opere e delle pratiche umane, mentre la semiologia si interessa dei segni come portatori di significato. Sul problema delle operazioni di significazione, tuttavia, le questioni sono rese complicate dal fatto che non tutti i sistemi di significazione sono della stessa natura: trasferire alla musica paradigmi nati in un contesto verbale (ad esempio le ipotesi narratologiche) può essere rischioso perché la musica ha un modo specifico di funzionamento simbolico che è diverso da quello letterario. Ciò spiega come l'antitesi analisi/ermeneutica si ponga specificamente in campo musicale. E spiega anche come nella musicologia americana si siano sviluppate due tradizioni di studio diverse: quella ermeneutica del *musical criticism* legata alla ricerca storica e a modelli letterari, e quella della teoria musicale legata a paradigmi di tipo formalistico e immanente. Ma, sostiene Nattiez, «ogni analisi immanente ... è anch'essa di natura ermeneutica: seleziona fra l'infinità dei tratti ... presenti in un'opera, quelli che l'analista considera pertinenti per l'immagine ... che egli intende offrire di quel pezzo».

Utili spunti di riflessione sull'argomento offre anche la monumentale antologia *semiotica sulla musical signification* curata da Eero TARASTI (altro esempio clamoroso di ritardo editoriale: il volume è composto in buona parte di articoli presentati a Helsinki in un convegno del 1988). È impossibile rendere conto della varietà degli approcci al problema della significazione in musica: diciamo che si tratta di un'ulteriore testimonianza delle difficoltà che trova la semiologia nella ricerca di un solido e organico orientamento teorico. Si va da formalizzazioni in termini logici a modellizzazioni informatiche, da analisi antropologiche a indagini su affetti, semantica e retorica, da considerazioni sulla teoria dell'intonazione di Asaf'ef, a contributi di teoria musicale provenienti da zone poco frequentate dell'Europa orientale. Concludono il volume più di 200 pagine di analisi musicali alcune delle quali – quasi a richiamare motivi cari al *musical criticism* – sono dedicate al tema del mito e un buon numero al tema della narrazione.

Anche in area tedesca il tema del rapporto fra teoria, analisi ed ermeneutica sembra sollecitare la curiosità, anche se non proprio turbare i sonni, di alcuni giovani – o meno giovani – musicologi. Ne è testimonianza il libro curato da Annette KREUTZIGER-HERR e offerto in omaggio celebrativo da alcuni studio-

si dell'Università di Amburgo a colleghi di fama della generazione precedente (Karbusicky, Floros, Marx, Petersen). Il volume inizia con una riflessione sulla musicologia odierna e in particolare con una discussione comparativa sul concetto di teoria musicale in Germania e negli Stati Uniti. Segue un'ampia rassegna di alcune teorie statunitensi: Meyer, Narmour, Lerdahl e Jackendoff, Epstein (*Beyond Orpheus*), Berry e Forte, che vengono esposte in forma riassuntiva, quasi a mo' di invito a una loro più specifica conoscenza. Nella seconda parte il volume contiene saggi di analisi dedicati per lo più a singole opere e dunque miranti a incrociare strumenti analitici e strumenti ermeneutici al fine di favorire una comprensione approfondita del senso dei testi presi in considerazione.

Con intendimenti e metodi non lontani da questi ultimi è concepito anche il volume di Walther DÜRR, frutto di un più che trentennale interesse dell'autore al tema del rapporto fra linguaggio poetico e musica. Nel caso di Dürr l'incrocio della grande tradizione ermeneutica tedesca con la grande tradizione analitica ed erudita di quel paese si verifica senza traumi e senza problemi di epistemologia: l'interpretazione del senso musicale non è sentita come procedimento contraddittorio nei confronti di un metodo di analisi pensato come scientifico. Il libro dello studioso tedesco è una sorta di summa delle conoscenze sull'argomento: riporta i risultati di indagini condotte su un'amplissima tradizione storica che va da Machault a Schnebel, con attenzione specifica ai tre secoli che stanno fra il madrigale italiano e i *Lieder* di Schubert. La trattazione comprende teorizzazioni sul metodo analitico adottato, applicazioni di quel metodo, interpretazioni dei risultati dell'analisi nonché approfondite indagini sui mutamenti che il rapporto musica-poesia subisce di epoca in epoca, sia per quanto riguarda gli aspetti metrici, sia per gli aspetti di natura semantica.

Decisamente diverso è invece l'atteggiamento di fondo del volume curato da Reinhard STEINBERG, uno psichiatra tedesco che ha particolari curiosità per i fenomeni musicali. Il libro contiene gli Atti di un convegno che si è svolto a Monaco di Baviera nel 1992. Lo menzioniamo in questo contesto perché è un altro indizio di come il tema dell'espressività musicale non sia solo al centro dell'attenzione degli ermeneuti, ma stia acquistando cittadinanza anche in altri settori di studio. C'è tuttavia una differenza essenziale fra i due casi considerati: nel campo dell'ermeneutica di derivazione letteraria è nata la discussione e la polemica sulla scientificità dell'analisi, mentre nel campo della psicologia l'approccio scientifico non è ovviamente messo in discussione. Si presuppone di fatto che certe scoperte scientifiche sui pro-

cessi cognitivi, sulla neurofisiologia o sulla psicologia delle emozioni possano essere utili alla comprensione della musica (e forse pure, di riflesso, ai modi di analizzarla, anche se, a dire il vero, il volume di Steinberg non affronta questo specifico problema).

Il problema del rapporto fra analisi e psicologia (qui psicologia dei processi cognitivi, e non delle emozioni) è invece affrontato in modo molto preciso da Carol KRUMHANSL in un lungo saggio che riferisce del tentativo di sottoporre a verifica sperimentale le regole sulle strutture melodiche proposte da Eugene Narmour e nate in un contesto eminentemente analitico: quello della teoria implicazione/realizzazione che Narmour ha sviluppato dagli studi di Meyer. La prassi di verificare ipotesi teorico-analitiche con i metodi della psicologia sperimentale sta prendendo piede in questi anni, almeno per particolari contesti che si dimostrino adatti a questi tipi di controllo: ciò è accaduto ad esempio con le teorie di Lerdahl e Jackendoff (in studi già segnalati nei precedenti numeri del *Bollettino del G.A.T.M.*). L'autrice prende anzitutto in considerazione la complessa teoria di Narmour che riassume con esemplare lucidità nella prima parte dell'articolo. Successivamente descrive le finalità dell'esperimento: si trattava di controllare se è vero che dopo un certo intervallo melodico la mente umana (indipendentemente da culture e stili) si aspetta la presenza di un altro intervallo che la teoria narmouriana precisamente definisce. Le conclusioni sperimentali sembrano in gran parte confermare la plausibilità delle ipotesi di partenza.

Un problema analogo discute Michel IMBERTY quando si chiede se la psicologia cognitiva degli ultimi anni abbia strumenti utili per convalidare ipotesi sull'elaborazione mentale dei dati musicali così come è stato fatto per la grammatica generativa di Chomsky nel campo della linguistica. Il suo principale punto di riferimento è quello della teoria di Lerdahl e Jackendoff, che per l'ascolto della musica tonale ipotizza l'esistenza di principi corrispondenti a meccanismi mentali generali. L'autore tuttavia è perplesso: è difficile pensare che i principi messi in atto in una teoria riferita alla musica tonale possano rispondere a funzionamenti universali della mente. Esistono esempi di musiche non europee, o anche di musiche europee del Novecento, che sfuggono alle forme di organizzazione gerarchica dei dati che la musica tonale utilizza.

— *Commento* —

Una rassegna come quella qui proposta sottolinea dunque una sorta di contraddizione che sembra percorrere e persino mettere in crisi da un punto di vista epistemologico, gli studi teorico analitici: da un lato c'è chi sostiene che essi abbiano natura scientifica, dall'altro c'è chi lo nega per mettere in

rilievo piuttosto il peso insostituibile dell'intuizione. Dall'insieme degli studi citati sembra in realtà risultare come questa diatriba si basi su una premessa mal posta. Con lo stesso nome di analisi infatti vengono indicate due pratiche musicologiche ben diverse: da un lato s'intende alludere all'esame e all'interpretazione del senso di singole opere o di singoli stili storici musicali (ed è ciò a cui s'interessa l'ermeneutica e a cui è necessario applicare metodi contenenti aspetti anche intuitivi) dall'altro si intende invece il tentativo di individuare le leggi grammaticali o cognitive che presiedono all'organizzazione del discorso musicale (ed è ciò a cui s'interessano la psicologia della musica e la musicologia "sistemica"). Buona parte degli equivoci e delle controversie sulla scientificità o non scientificità dell'analisi nasce proprio dall'incapacità di mettere a fuoco questa elementare distinzione. È verosimile pensare che una buona teoria e una buona analisi non possano prescindere dall'applicazione di tutt'e due le forme di pensiero: quella "scientifica" e quella "intuitiva", con predominanza dell'una o dell'altra a seconda che il fulcro dell'interesse sia quello dell'interpretazione di un testo o quello dell'indagine sui meccanismi del discorso musicale.

A conclusione e suggello di questa rassegna si può allora citare un volume in cui la finezza dell'intuizione si accoppia a un imponente apparato scientifico: si tratta delle seicento grandi e fitte pagine dello studio di David EPSTEIN sulla teoria e la pratica del tempo musicale. Il volume esordisce definendo esaminando ed esemplificando le nozioni musicali di ritmo, di metro e di movimento; affronta poi il problema del tempo visto principalmente nelle sue componenti di periodicità e di proporzionalità. Entrambi questi fenomeni vengono illustrati anzitutto nel loro aspetto biologico, antropologico e psicologico, e successivamente nelle loro manifestazioni specificamente musicali. I risultati della riflessione scientifica vengono utilizzati per l'analisi e l'interpretazione di opere appartenenti al grande repertorio sette-ottocentesco, da Mozart a Mahler. Il volume affronta infine il tema del tempo «flessibile» o «non lineare» (rubato, accelerato, ritardato), proponendo correlazioni fra modelli matematici di analisi e meccanismi neurali che la musica sarebbe in grado di riflettere. E a mo' di epilogo, spunta il problema delle strette connessioni che esistono fra movimento e vita affettiva, anche in questo caso proponendo esami dettagliati di esempi tratti da autori come Mozart, Mendelssohn, Wagner e Debussy. Ampio spazio in tutto il volume è dedicato al tema dell'esecuzione musicale, non solo perché si tratta di una pratica direttamente connessa con il controllo del tempo, ma anche perché l'autore stesso ha una lunga esperienza personale di direttore d'orchestra.

J. P. SWAIN, "The concept of musical syntax", *The Musical Quarterly*, 1995, 79/2, 281-308.

Dal 1877, anno in cui fu pubblicata la *Musikalische Syntax* di Riemann, il termine «sintassi» è divenuto corrente negli scritti musicologici. Mentre però Riemann lo usava in un senso molto specifico (la descrizione delle successioni accordali nell'armonia tonale) oggi il suo uso è assai più generale: per sintassi si tende a indicare ogni genere di relazioni astratte fra fenomeni musicali. Tuttavia, poiché il termine deriva dalla linguistica, l'autore si chiede anche quali siano le relazioni fra quest'uso musicale generico e gli usi specifici e scientificamente controllati che i linguisti ne fanno all'interno della loro disciplina. Il termine è stato usato in senso forte soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, cioè dall'epoca della grammatica generativa di Chomsky, legata all'idea di sintassi come numero finito di regole capace di generare un numero infinito di frasi. È soprattutto a questa specifica concezione di sintassi che l'autore dell'articolo vuol riferirsi.

Sono legittimi – si chiede allora – i trasferimenti fra una teoria matura e sottile come quella linguistica e una teoria musicale che raramente ha affrontato problemi analoghi con la stessa sistematicità? Si possono avere dubbi in proposito. Basti pensare alla contrapposizione fra concezioni «autonomistiche» del linguaggio, che considerano la sintassi come una sorta di «generatore logico» indipendente dagli scopi del discorso, e concezioni «funzionalistiche», che legano invece la sintassi agli obiettivi della comunicazione e alle relative circostanze extralinguistiche. Secondo l'autore, né l'una né l'altra di queste due concezioni potrebbe essere adeguatamente tradotta in termini musicali con la necessaria precisione. Altro esempio: in linguistica la sintassi è fondamentalmente una sintassi della frase, ma in musica dove il concetto di frase non esiste o è molto meno definibile e generalizzabile, a che cosa può riferirsi l'idea di sintassi? a qualsiasi tipo di relazioni fra qualsiasi tipo di fenomeni musicali?

Problemi come questi spingono l'autore a ritenere che il concetto di sintassi musicale, per poter essere usato in termini non superficiali e non semplicemente metaforici, debba essere in qualche modo precisato. È ciò che egli tenta di fare nel suo articolo, e per farlo aggira il problema delle analogie formali fra i due tipi di sintassi, affrontando invece una questione più profonda e sostanziale: quella delle funzioni della sintassi.

La prima e forse la più importante funzione della sintassi linguistica, secondo l'autore, è quella di ridurre il peso eccessivo dell'informazione. Immaginiamo per assurdo una lingua senza sintassi: ogni verbo, per fare un solo

esempio, dovrebbe avere tante unità lessicali quanti sono i tempi e le persone. Così un verbo come «parlare» (entrata lessicale unica con innumerevoli varianti grammaticali, ciascuna delle quali dotata di funzioni sintattiche) si smembrerebbe in decine e decine di parole senza relazioni reciproche di affinità, con un aggravio di memoria insostenibile per i parlanti: uno per «io parlo», uno diverso per «egli parla», «egli parlava», «parlando», ecc. . Una funzione analoga della sintassi è quella di ridurre l'imprevedibilità delle successioni sonore: ad esempio, quando in italiano compare la parola «il» ogni ascoltatore si aspetta un nome di genere maschile, la qual cosa orienta i percorsi cognitivi e riduce il tempo e la fatica necessari per connettere fra loro le parole. Altre funzioni analoghe sono quelle affidate all'ordine sintattico. «Il ragazzo colpisce la palla» e «la palla colpisce il ragazzo» hanno significati diversi anche se le parole usate sono esattamente le stesse: la distinzione fra soggetto e complemento e il loro ordine sintattico permettono di stabilire efficaci relazioni fra concetti con un numero di termini ridotto.

Se dunque le due funzioni principali della sintassi sono quella di risparmiare unità d'informazione e di stabilire fra esse regole di connessione semplici e ripetitive, ci si può chiedere se le stesse caratteristiche e gli stessi vantaggi possano essere attribuiti alla sintassi musicale. A entrambe queste domande Swain tende a dare risposte positive. Osserva ad esempio come in tutti i tipi di musica esistano poche classi d'altezza entro l'ottava, nonostante il numero delle differenziazioni fra altezze sia potenzialmente enorme; così i valori ritmici vengono tradizionalmente ridotti a un piccolo numero di entità: «la sintassi è resa possibile da questa selezione di poche e ben discretizzate categorie sonore». Un altro aspetto importante della sintassi sonora è l'ordine di connessione fra questi fenomeni discretizzati, ordine che l'autore ritiene retto da leggi di natura gerarchica. Sia le unità sintattiche, sia le loro gerarchie variano a seconda dei tipi di musica e anche a seconda delle teorie musicali che li descrivono.

Secondo l'autore gli elementi essenziali che caratterizzano qualsiasi tipo di sintassi sono appunto la presenza di eventi discreti e la presenza di regole di organizzazione gerarchica. Questi due aspetti distinguono gli apparati sintattici dai comportamenti non-sintattici: ad esempio un pranzo formale possiede certamente regole, ma non possiede un numero fisso e limitato di unità discrete; il gioco degli scacchi possiede invece elementi discreti (i pezzi e i loro movimenti) ma non possiede un sistema gerarchico di organizzazione del gioco (si eseguono solo mosse una dopo l'altra). La musica invece possiede entrambe le caratteristiche, e ciò le permette di gestire dati con lo stesso

so risparmio d'informazione e con la stessa semplicità di connessioni che caratterizzano la sintassi linguistica.

Nell'ultima parte dell'articolo Swain precisa ulteriormente le proprietà della sintassi musicale e gli aspetti che la differenziano da quella linguistica. Mentre quest'ultima ha come scopo quello di connettere concetti che si riferiscono ad azioni o stati del mondo, la musica non ha la stessa facoltà, o la possiede in modo estremamente ridotto e impreciso. A dire il vero il discorso complesso e sottile della cosiddetta "semanticità" della musica viene drasticamente semplificato nel corso dell'articolo poiché lo scopo finale dell'autore è quello di paragonare i due tipi di sintassi e di metterne in evidenza le diverse proprietà: «come la sintassi si fa portatrice di relazioni [concettuali] nel linguaggio verbale, così essa porta tensioni e risoluzioni in quello musicale». Il binomio tensione/risoluzione, anche se più tradizionale, è preferito rispetto ad altri termini oggi più spesso usati – come mobilità/chiusura (da Meyer e Narmour) o stabilità/instabilità (da Lerdahl e Jackendoff) – dei quali è considerato comunque un sinonimo. Esempi di organizzazione sintattica portatrice di tensione e risoluzione vengono presi in considerazione in frammenti di Josquin e di Bach.

Altre precisazioni vengono successivamente offerte sul medesimo tema: per Swain tutte le forme di sintassi producono effetti di tensione e risoluzione. In altri termini egli sostiene che la coppia tensione/risoluzione fa parte organica della definizione stessa del concetto di sintassi musicale. Tuttavia – egli aggiunge – «l'ipotesi che ... se non c'è senso di tensione e risoluzione non c'è sintassi, non implica che tutte le tensioni musicali siano necessariamente di natura sintattica»: così esistono tensioni di natura non sintattica (come quelle che derivano ad esempio da un crescendo o da un accelerando) ed esistono anche strutture – come canoni, imitazioni, bassi ostinati, ecc. – che, non producendo tensioni, non vengono catalogate come procedimenti di natura sintattica.

L'autore osserva infine che, essendo presenti in musica diversi parametri generatori di sintassi (come tonalità, ritmo, armonia, forme diverse di consonanza e dissonanza, ecc.), le tensioni e risoluzioni da essi generate non sono tutte dello stesso tipo. Capita così che, in un determinato passaggio in cui giocano parametri diversi, si crei per l'ascoltatore una tensione globale, ch'è la risultante di tutte le micro-tensioni sintattiche in esso convergenti. Ma a questo punto – si chiede Swain – abbiamo a che fare con un'entità di natura quantitativa (la somma delle tensioni interne) o di natura qualitativa (una specie di "composto chimico" delle varie componenti)? La risposta è

netta: gli effetti della sintassi sono sempre di natura qualitativa. Molte esemplificazioni analitiche vengono offerte a questo punto per argomentare la tesi sostenuta.

ALTRE SEGNALAZIONI

BORTHWICK A. (1994), *Music theory and analysis: The limitations of logic*, Garland, Hamden, Ct.

DE BELLIS M. (1995), *Music and conceptualization*, Cambridge University Press, Berkeley.

KRAMER L. (1995), *Classical music and postmodern knowledge*, University of California Press, Berkeley.

KREFT E. (1995), *Harmonische Prozesse in Wandel der Epochen*, Lang, Frankfurt.

[PASTILLE W.] (1995), "The god of Abraham, Aquinas, and Schenker: Art as faith in an age of unbelief", *Indiana Theory Review*, 16, 145-170.

ROTHFARB L. (1995), "Music analysis, cultural morality, and sociology in the writings of August Halm", *Indiana Theory Review*, 16, 171-196.

SELFERT W. (1993), *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft*, Verlag für Musikwissenschaft, Bonn.

TOORN P. C. VAN DEN (1995), *Music, politics, and the academy*, University of California Press, Berkeley.

Metodologie analitiche (Giuliano Goldwurm).

ANALISI SCHENKERIANA

- BEACH D. (1995), "Phrase expansion: Three analytical studies", *Music Analysis*, 14/1, 27-47.
- BLASIUS L.D. (1996), *Schenker's argument and the claims of music theory*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass.
- BURNS L. (1995), *Bach's modal chorales*, Pendragon Press, Stuyvesant, N.Y.
- DRABKIN W. - PASTICCI S. - POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*. L.I.M., Lucca.
- GALAND J. (1995), "Form, genre and style in the eighteenth-century rondò", *Music Theory Spectrum*, 17/1, 27-52.
- GOLDWURM G. (1995), "L'analisi schenkeriana e la forma-sonata", *Rivista Italiana di Musicologia*, 30/1, 135-169.
- MEEÛS N. → SCHENKER H. (1993).
- RENOLDI M. (1995), "Eventi ingannevoli del livello esterno: livelli strutturali ed elaborazione compositiva", *Rivista Italiana di Musicologia*, 30/2, 385-418.
- RENWICK W. (1995a) *Analyzing fugue: A Schenkerian approach*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York.
- RENWICK W. (1995b), "Hidden fugal paths: A Schenkerian view of Händel's F major Fugue", *Music Analysis*, 14/1, 49-67.
- SCHACHTER C. (1995), "The triad as place and action", *Music Theory Spectrum*, 17/2, 149-169.
- SCHENKER H. (1993), *L'écriture libre*, Mardaga, Bruxelles (trad. franc. in due voll. di *Der freie Satz* corredata da un volume d'introduzione di N. MEEÛS).

Nonostante le riserve espresse, anche di recente, da alcuni settori della musicologia tradizionale nei confronti dell'analisi schenkeriana, è indubbio che in Europa l'interesse per questo modello analitico sia in continua crescita. A colmare il "digiuno" dei decenni precedenti assistiamo ogni anno a nuove traduzioni delle opere fondamentali di SCHENKER (*Der freie Satz* in francese, con un volume introduttivo di MEEÛS) a cui si affiancano le pubblicazioni di saggi e trattati originali.

L'evento editoriale italiano più importante a questo proposito è sicuramente il manuale di DRABKIN, PASTICCI e POZZI. Gli Autori illustrano con molta chiarezza i concetti fondamentali del modello analitico introducendoli con esempi efficaci e utilizzando una terminologia non ambigua. Il percorso espositivo, in sintonia con altri trattati americani (ad esempio quello di Forte e Gilbert),

procede dalle strutture superficiali a quelle più profonde e valorizza sempre il lato pratico dell'analisi, mostrando qual è l'atteggiamento corretto dell'analista che formula ipotesi per poi verificarle. Il manuale è inoltre integrato da una introduzione storica su Schenker e da una bibliografia aggiornata anche ai recenti contributi italiani.

Con un'impostazione diversa, volutamente più fedele a quella del trattato schenkeriano, procede invece il saggio di RENOLDI, dove, nel confronto tra la teoria organicistica e altri modelli analitici (primo fra tutti quello funzionale di Riemann), si critica la mancanza in questi ultimi di una concezione gerarchica dell'opera tonale. In sostanza, secondo Renoldi, solo ripercorrendo la genesi dei livelli strutturali dal profondo alla superficie, e cogliendo i processi lineari contrappuntistici fondamentali dell'opera, si riesce a capire il senso di tutti gli eventi musicali che la compongono, compresi quelli più ambigui («ingannevoli», appunto) che spesso hanno spiazzato l'analisi tradizionale, incapace di andare oltre la descrizione della pagina scritta.

D'altro canto, pur riconoscendone i meriti, è indubbio che l'analisi schenkeriana ortodossa incontri non pochi problemi se devia dai suoi obiettivi tradizionali: la ricerca della "coerenza organica" dell'opera e l'analisi di ogni elemento musicale dal punto di vista armonico. Il saggio di GOLDWURM, nel ripercorrere alcune delle tappe evolutive del modello analitico – dal contrasto iniziale con l'analisi tematico-formale di Schönberg, all'utilizzo recente di quest'ultima in supporto alle strutture lineari schenkeriane della forma-sonata –, mostra le esigenze e gli sforzi recenti di alcuni studiosi, i cosiddetti "neo-schenkeriani", verso posizioni molto meno dogmatiche e inaspettatamente aperte ad altri metodi.

Proprio contro le "distorzioni" dello schenkerismo moderno insorge BLASIUS, argomentando le sue critiche con la mancanza, oggi, di quei principi estetici radicati nell'idealismo e nell'antipositivismo, che invece garantivano coerenza al pensiero di Schenker. Ciononostante, numerosi sono i lavori che sembrano sconfinare in ambiti nuovi e problematiche ancora poco considerate dall'analisi schenkeriana: BEACH sviluppa i concetti interdipendenti di "espansione fraseologica" e "ipermetro" secondo la lezione di Rothstein; SCHACHTER ipotizza un collegamento fra il carattere espressivo di alcune opere di Chopin, Mendelssohn e Beethoven, e il loro "ambiente tonale", ovvero la specifica elaborazione della triade fondamentale; W. Renwick, uno dei pochi che affronta il genere della fuga, approfondisce le ambiguità tonali e le specificità tecniche della sua analisi, giungendo così ad interessanti considerazioni sulle diversità stilistiche tra Bach e Händel (RENWICK 1995a e 1995b);

GALAND dimostra invece l'utilità dell'analisi schenkeriana in ambito storico-stilistico con un articolo sulle caratteristiche del rondò settecentesco in cui si individuano le funzioni strutturali del ritornello e la fusione con i generi binari della forma-sonata.

Ancora una volta le ambiguità della pagina scritta stimolano riflessioni teoriche e metodologiche importanti. BURNS, nell'affrontare il repertorio dei corali modali di Bach, cerca innanzitutto di definire il concetto di tonalità e quello di modalità, in secondo luogo ribadisce l'esigenza di un modello d'analisi realmente soddisfacente, ovvero che sia coerente con i presupposti estetici dell'epoca (inutile analizzare tonalmente opere che non lo sono), e che al tempo stesso dia delle risposte alle questioni analitiche più recenti come ad esempio i problemi di funzionalità, di coerenza e di percezione delle strutture musicali. Burns segue l'approccio schenkeriano per quel che riguarda la strutturazione in livelli gerarchici dell'opera, ma se ne discosta quando riconosce che nel linguaggio modale, compreso quello dei corali bachiani, non solo non è più possibile definire strutturali le armonie di tonica e dominante, che non creano alcun processo di tensione-distensione, ma ogni modo polarizza armonie diverse. Vagliando accuratamente il contesto dell'opera si arriva ad una "struttura profonda", diversa a seconda del modo o dei modi in cui essa è stata composta; una struttura dunque lontana dal concetto metafisico di *Ursatz* tonale, ma più vicina alle caratteristiche specifiche del brano.

Altri scritti d'impianto schenkeriano vengono presi in considerazione nella sezione relativa al repertorio ottocentesco.

ALTRE METODOLOGIE D'ANALISI

AGMON E. (1995), "Functional harmony revisited: A prototype-theoretic approach", *Music Theory Spectrum*, 17/2, 196-214.

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.

LEWIN D. (1995), "Generalized interval systems for Babbitt's Lists, and for Schönberg's String Trio", *Music Theory Spectrum*, 17/1, 81-118.

PASTICCI S. (1995), "Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale", *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/1.

RAWLINS R.C. (1993), *The implication-realization model: An approach to melodic analysis*, UMI Bell & Howell, Michigan.

ROEDER J. (1994), "Interacting pulse streams in Schönberg's atonal polyphony", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 231-249.

Sempre di armonia tratta il lavoro di AGMON, nel quale si formula un'estensione della teoria funzionale di Riemann alla psicologia cognitiva. Partendo dal concetto di "prototipo", evidenziato dai recenti studi sulla percezione visiva, ed applicandolo all'armonia (prototipi in musica possono essere ad esempio i gradi I-IV-V, così come il "rosso" è il prototipo di tutte le sfumature di rosso percepite), Agmon arriva ad elaborare una distinzione fra una teoria delle funzioni armoniche e una teoria delle progressioni accordali (ad esempio, a livello percettivo slega la progressione di quinta dalla funzione tonica-dominante). Nel suo studio Agmon svolge altre interessanti osservazioni, come quella, sicuramente non condivisibile dagli schenkeriani, di relativizzare l'importanza del parametro armonico nella costituzione dei processi musicali.

Convinto altresì dell'utilità, per l'analisi musicale, di adottare principi percettivi e cognitivi è RAWLINS, che definisce e sviluppa il modello analitico di "implicazione-attuazione", ripercorrendo in maniera critica la genesi di questo concetto formulato da Meyer e da Narmour. Se Meyer rimane imbrigliato in un'analisi sostanzialmente stilistica, Narmour, che individua delle leggi "innate" della percezione melodica, trascura d'altro canto le implicazioni "apprese", ovvero quelle che seguono gli schemi stilistici (specialmente quelli armonici). Rawlins opta così per una tecnica analitica più libera (i suoi grafici in questo senso assomigliano più a quelli di Meyer in *Explaining music*), con soluzioni spesso *ad hoc*, e ribadisce più volte che il migliore utilizzo di questa tipologia di analisi, ancora in fase di elaborazione, si avrà affiancandola ai metodi più tradizionali, soprattutto a quello schenkeriano, al quale può fornire fondamentali indicazioni sulle caratteristiche superficiali della struttura melodica.

Un po' a sé stante sembra proseguire l'analisi della musica post-tonale. FORTE, esponente principale della "teoria degli insiemi" (per un'ampia spiegazione dei fondamenti e dell'evoluzione di questo recente modello analitico cfr. PASTICCI 1995 sul *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/1), rivela nella Bagatella op. 9 n. 1 di Webern le immediate connessioni tra gli eventi di superficie, comprendenti anche la dinamica e la forma, e un modello ottatonico cromatico sottostante. LEWIN invece procede nell'applicazione della sua teoria *Generalized Interval System* (GIS) alle opere di Babbitt e Schönberg, mentre ROEDER affronta le opere polifoniche di Schönberg partendo dall'analisi delle loro caratteristiche metriche e ritmiche: dopo aver scartato l'utilizzo sia del concetto di ipermetro che della "teoria degli insiemi", l'autore compie una distinzione fra la scansione metrica superficiale, fortemente irregolare e

aperiodica, e la scansione metrica di ogni singola voce, intesa al contrario come un regolare «flusso di pulsazioni» (*pulse stream*): analizzando il modo in cui questi flussi si intrecciano dando vita al brano musicale, egli arriva non solo a chiarire uno degli aspetti fondamentali, ma anche a capire uno dei mezzi principali del processo compositivo di Schönberg.

ALTRE SEGNALAZIONI

- ANDERSON A. (1994), "Why is Schönberg's seventh chapter so hard to digest?", *Indiana Theory Review*, 15/2, 1-16.
- CINNAMON H. (1994), "E Major tonality as dominant or mediant in Chopin's Op. 10/1: Schenker's graphs from *Free composition* reconsidered", *Indiana Theory Review*, 15/1, 1-20.
- DI BENEDETTO A. (1994), *Analisi musicale. Introduzione alle funzioni dell'armonia*, Nuova Carish, Milano.
- GALAND J. (1995), *Heinrich Schenker's theory of form and its application to historical criticism, with special reference to rondo-form problems in 18th and 19th-century*, U.M.I., Ann Arbor.
- LARSON S. (1994), "Another look at Schenker's *Counterpoint*", *Indiana Theory Review*, 15/1, 35-52.
- MONTGOMERY K. (1994), "Schenker and Schönberg on harmonic tonality", *Indiana Theory Review*, 15/1, 53-68.
- WASON R. W. et al. (1995), "Translation of Richard Münnich's *Von Entwicklung der Riemannschen Harmonielehre und ihrem Verhältnis zu Oettingen und Stumpf*", *Indiana Theory Review*, 16, 197-222.
- WHITE J. D. (1995), *Theories of musical texture in western history*, Garland, London - New York

Analisi dell'interpretazione (Rossana Dalmonte)

Prima di iniziare la rassegna degli studi che da svariati punti d'approccio affrontano il problema cui s'intitola questa rubrica, si deve dare spazio ad un lieto annuncio: all'Università di Southampton è nato il CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music) e sta per vedere la luce una nuova rivista *Music in performance*. Con una punta d'invidia, ci rallegriamo vivamente per l'istituzione di un centro che ha come finalità lo studio della musica-come-suono, e non suono "sintetizzato", bensì "interpretato" e registrato, magari nei vecchi 78 giri della collezione Norman del Mar che l'istituto di Southampton ha acquisito. Chi desidera saperne di più, può rivolgersi al direttore del Centro, José Bowen, Southampton SO17 1BJ (e-mail: jbowen@soton.ac.uk).

E restiamo ancora in Inghilterra per segnalare il volumetto di J. DUNSBY *Performing music: Shared concerns* (Clarendon, Oxford, 1995), un singolare contributo agli studi sull'interpretazione da parte di un noto analista che è anche un ottimo pianista. Chi riesce a superare l'impatto con una lingua ricercata e allusiva, con un pensiero sottile e provocatoriamente volto al negativo, con un approccio più misterico che analitico, troverà non pochi spunti di riflessione e stimoli per approfondimenti in settori ancora poco visitati di questa giovane disciplina.

Venendo alla rassegna dei contributi più settoriali e specifici, cerchiamo di individuare, come di consueto, alcuni temi che possano servire da orientamento al lettore.

TEMPO

- EPSTEIN D. (1995), *Shaping time: Music, the brain and performance*, Schirmer, New York.
- HUDSON R. (1995), *Stolen time: The history of tempo rubato*, Clarendon Press, Oxford.
- REPP B. H. (1995), "Quantitative effects of global tempo on expressive timing in music performance: Some perceptual evidence", *Music Perception*, 13/1, 39-57.
- RINK J. (1995), "Le processus narratif dans l'interprétation et l'analyse", *Musurgia*, 2/2, 28-32.
- VINAY G. (1995), "L'interpretazione musicale come analisi: le variazioni Godberg", *Musica/Realtà*, 47, 35-64 (anche in *Revue de Musicologie*, 1995/1).

RINK, responsabile della sessione *Création et interprétation* del Terzo convegno europeo di analisi musicale tenutosi a Montpellier (17-19 febbraio

1995), nella sua relazione introduttiva sottolinea il fatto che qualsiasi tipo di analisi deve tener conto delle proprietà temporali che l'esecuzione aggiunge alla partitura: «troppo spesso gli analisti si sforzano di lavorare in un "vuoto temporale" dando un peso eccessivo alla visione sinottica e sincronica di un'opera a spese della sua dimensione "narrativa", diacronica; quasi inevitabilmente, allora, la vita interna della musica viene irrigidita, e il senso dell'analisi nasce morto». In questo contesto il termine «narrativo» non ha connotazioni contenutistiche, ma significa «lo sviluppo diacronico di un insieme specifico di gesti musicali gerarchicamente ordinati». L'autore osserva inoltre che analisi e interpretazione hanno in comune il compito di gestire la dialettica fra gli elementi lontani e quelli contigui, fra la globalità dell'opera e ciascuno dei suoi più minuti dettagli.

Un ponderoso volume raccoglie il lavoro di EPSTEIN ispirato ad un concetto molto ampio di tempo musicale. In esso, ritmo, metro, articolazione, armonia e melodia convergono in ordinata gerarchia per servire da supporto e da controllo al "movimento", che è l'essenza stessa della musica. Ai molti esempi forniti s'accompagnano formulazioni teoriche (ad es. le relazioni fra ritmo e metro nel *tonal rhythm*) e analisi ampie e articolate, ma non formalizzate, anche se Epstein conosce bene Schenker e specialmente Schachter e Rothstein. I suggerimenti per l'interpretazione che discendono da queste analisi lasciano ampio spazio alla libera inventività ed alla capacità creativa che rovescia ogni coerenza scientifica, ampliando le possibilità previste e tutte le implicazioni della teoria.

Il saggio di VINAY, che esce contemporaneamente in francese e in italiano, tematizza il rapporto fra l'opera musicale «come oggetto sonoro rinnovato costantemente dall'interpretazione» e «come oggetto artistico fissato dalla scrittura». Dei tre obiettivi che l'autore si propone, fermiamo l'attenzione sul problema dei rapporti fra l'oggetto sonoro e la partitura nelle *Variazioni Goldberg*, e precisamente sull'importanza strutturale del fattore tempo nelle 30 variazioni di cui si compone il pezzo. L'autore fornisce esempi tratti dalla letteratura critica per dimostrare che l'attribuzione delle diverse variazioni ad una particolare danza non è univoca ed ipotizza che soltanto la scelta del "giusto tempo" di esecuzione possa decidere di quale danza si tratti. Vengono studiate 8 interpretazioni, 4 cembalistiche e 4 pianistiche, dalla prima completa di Wanda Landowska del 1933 a quella di J. Demus del 1989, con l'intento di isolarne il fattore temporale, e non di dare una visione globale dello stile degli interpreti scelti (particolare attenzione, tuttavia, ricevono le due esecuzioni di G. Gould del 1955 e 1981). Per "interpretare" le scelte degli interpreti, Vinay prende anche spunto dai trattatisti coevi, cercando di

"interpretare" le loro non sempre limpide asserzioni riguardo al carattere da imprimere ad un tempo o a una danza.

HUDSON discute il problema del "giusto tempo" e delle sue interne variazioni in prospettiva interdisciplinare e storica, dal gregoriano a oggi, non dimenticando la musica popolare. Per le epoche precedenti la nostra, ovviamente, mancando i supporti sonori, si fa riferimento alla pagina scritta e alle testimonianze dei teorici (ma è bene andarsi a rileggere per conto proprio le fonti!). Il 40% della discussione è dedicata alla musica per tastiera, nella quale si possono meglio identificare i due principali tipi di rubato: quello chiamato *contrametric* (tempo stretto nell'accompagnamento e libertà espressiva nella melodia) e quello agogico, nel quale entrambe le parti modificano il tempo allo stesso modo.

Nel saggio di REPP il problema si pone in questi termini: «un cambiamento nel tempo generale influisce sul grado di espressività di un'esecuzione (per ciò che riguarda le variabili ritmiche)?» In precedenti studi Repp stesso aveva dimostrato (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2 1995, 81-82) che l'espressività nel microritmo diminuiva staccando un tempo generale più veloce; qui dimostra che lo stesso calo di espressività si ha staccando un tempo più lento di quello usuale per un certo pianista. La spiegazione potrebbe essere la più banale, e cioè che chiedere ad un esecutore di staccare un tempo diverso da quello che egli ritiene giusto, lo mette subito in una situazione poco favorevole alla ricerca di una particolare espressività. Per evitare questo rischio, nell'esperimento si sono modificati – indipendentemente – il tempo globale e le variazioni nel microritmo, e si è chiesto poi ai pianisti se consideravano soddisfacenti le stesse variazioni espressive proporzionalmente variate ai tempi più allegro e più lento. I risultati basati su questi «giudizi percettivi» hanno rivelato che minori differenziazioni espressive sono preferite sia a tempo più veloce che a tempo più lento.

LE REGOLE DELL'INTERPRETAZIONE

BATTEL G. U. (1995a), "Analisi dell'interpretazione. Un sistema di regole quantitative per l'esecuzione musicale", *Diastema*, 10, 3-15; 11, 7-25.

BATTEL G. U. (1995b), "Un progetto per l'analisi dell'esecuzione pianistica", *Rivista Italiana di Musicologia*, 30/2, 419-450.

GABRIELSSON A. (1995), "Expressive intention and performance", in *Music and mind machine: The psychophysiology and psychopathology of the sense of music* (R. Steinberg, cur.), Springer Verlag, Berlin - Heidelberg - New York, 35-47.

GIURIATI G. (1995), "Research on sound: The performer/instrument relationship in an example of sonic analysis", *Proceedings IX ESEM*, Oxford.

GREEN M. D. (1994), "Mathis Lussy's 'Traité de l'expression musicale' as a window into performance practice", *Music Theory Spectrum*, 16/2, 196-216.

SUNDBERG J. - FRYDÉN L. - FRIBERG A., "Expressive Aspects of Instrumental and Vocal Performance", in *Music and mind machine: The psychophysiology and psychopathology of the sense of music* (R. Steinberg, cur.), Springer Verlag, Berlin - Heidelberg - New York, 49-62.

I lavori di BATTEL [1995a, 1995b] vanno letti in successione e si completano l'un l'altro: poiché è ormai assodato che l'interpretazione si basa su "regole" comuni e solo parzialmente modificabili e variabili da parte dei singoli interpreti, la conoscenza di tali regole è indispensabile a qualsiasi esecutore. Battel ripercorre la storia degli studi sperimentali sull'interpretazione attraverso una sorta di maxi-bibliografia ragionata. Il computer dà il massimo impulso a questa branca di studio: nel caso del pianoforte permette ad esempio – tramite il *disklavier* – la lettura di dati rilevati con sensori elettronici posti sullo strumento; in altri casi consente di filtrare e analizzare registrazioni presenti sul mercato. Altro progresso si ha con l'introduzione dell'analisi-via-sintesi, che permette di isolare la variabile desiderata dal complesso processo interpretativo. Con attenzione particolare è descritto il sistema di regole dell'Istituto reale di tecnologia di Stoccolma, arricchite in ricerche condotte dallo stesso Battel insieme a Bresin, De Poli e Vidolin presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova (cfr. il *Bollettino del G.A.T.M.*, 1/2, 1994, 54-55). La novità della ricerca di Battel consiste nel fatto che il sistema delle regole esecutive viene sperimentato non su un prodotto di sintesi, ma sul suono di un vero pianoforte suonato da un vero interprete, grazie al *disklavier* della Yamaha, che, tramite *midi*, può inviare e ricevere dati da un computer. La ricerca è condotta su una linea melodica "estratta" da un contesto reale: le *Variazioni su un tema di Paganini* di Johannes Brahms. Non tutte le regole "svedesi" sono state utilizzate (dal momento che quelle erano state create sull'esecuzione violinistica), ma altre sono state aggiunte come risultato della presente ricerca, e precisamente: le regole che sottostanno all'espressività nell'uso dello staccato-legato senza incidere sulla durata della nota, quelle che riguardano l'esecuzione degli abbellimenti, l'importanza espressiva delle pause, e infine le relazioni fra intensità e durata.

Quest'anno gli sviluppi italiani delle "regole di esecuzione" appaiono per certi aspetti più ricchi dei lavori dell'*equipe* stessa che le ha scoperte: SUNDBERG, FRYDÉN e FRIBERG si limitano, infatti, a riproporre il solito schema

dell'analisi-via-sintesi, mentre GABRIELSSON tenta di collegare le deviazioni ritmico-agogiche a diversi tipi di espressività (allegra, triste, arrabbiata, ecc.). Su strumentazioni tecnologiche sofisticate è basato anche il saggio di GIURIATI, che studia le differenze interpretative nell'attacco del fagotto all'inizio del *Sacre*. Benché in un passo di questo genere non ci si aspettino forti varianti personali dagli interpreti, tuttavia l'analisi dello "spettro" e dell'"inviluppo" di otto diverse registrazioni dimostra che ciascuno dei fagottisti presi in esame imprime le caratteristiche della propria interpretazione (intesa come esperienza culturale ma anche come conformazione della bocca) e del proprio strumento ancor prima che il primo suono raggiunga la sua piena intonazione.

Ma di regole parla anche un trattatista del secolo scorso, e in termini straordinariamente moderni: l'espressione non è una questione di capriccio personale, afferma Lussy nel suo *Traité* studiato da GREEN, ma è connaturata alla «contexture de chaque morceau, de chaque phrase»; dunque ci sono leggi universali di esecuzione, che gli esecutori capiscono e seguono più o meno bene. Green applica la teoria di Lussy al primo Lied di *Frauenliebe und -leben* da cui trae una "partitura d'esecuzione" che viene confrontata poi con esecuzioni "reali". Alla base della teoria agisce il presupposto estetico che l'espressione musicale derivi dalla tonalità, dal metro e dal ritmo e dal desiderio di ritrovarli sempre regolari. Appena l'orecchio ha afferrato queste tre qualità si aspetta che si mantengano riconoscibili per tutto il pezzo. L'accento ritmico e quello metrico sottolineano la regolarità mentre l'accento "patetico" serve a sottolineare qualsiasi rottura di questi tre parametri. L'espressione musicale è il risultato della dialettica che il testo suggerisce di instaurare fra questi tre tipi di accenti. Il primo Lied di Schumann è considerato un buon esempio perché abbonda di accenti patetici in ogni battuta (nota lunga su tempo debole, accento tonico su nota melodicamente non importante come una nota di volta, sincope, dissonanza, nota estranea all'armonia); in più c'è il suggerimento del testo verbale. L'accento patetico può essere realizzato attraverso variazioni di tempo (*mouvements*) o di dinamica (*nuances*). Molto importanti sono però anche le contro-azioni, cioè il ritorno al tempo e alla dinamica di base.

INTERPRETAZIONE, ANALISI, FILOGIA

BRUHN S. (1993), *J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier": In-depth analysis and interpretation*, Mainer International, Hong Kong.

- HUBER A. (1995), "Beethoven verachtete er... Glenn Gould, Beethoven und die Zeit", *Musica*, 5, 321-324.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*, Cornell University Press, Ithaca.
- GENITORI L. (1995), *Gli inganni dell'interpretazione. Le 32 Sonate di Beethoven dal pianoforte al fortepiano*, Laudamo, Messina.
- MARTINS J. E. (1995), "La technique pianistique et les doigts dans les Etudes", *Cahiers Debussy*, 19, 53-68.
- STENZL J. (1995), "In search of a history of musical interpretation", *The Musical Quarterly*, 79/4, 683-699.
- TARUSKIN R. (1995), *Text and act: Essays on music and performance*, Oxford University Press, Oxford.
- WEISBERG A. (1995), *Performing twentieth-century music: A handbook for conductors and instrumentalists*, Yale University Press, New Haven.
- È molto difficile dare anche soltanto un'idea del contenuto dei libri di Kivy e di Taruskin, due volumi ponderosi, molto spiritosi e sottili, zeppi di analisi musicali, ma ancor più di discussioni che si potrebbero definire di "analisi filosofica". Entrambi gli autori sono esecutori-musicologi ed entrambi prendono le mosse dal dibattito scoppiato negli Stati Uniti attorno alle tesi e alle contro-tesi del movimento noto come *performance practice*, ossia il movimento che proclamava l'assoluta necessità di attingere all'autenticità storica nell'esecuzione musicale.
- Questo movimento, giunto in Italia un poco alleggerito delle sue punte polemiche, si è tuttavia espanso da noi e altrove molto rapidamente e ad ampio raggio, non solo perché si appoggia a motivazioni persuasive offerte dalla musicologia storica, ma anche perché il pubblico – dei concerti e dei negozi di dischi – mostra di apprezzare sinceramente queste esecuzioni, tanto che l'aggettivo "autentico" è diventato sinonimo di "buono", senza che nessuno si chieda come ciò sia potuto avvenire. Da questo punto in poi, però, le tesi dei due autori si sviluppano secondo linee diverse, alle quali occorre accennare separatamente.
- Kivy mostra di prendere sul serio la questione della "autenticità", e pone alla base del suo libro la domanda: cosa debbono fare gli esecutori per essere "autentici"? Il libro è diviso in due parti («Come essere autentici» e «Perché essere autentici»), ciascuna di quattro capitoli. I primi sono basati su quattro accezioni del termine «autenticità» fornite dall'*Oxford English Dictionary*, interpretate – cioè tradotte in pratica – alla luce del problema in oggetto: 1) fedeltà alle intenzioni del compositore; 2) sforzo di riprodurre il suono del-

l'opera al suo apparire; 3) aderenza alla prassi esecutiva del tempo; 4) autenticità (intesa come opposto a «imitazione passiva») dell'interprete, che può o meno convergere con i precedenti tre requisiti. Nella seconda parte del libro si pongono all'esecutore domande in apparenza paradossali a proposito dei problemi toccati nella prima parte, e se ne discutono le probabili risposte. Il lettore/esecutore viene così chiamato in causa, costretto a rispondere a domande semplicissime, ma gradatamente sempre più intriganti, sugli obiettivi del suo lavoro, la sua posizione nel processo comunicativo della musica e nei confronti dell'autore e della sua partitura: l'esecutore sul lettino dell'analista.

TARUSKIN, quale direttore di coro specialmente versato nella musica antica, è toccato molto da vicino dalle vicende della *early music* dell'ultimo quarto di secolo. Il volume *Text and act* è una raccolta di suoi saggi sui problemi dei rapporti fra ricerca musicologica ed esecuzione apparsi fin dai primi anni 80 e preceduti da un saggio contenente le ultime riflessioni dell'autore (*Last thoughts first*). Di quest'ultimo, in particolare, diamo qui conto.

Taruskin ripensa ai grandi scontri avvenuti a partire dagli anni Ottanta su alcune riviste americane fra gli "ortodossi" (musicologi positivisti, barricati dietro i "fatti storici" e il culto del testo, in musica identificato con la partitura) e gli "ideologi" non-marxisti ma di un'ideologia ancora più feroce, che pretendevano la libertà di pensiero; oggi come allora, egli rivendica la sua appartenenza al gruppo degli scettici riguardo la prassi esecutiva storica. Ciò che disturba maggiormente Taruskin nei fautori del movimento per l'autenticità è: a) di aver accettato acriticamente il concetto di opera-monumento elaborato nel tardo romanticismo e di averlo applicato alla musica pre-romantica; b) di cercare di colmare l'incolmabile *gap* fra il testo antico e l'immagine sonora dell'esecuzione contemporanea (per lui «il compito più importante dello storico contemporaneo è di scrivere la storia del presente»: p. 18); c) di tendere a cancellare «la demarcazione fra ciò che è storico-teorico e ciò che è artistico» (p. 21).

Da parte sua, Taruskin cerca la "liberazione", ed è libero solo colui che, conoscendo le alternative, può scegliere fra esse. Non abbiamo nessun obbligo verso Mozart o Bach, egli afferma; questi personaggi non li incontreremo mai, e non possiamo danneggiarli in alcun modo: piuttosto abbiamo obblighi verso i nostri ascoltatori. Nel dibattito fra oggettività e soggettività, Taruskin sceglie la "veridicità", ossia: dal momento che tutto è "interpretazione", c'è solo da vedere qual'è la più convincente. Accanto ad "autenticità", "veridicità", "soggettività-oggettività", un'altra parola che ricorre spes-

so nel dibattito a distanza con gli interlocutori di volta in volta chiamati in causa nei vari saggi è *accountability*, cioè la possibilità di fondare le proprie scelte su qualche dato "soggettivamente" considerato come importante, da non confondersi con la "intuizione", concetto preferito da Leo Treitler. Il movimento della *performance practice* prende l'avvio – egli osserva – dal più anziano *textual criticism*, ma comincia quando i filologi della letteratura avevano già da tempo individuato i limiti della loro disciplina: si erano già resi conto che la "fiducia" data dal lettore ad un'edizione critica, non è fiducia nelle fonti, bensì nelle "congetture" sulle quali lo studioso ha basato le scelte per arrivare a stabilire il testo che *secondo lui* meglio rappresenta le intenzioni dell'autore. Già da tempo i filologi si sono accorti che è meglio fornire un'edizione basata su un'unica "buona" fonte, piuttosto che un assemblaggio di varianti che non assomiglia ad alcun testo realmente esistente. Invece fra i musicologi sono ancora numerosi coloro che pretendono di trasferire all'esecuzione la fede nel documento.

L'ultimo degli «ultimi pensieri» è ancora sull'autenticità, ed è analogo alla posizione di Kivy: gli esecutori – e in particolare quelli che si considerano "responsabili", e che perciò non "interpretano" ma "trasmettono" – «più di ogni altro reprimono la multiforme varietà della prassi esecutiva autentica che invece richiede allontanamenti creativi dal testo ... Certamente questi esecutori non possono pretendere di essere autentici ... In fine spero di contribuire allo sviluppo di modelli alternativi di esecuzione autentica, che preferirei non chiamare "irresponsabili", bensì "post-autoritaristici"». La tesi, che circola in tutto il libro, alla fine del primo saggio diventa aperta apologia della cultura post-moderna, della sua capacità di rompere il "concetto forte dell'arte" e la sua pretesa di serietà, auspicando il superamento delle barriere fra il creatore e il ri-creatore che, secondo Taruskin, sarebbero colpevoli dell'odierno appiattimento, nella composizione come nell'esecuzione.

Di tale e tanto focosa polemica si è avvertita in Italia solo una pallida eco, che oggi giunge a noi attraverso l'onesto lavoro di GENITORI, mentre BRUHN, STENZL, WEISBERG e MARTINS si limitano a fornire notizie e suggerimenti senza porsi problemi estetico-filosofici.

Il saggio di HUBER, che riferisce un episodio della romanzesca vita di Glen Gould. Il Nostro – racconta Huber – odiava Beethoven e specialmente l'*Appassionata*; eppure l'esegui più volte: ma come? Il modo «inautentico» con cui Gould affrontava l'*Appassionata* sarebbe piaciuto (e forse piacque) a Taruskin: sotto le dita dell'esecutore, Beethoven scompare per lasciare emergere le capacità pinistiche del vero soggetto, del vero creatore dell'evento

musicale. Ecco come i meccanismi mentali messi in moto da motivazioni quali l'antipatia per un compositore, il narcisismo, la ricerca di una sigla personale possano influenzare l'interpretazione.

INTERPRETAZIONE E MECCANISMI COGNITIVI

LEHMANN A. C. - ERICSSON K. A. (1993), "Sight-reading ability of expert pianists in the context of piano accompanying", *Psychomusicology*, 12, 182-95.

Benché nell'atto interpretativo vengano chiamati in causa le più complesse operazioni del cervello, la bibliografia recente (ma non abbiamo alcuna ambizione di esaustività!) non pare considerarlo un tema di primo piano: se ne notano i presupposti nei citati esperimenti di Repp, ma è soltanto il saggio di LEHMANN-ERICSSON ad affrontare direttamente il problema. Lo scopo di questo lavoro non è quello di dare indicazioni per l'interpretazione, ma di indagare e precisare quali rappresentazioni mentali si formino pianisti esperti (o generici) mentre accompagnano un altro esecutore (in questo caso un flauto sintetizzato per evitare qualsiasi idiosincrasia personale con un interprete vero). Quali abilità occorrono? Quali variabili mettono in crisi il risultato globale? Qual'è il peso di fattori fisici come la velocità dell'occhio e di fattori esperienziali come la conoscenza o meno del repertorio?

ALTRE SEGNALAZIONI

HOWARD J. H. (1994), "Participatory discrepancies, live from Lincoln Center: Towards a terminology for looking at music in performance", *Indiana Theory Review*, 15/2, 41-73.

Come il lettore del *Bollettino del G.A.T.M.* già sa, questa sezione è dedicata alla recensione degli interventi di psicologia della musica che mettono in luce i contributi apportati alla teoria musicale dalla ricerca psicologica.

PSICOLOGIA E TEORIA MUSICALE: ALCUNE RIFLESSIONI

KONECNI V. J. - KARNO M. (1994), "Empirical investigations of the hedonic and emotional effects of musical structure", *Musikpsychologie*, 11, 119-137.

KRUMHANSL C. L. (1995), "Music psychology and music theory: Problems and prospects", *Music Theory Spectrum*, 17/1, 53-80.

L'articolo di C. L. KRUMHANSL risulta interessante per una serie di motivi: viene presentato un panorama storico-bibliografico sui rapporti fra ricerca sperimentale e teoria musicale, secondo gli argomenti volta per volta studiati e le procedure sperimentali utilizzate (l'autrice prende in considerazione soprattutto la ricerca sperimentale quantitativa di area anglosassone); dopo un panorama sugli studi sperimentali riguardanti il concetto psicologico di "aspettativa" (*musical expectancy*), l'autrice espone un'esperienza da lei condotta per la verifica di alcuni principi del modello di implicazione-realizzazione di Narmour (l'implicazione è la condizione delle strutture musicali che determina la condizione psicologica dell'"aspettativa"). In particolare l'esperienza si riferisce alla verifica di cinque principi che, secondo il modello predittivo di Narmour, governerebbero la "realizzazione" di particolari intervalli secondo due variabili: la "direzione" e l'"ampiezza". I risultati sembrano supportare la teoria di Narmour, poiché gli ascoltatori hanno dato le risposte predette dal modello. L'esperienza, che è stata condotta con materiali melodici estratti da repertori stilistici differenti (folklore inglese, dodecafonìa, pentatonismo cinese) e con soggetti di cui si presumeva una differente familiarità con ciascun repertorio (cinesi e anglosassoni), sembra avvalorare anche l'ipotesi che questi principi siano innati e indipendenti dalle competenze culturali e stilistiche dei soggetti (processi *bottom-up*). Sono note la complessità dei concetti trattati e la difficoltà nel renderli sperimentabili, e appaiono con maggior evidenza se si confrontano questi risultati con quelli di altre ricerche. Recenti esperienze hanno infatti supportato l'ipotesi che il fattore determinante nell'acquisizione della competenza stilistica sia la familiarità con il repertorio e che i soggetti adulti posseggano

una competenza stilistica di base molto ampia (cfr. rispettivamente gli interventi di Addessi, Luzzi e Tafuri, e di Bigand e Barrouillet nel nuovissimo volume *La comprensione degli stili musicali. Problemi teorici e aspetti evolutivi*, curato da Johannella Tafuri per i «Quaderni della SIEM», n. 10): è quindi legittimo chiedersi se, rispetto ai due repertori utilizzati (folk inglese e cinese), la differenza di competenza stilistica tra cinesi e anglosassoni vissuti in un contesto estremamente contaminato come quello occidentale sia così netta come era stato supposto; in altri termini, ci si può chiedere se la variabile familiarità e la presupposta competenza stilistica dei soggetti era stata testata o solo ipotizzata sulla base dell'etnia di appartenenza. Queste riflessioni, che non sono una critica all'esperienza svolta, quanto semmai una prova della difficoltà e della complessità dell'argomento, suscitano interessanti questioni sia sulla validità dell'ipotesi teorica (le regole sono veramente innate così come è stato ipotizzato da Narmour?), sia sull'adeguatezza delle procedure sperimentali ai concetti e alle variabili che si vogliono studiare (problema dei rapporti tra psicologia sperimentale e teoria musicale). Ripropongono inoltre la discussione sulla definizione e sul concetto di stile (già toccata nel *Bollettino del G.A.T.M.*, 1/2, 1994) poiché ci sembra legittimo chiedersi se sia sufficiente la presenza della scala pentatonica per distinguere lo stile "cinese" da quello "inglese" (infatti, la terza delle melodie inglesi utilizzate dalla Krumhansl presenta evidenti caratteristiche pentatoniche). Le riflessioni conclusive dell'articolo riguardano i rapporti fra le due aree disciplinari: l'autrice ne sottolinea il reciproco contributo (la teoria pone i problemi, la psicologia supporta – e non dimostra – i principi esposti dalla teoria), ma difende anche l'indipendenza di obiettivi e di metodologie che ciascuna disciplina deve conservare.

Sul rapporto fra le due discipline si mostrano più "scettici" KONECNI e KARNO. Questi mettono a verifica sperimentale una serie di affermazioni provenienti dall'ambito musicologico (Schoenberg, Schenker, Newman, Rosen) relative all'influenza della macro-struttura sull'apprezzamento estetico dell'opera d'arte musicale: affermazioni, quindi, di origine teorico-musicologica, ma di ordine percettivo e uditivo. Una serie di esperienze condotte da Konecni (citato nell'articolo) sembrano suggerire l'ipotesi contraria, e cioè che gli ascoltatori – siano essi musicisti o no – apprezzano allo stesso modo le composizioni anche quando i movimenti o le variazioni (nel caso delle *Variazioni Goldberg* di Bach) sono disposti e ascoltati in un ordine diverso da quello originale. Gli autori concludono pertanto che tra l'analisi di un brano e l'ascolto dello stesso c'è una indiscutibile differenza, come è ovvio, ma che non è realistica l'affermazione per cui la consapevolezza della originale

successione delle parti di un'opera aumenti il godimento estetico durante l'ascolto della stessa. La percezione della struttura di un'opera (micro o macro che sia) dipenderebbe infatti da un insieme complesso di fattori e non solo dalla disposizione temporale delle singole parti (purtroppo però nulla ci viene detto riguardo a questi altri fattori). Con una postilla esplicitamente "polemica" Konecni e Karno si rivolgono infine a J. P. Swain, il quale in un suo articolo del 1994 ("Music perception and musical communities", *Music Perception*, 11/3, 307-320: cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 1/2, 1994, 87-90) aveva posto alcuni interrogativi sulla ricerca sperimentale che non prende sufficientemente in considerazione l'esistenza di "comunità musicali" più "educate" di altre. Gli autori rispondono che l'obiettivo della psicologia sperimentale non è verificare la conoscenza delle regole grammaticali apprese (che creano le "comunità" di cui parla Swain) ma verificare il tipo di "effetti" percettivo-psicologici che queste regole suscitano negli ascoltatori: dal punto di vista della procedura sperimentale, quindi, al soggetto-ascoltatore non va chiesto di individuare se «un brano musicale finisce nella stessa tonalità con cui è iniziato», (concetto già grammaticalmente ben definito e quindi riconoscibile solo dalla comunità musicale in possesso delle regole di quella grammatica), ma di comunicare il grado di sensazione positiva o negativa provata durante l'ascolto. Anche in questo caso il confronto fra diversi interventi ha messo in evidenza la complessità del rapporto fra le due discipline e le differenze di obiettivi e di metodo: se la teoria musicale non può confondere i propri oggetti di indagine con quelli della psicologia sperimentale, questa, dal suo canto, non può sottovalutare il fatto che l'apprezzamento "edonistico" non è indipendente dalle conoscenze grammaticali e dai fenomeni sociologici ed ideologici di ricezione ai quali gli ascoltatori partecipano.

CONNESSIONISMO, MODULARITÀ, MEMORIA, PROTOTIPO

- FRICKE J. J. - CARLSEN J. C. (1993), "Comparability of music prototype measures using established reference points", *Psychomusicology*, 12, 100-123.
- KATZ B. E. (1995), "Harmonic resolution, neural resonance, and positive affect", *Music Perception*, 13/1, 79-108.
- LONDON J. (1995), "Some examples of complex meters and their implications for models of metric perception", *Music Perception*, 13/1, 59-77.
- RADVANSKY G. A. - FLEMING K. J. - SIMMONS J. A. (1995), "Timbre reliance in nonmusicians' and musicians' memory for melodies", *Music Perception*, 13/2, 127-140.

SMOLIAR S. W. (1995), "Parsing, structure, memory and affect", *Journal of New Music Research*, 24/1, 21-33.

TEMPERLY D. (1995), "Motivic perception and modularity", *Music Perception*, 13/2, 141-169.

Dopo queste riflessioni sulla relazione tra psicologia e teoria musicale, sui reciproci contributi e le profonde differenze di obiettivi e di metodi, passiamo a sfogliare quei contributi che affrontano specifici aspetti delle teorie musicali ed analitiche, secondo differenti ipotesi e approcci sperimentali. Iniziamo con due interessanti articoli pubblicati su *Music Perception*, rispettivamente di Katz e Temperly, nei quali i fenomeni dell'aspettativa armonica e della percezione melodica vengono trattati secondo modelli diversi da quello di Narmour, vale a dire secondo le teorie connessionista e modulare. Si tratta in entrambi i casi di ipotesi non ancora sottoposte a verifiche sperimentali, ma di sicuro interesse per la psicologia della musica. La teoria connessionista è una teoria di natura neurologica, che ipotizza la struttura cerebrale come insieme di unità neurali collegate tra loro non direttamente, ma attraverso una rete di connessioni (*network*); il principio su cui si fonda è che l'arrestarsi di una unità non comporta necessariamente l'arrestarsi dell'attività collegata ad essa. Secondo KATZ, il fenomeno dell'"aspettativa" potrebbe essere spiegato come un'attrazione, creata da una serie di *inputs*, fra le connessioni che compongono il *network*. Per esempio, nella cadenza d'inganno (classico esempio di aspettativa non realizzata) l'accordo di dominante, entrando in azione come *input*, attiverebbe delle unità neurali creanti associazioni connessioniste verso l'unità neurale che verrebbe attivata dall'accordo di tonica, attivazione che non viene però realizzata a causa dell'arrivo di un diverso *input*: l'accordo sul sesto grado. L'ascoltatore, pur aspettandosi una cosa diversa da quella che giunge, ha comunque la percezione di qualcosa di unitario e una sensazione positiva. Il modello connessionista spiegherebbe questo «positiv affect» (che rimanda al principio estetico del bello come «unità nella varietà») nel seguente modo: durante il brevissimo tempo in cui l'ascoltatore è «ingannato», a livello cerebrale gli *inputs* dei due accordi sono ancora entrambi attivi, a causa d'un fenomeno di retroazione per cui il primo *input*, quando arriva il secondo, è ancora in fase di attività. La percezione della «unità nella varietà» e gli effetti positivi prodotti sull'ascoltatore e sul suo apprezzamento estetico sarebbero dovuti quindi alle risonanze neurali derivate dalla attivazione contemporanea delle connessioni tra alcune unità neurali. Questa è l'ipotesi principale offerta da Katz, accanto ad altri possibili casi relativi alla percezione di particolari risoluzioni armoniche.

L'articolo di TEMPERLY affronta invece il problema della percezione melodica partendo dalle ipotesi di J. Fodor sulla modularità. L'autore, che nell'articolo dedica un paragrafo alla presentazione della teoria, ipotizza che alcune relazioni motiviche siano percepite in maniera modulare, e cioè "velocemente" e "automaticamente": sono le relazioni basate sui parallelismi ritmici e sulle trasposizioni tonali o ripetizioni, come accade per esempio nella melodia del secondo movimento del quartetto *Imperatore* di Haydn. In altri casi, invece, il motivo è percepito in modo "centralizzato": richiede cioè il ragionamento e la risoluzione di un problema. L'obiettivo dell'autore è quello di mostrare l'applicabilità delle teorie di Fodor alla percezione musicale e, nello stesso tempo, dare una prova di queste teorie attraverso l'esperienza uditiva.

Il *Journal of New Music Research* ha dedicato l'intero primo numero del 1995 al rapporto fra musicologia e scienze cognitive, con interventi di J. Louhivouri, P. Moisala, A. Di Scipio, D. Conklin, I. H. Witten e S. W. SMOLIAR. Questi, in particolare, presenta una rivisitazione critica della GTTM (*Generative Theory of Tonal Music*) alla luce delle più recenti affermazioni di Jackendoff, il quale, ipotizzando che la GTTM potrebbe essere non più una teoria della percezione ma un modello generale cognitivo musicale, sottolinea come tale modello possa essere ridotto ad un processo mentale d'informazione e quindi computerizzato. A proposito dei più recenti interessi di Jackendoff per la psicologia degli affetti, in particolare verso le ipotesi di L. B. Meyer (cfr. R. JACKENDOFF, "Musical parsing and musical affect", *Music Perception*, 9/2, 1991, 199-230), Smoliar introduce una riflessione sulle esperienze condotte dal neurologo statunitense G. M. Edelman sulla categorizzazione percettiva, dalle quali trae la conclusione che la relazione fra musica e affetti è molto dinamica e variabile, anche quando sono presenti ripetizioni di precedenti esperienze musicali familiari (per un approfondimento di questo argomento suggeriamo l'articolo di A. Gabrielsson e S. Lindström citato nel *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2, 1995, 98).

Degni di nota sono infine l'articolo di FRICKE e CARLSEN sui fenomeni di categorizzazione e di percezioni prototipiche, quello di RADVANSKY, FLEMING e SIMMONS che studia l'incidenza del timbro sulla memorizzazione della melodia, e in ultimo quello di LONDON che, prendendo in esame esempi musicali tratti dalle musiche di Čaikovskij, Bernstein, Bartók e dal repertorio popolare bulgaro, presenta alcune ipotesi relative alla percezione di strutture metriche composte, suggerendo una serie di procedure sperimentali di verifica.

TEMATICHE VARIE

AA.VV. (1995), "Conference report on 3rd international conference for music perception and cognition", *Escom Newsletter*, 7, 27-35.

BIGAND, E. (1993), *L'organisation perceptive d'œuvres musicales tonales*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

DELIÈGE I. - SLOBODA J. (cur., 1995), *Naissance et développement du sens musical*, Presses Universitaires de France, Paris.

MCADAMS S. - BIGAND E. (1993), *Thinking in sound: The cognitive psychology of human audition*, Clarendon Press, Oxford.

A cura di MCADAMS e BIGAND sono state pubblicate le relazioni tenute durante un *workshop* organizzato a Parigi dal Hearing Group of the French Acoustical Society, nato con l'obiettivo di coprire l'assenza in ambito didattico di spazi dedicati agli aspetti cognitivi dell'esperienza uditiva. Per questo motivo, quindi, per l'impostazione e organizzazione degli argomenti e per la competenza internazionalmente riconosciuta agli autori degli interventi, l'antologia è un valido strumento didattico per la conoscenza e l'approfondimento dei principali temi riguardanti l'ampio panorama della ricerca cognitiva sui processi uditivi. Il testo si articola su una serie d'interventi riguardanti ciascuno un argomento fondamentale: l'organizzazione dei processi percettivi, nei suoi fenomeni di fusione e aggregazione (Bregman) e di percezione di sequenze acustiche (Warren); i processi di memorizzazione (Crowder), di riconoscimento (McAdams) e neuropsicologici (Peretz); la psicologia dello sviluppo (Trehub e Trainor); la percezione di eventi musicali (Bigand). Il libro offre quindi stimoli per ulteriori approfondimenti, sia per la ricerca sperimentale pura di laboratorio, sia per lo studio dei fenomeni della comunicazione musicale.

Su quest'ultimo argomento segnaliamo un'altra pubblicazione di BIGAND, un intero volume dedicato alla percezione musicale delle gerarchie tonali, in situazioni relativamente semplici (conoscenza delle principali gerarchie del sistema tonale, percezione della relazione tensione/distensione, processi cognitivi implicati nella riduzione armonica) e in altre più complesse (interazione fra gerarchie ritmiche e di altezze nella percezione dell'importanza gerarchica di particolari note; relazione fra tema e sue variazioni). Il testo offre interessanti spunti di riflessione sui rapporti fra le teorie di Lerdhal sullo "spazio" tonale (memoria a lungo termine) e la ricerca sperimentale, già emersi in altri lavori dello stesso autore citati nei numeri precedenti del *Bollettino del G.A.T.M.*

DELIÈGE e SLOBODA sono i curatori del volume che raccoglie le lezioni tenute

durante i corsi estivi dell'Escom (Londra, settembre 1993), dedicati allo sviluppo del senso musicale nella prima infanzia: il libro raccoglie articoli di J.-P. Lecanuet (un'interessante relazione sulla esperienza uditiva pre-natale), H. Papou_ek, Ch. Fassbender, M. Papou_ek (sulla prima infanzia), V. Pouthas (sullo sviluppo della percezione del tempo nel bambino), D. Hargreaves, J. Sloboda, J. Davidson e M. Imberty (sullo sviluppo della sensibilità artistica, delle capacità interpretative e linguistiche in età scolare). Segnaliamo infine il settimo numero dell'*Escom Newsletter*, nel quale sono raccolte riflessioni e approfondimenti sulla *3rd international conference for music perception and cognition*, tenutasi a Liegi nel luglio 1994 (per una nostra recensione, vedi il *Bollettino del G.A.T.M.* 2/2, 1995, 93). Alcuni interventi presentati in quell'occasione sono stati raccolti in un volume curato ancora una volta da Deliège e Sloboda, di cui daremo conto nella rassegna del prossimo anno.

ALTRE SEGNALAZIONI

BREGMAN S. (1990), *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*, Cambridge, The MIT Press, Mass. - London.

FASSBENDER C. (1993), *Auditory grouping and segregation processes in infancy*, Kaste Verlag, Norderstedt.

DELIÈGE I. - SLOBODA J. (cur., 1995), *Perception and cognition of music*, Lawrence Erlbaum.

LEMAN M. (1995), *Music and schema theory: Cognitive foundations of systematic musicology*, Springer Verlag, Berlin - Heidelberg - New York.

Analisi e tecnologia (Francesco Giomi)

L'XI Colloquio di Informatica Musicale che si è tenuto a Bologna nel mese di novembre, organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università insieme all'A.I.M.I. (Associazione di Informatica Musicale Italiana) e al Conservatorio di Musica "G. B. Martini" è stato senza dubbio il momento culminante dell'attività italiana del 1995. Durante il convegno si è svolta una specifica sessione sull'analisi della musica elettroacustica alla quale hanno partecipato anche alcuni giovani studiosi italiani; nell'ambito della discussione sono emerse direttive ed approcci all'analisi che, seppur spesso di natura sostanzialmente diversa, testimoniano la vitalità che gode in questo campo la ricerca musicologica nel nostro Paese. Preziosi anche gli interventi di analisi computazionale. Agli atti del Colloquio è dedicata una specifica scheda di lettura, a conclusione di questa rassegna.

ANALISI DELLA MUSICA ELETTROACUSTICA

CASTANET P. A. (1995), "Tutto è rumore per chi ha paura", *Sonus*, 7/1-2-3, 47-60.

DI SCIPIO A. (1995), "Da *Concret PH* a *Gendy301*. Modelli compositivi nella musica elettroacustica di Xenakis", *Sonus*, 7/1-2-3, 61-92.

KOENIG G. M. (1995), *Genesi e forma. Origine e sviluppo dell'estetica musicale elettronica* (A. Di Scipio, cur.), Semar, Roma.

Cominciamo la rassegna segnalando un curioso articolo a firma di Pierre Albert CASTANET pubblicato dalla rivista *Sonus*. Oggetto dello scritto è il rumore, o meglio la storia e la classificazione del rumore in musica. Dopo una serie di considerazioni di carattere generale sul rumore, corpo centrale del lavoro diventa l'enunciazione e la descrizione di quattro diverse forme di classificazione dei rumori, operate in questo secolo da altrettanti grandi personaggi della ricerca musicale: Luigi Russolo (classificazione estetica), Claude Ballif (classificazione teorica), Robert Murray Shafer (classificazione filosofica) e Jean-Jacques Nattiez (classificazione semiologica). L'articolo è prodigo di riferimenti a brani musicali specifici di noti autori contemporanei e, pur senza pretese di esaustività sull'argomento, costituisce comunque un'ottima e divertente lettura.

Nel medesimo numero di *Sonus* trova posto un articolo di Agostino DI SCIPIO (1995) che colma una lacuna negli studi sul compositore Iannis Xenakis:

l'intento dello scritto è dimostrare come, pur rappresentando un aspetto marginale della produzione del musicista greco, le sue opere elettroacustiche veicolino aspetti decisivi del suo pensiero compositivo. L'articolo è esauriente e assai puntiglioso; l'analisi viene condotta seguendo le strategie tipiche della ricerca di Di Scipio (si veda in proposito la scheda di lettura sugli Atti del Colloquio di Informatica Musicale) e con una particolare e costante attenzione a tutti quei processi poetici, spesso di natura matematica, che sottostanno alle principali opere di Xenakis; tra queste: *Concret PH*, *Analogique A-B*, *Orient/Occident*, *Bohor*, *Habiki Hana Ma*, *La Légend d'Eer*, *Mycenae Alpha*, *Voyage absolu des Unari vers Andromede* e il recente *Gendy301*.

A testimoniare il cospicuo apporto di Di Scipio allo studio della musica contemporanea durante tutto il 1995 contribuisce anche un altro volume di pregevole veste editoriale da lui curato per la casa editrice Semar e incentrato sulla figura del grande compositore Gottfried Michael KOENIG, del quale ha raccolto alcuni dei saggi più significativi legati alla sua produzione musicale elettronica ed informatica. Oltre agli scritti storici che associano in maniera indissolubile il nome di Koenig alle prime esperienze di musica elettronica in Europa, molti saggi – soprattutto quelli recenti (si arriva sino al 1992) – pongono l'accento sulle infinite possibilità della composizione algoritmica, dell'automazione dei processi compositivi e di tutti quegli aspetti della ricerca musicale avanzata ai quali il compositore di Magdeburgo non ha mai smesso di dedicarsi nel corso della sua lunga carriera. Nell'insieme quindi un volume che assume una doppia valenza per il lettore: da un lato l'aspetto storico-documentativo, testimonianza di un percorso musicale di tutto rilievo, dall'altro quello più espressamente teorico-musicale e compositivo; ciò rende la raccolta un importante strumento di studio per chi si accosti alla musica in un'ottica di ricerca. Il libro include anche una prefazione di Heinz-Klaus Metzger, un'introduzione dello stesso curatore e il catalogo delle composizioni di Koenig dal 1948 al 1993.

ANALISI COMPUTAZIONALE

GIOMI F. (1995), "L'intelligenza artificiale nella musicologia cognitiva: approcci ed applicazioni", *Sistemi Intelligenti*, VII/1, 83-124.

HAUS G. - SAMETTI A. (1995), "Score analysis/resynthesis environment of the «Intelligent music workstation»", *Journal of New Music Research*, 24/3, 230-246.

Anche per questa disciplina il Colloquio bolognese d'informatica musicale ha agito da catalizzatore dell'attività, non solo italiana.

Fra le novità si segnala la "stazione di lavoro musicale intelligente", un progetto finanziato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche e realizzato con il concorso di più unità operative, tra cui quella dell'Università di Milano che fa capo a Goffredo Haus e che, nell'ambito di questo sistema, ha inserito una parte di stampo musicologico, denominata "ambiente di analisi/resintesi". Si tratta di tre moduli distinti: *ScoreSegmenter*, che effettua un'analisi tematica della composizione, *ModelSynth*, che genera un modello della composizione basato su Rete di Petri (particolare formalismo usato per rappresentare sistemi concorrenti con una specifica notazione grafica) e *ScoreSynth*, che esegue effettivamente il modello precedente sintetizzando la partitura originale o, in funzione di un cambiamento dei parametri del modello, una nuova partitura. L'articolo di HAUS e SAMETTI descrive in dettaglio il sistema suddetto fornendo alcune esemplificazioni su una Invenzione a due voci di Bach. Sulla rivista *Sistemi Intelligenti*, quadrimestrale di scienze cognitive e intelligenza artificiale edito dal Mulino, GIOMI offre un inquadramento generale sulle applicazioni dell'informatica all'analisi della musica, addentrandosi poi nel territorio più specifico delle tecniche di intelligenza artificiale utilizzate in musicologia. Vengono anzitutto descritti i principali approcci e le varie direzioni della ricerca in questo settore, per poi passare ad un esame delle diverse tecniche di rappresentazione della conoscenza musicale, dai sistemi di regole ai modelli connessionistici. La seconda parte dell'intervento illustra le problematiche e le soluzioni concernenti la traduzione informatica di un noto e specifico paradigma teorico, quello di Lerdahl e Jackendoff: l'architettura è quella di un sistema esperto all'interno del quale si cerca di catturare la conoscenza del musicologo con l'obiettivo di ottenere indicazioni utili sulla struttura armonica di un brano tonale. Anche se non aggiornato alle ultimissime ricerche, l'articolo può essere utile tanto al musicologo che voglia approfondire alcune conoscenze sulle applicazioni di punta dell'analisi computazionale, quanto allo studioso del versante "scientifico" che desideri avere un quadro generale sulle attività svolte, come pure un'ampia bibliografia di riferimento del settore.

SCHEDE DI LETTURA

L. FINARELLI - F. REGAZZI (cur.), *Atti dell'XI Colloquio di Informatica Musicale, Bologna, 8-11 Novembre 1995*, Università di Bologna, Bologna, 1995 (contiene fra gli altri: M. ANNUNZIATA et al., "Minimal description-length and musical analysis"; E. CAMBOUROPOULOS - A. SMAILL, "A computational model for the discovery of parallel melodic passages"; A. CIPRIANI, "Problems of methodology: the analysis of *Kontakte*, thinking in terms of stories"; A. DI SCIPIO, "Riflessioni sull'analisi della musica elettroacustica e informatica. Esperienze e spunti teorici"; D. GANG -

D. LEHMANN, "An artificial neural net for harmonizing melodies"; F. GIOMI - M. LIGABUE, "Forme e strutture nella musica elettroacustica tra gli anni Cinquanta e Sessanta"; E. PANCALDI, "Analysis of *Continuo* by B. Maderna"; E. RAPOPORT, "FFT analysis and emotional expression in opera and Lied singing").

Il Colloquio di Informatica Musicale si svolge in Italia con cadenza biennale dagli anni Settanta, coordinato dall'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI). Gli atti del '95 - pubblicati con il concorso del «Progetto Musica Duemila» del CIDIM - sono ben curati e dedicati allo studioso napoletano Aldo Piccialli, prematuramente scomparso proprio in quell'anno. L'appuntamento a Bologna è stato caratterizzato da un chiaro orientamento musicologico, anche sotto il profilo delle tematiche privilegiate: intere sessioni sono state dedicate sia all'analisi della musica elettroacustica sia all'analisi computazionale. Nel primo caso i contributi sono venuti da Agostino Di Scipio, Emiliano Pancaldi, Alessandro Cipriani, Francesco Gioni e Marco Ligabue. I testi inclusi negli atti riportano, per ovvi motivi di spazio, solo una visione parziale dell'attività di ricerca, i cui risultati sono stati discussi durante il convegno; malgrado ciò costituiscono una buona base di partenza per conoscere alcune delle tendenze musicologiche del settore. La relazione di GIOMI e LIGABUE si pone come obiettivo l'analisi comparata di lavori elettroacustici composti tra il 1953 ed il 1961. L'indagine analitica viene condotta mediante l'approccio esteso-cognitivo sviluppato dagli autori: si tratta di un metodo che, attraverso una serie di fasi (livello formale, livello strutturale, livello degli eventi, livello dei sintagmi, strategie compositive, strategie di significazione, livello ermeneutico) e a partire da fattori di carattere prevalentemente percettivo, cerca d'investigare il campo della musica elettroacustica e strumentale contemporanea, consentendo di mettere in luce caratteri particolari del testo sonoro che possono emergere attraverso l'ascolto. Vengono dunque esaminate quelle istanze compositive dell'esperienza elettroacustica degli anni Cinquanta che mettono apertamente in discussione i criteri organizzativi del materiale sonoro sottoponendolo a modalità interpretative di natura eterogenea tanto sul piano qualitativo quanto su quello relativo ai concetti di forma e struttura. I brani musicali considerati sono: *Studie II* di Stockhausen, *Notturmo* di Maderna, *Incontri di fasce sonore* di Evangelisti, *Etude aux sons animés* di Schaeffer, *Artikulation* di Ligeti e *Analog 1-Noise study* di Tenney. Già questo repertorio, nella sua essenzialità, permette una valutazione delle diverse modalità con cui forma e struttura si esprimono, mettendo in rilievo tutta una serie di peculiarità compositive che proprio tramite il confronto di natura estetica vengono ad assumere valore.

Nel caso di DI SCIPIO, l'osservazione si sposta dalla dimensione dell'ascolto a quella produttiva, capace - secondo l'autore - di fornire valide indicazioni anche sul piano estetico e culturale; l'attenzione è dunque incentrata sugli aspetti costruttivi dell'opera musicale e sul senso (sia musicale, sia extra-musicale) che le tecniche e i processi compositivi sono in grado di veicolare. L'analisi parte dall'attenzione per un quadro di riferimento teorico dal quale è possibile derivare una metodologia operativa, che si concretizza poi su due problematiche fondamentali: da un lato sulla relazione tra procedure tecniche e attrezzature tecnologiche con l'opera musicale "ascoltabile"; dall'altro sul ruolo del timbro come esplicitazione possibile del rapporto tra suono e forma: in quest'ottica diventa importante analizzare «come il suono venga composto» e non solo «come i suoni vengano disposti nel tempo».

Frutto parziale di un lungo e completo lavoro sulla storica composizione *Kontakte* di Karlheinz Stockhausen, l'articolo di CIPRIANI ci conduce all'interno della forma di quel capolavoro attraverso un quadro analitico specificamente predisposto per l'esame di quest'opera; egli raccoglie infatti una serie di concetti formulati da Gregory Bateson, tra i quali quelli di *ontogeny*, *phylogeny*, *context* e *relevance*, per farne un modello che, assieme ad altri paradigmi (per esempio derivati dalla spettro-morfologia di Denis Smalley), serva sia per una analisi del brano, sia come elemento di confronto con tutti quei concetti propri di Stockhausen e di tanta scuola elettronica degli anni Cinquanta e Sessanta: improvvisazione, serializzazione, sperimentazione, alea, forma-momento e così via. Nel complesso si tratta di una lettura di *Kontakte* diversa da tutti i precedenti tentativi di analisi, foriera di idee e di spunti anche per successive riflessioni sulla musica elettroacustica in generale.

La relazione di PANCALDI fornisce una breve e schematica analisi di uno dei primi lavori elettronici di Maderna: *Continuo* del 1958; l'analisi viene condotta utilizzando prevalentemente i paradigmi proposti da Denis Smalley nel suo ormai celebre articolo "Spectro-morphology and structuring processes", apparso nel 1986 nella raccolta curata da Simon Emmerson di cui si dirà nel corso della scheda successiva.

A. DI SCIPIO (cur.), *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica*, Laterza, Bari, 1995 (contiene fra gli altri: M. E. DUCHEZ, "Il concetto di materiale nella tecnologia musicale contemporanea"; S. EMMERSON, "La relazione tra linguaggio e materiali nella musica elettroacustica"; A. MARSDEN, "Introduzione alla musicologia computazionale").

Pregevole nei contenuti e di costo ridotto, questo libro curato da Agostino Di

Scipio (docente presso il Conservatorio di Musica di Bari) costituisce un ottimo strumento di lavoro per chi si occupi di analisi e tecnologia. In particolare, alcuni dei saggi lì raccolti in traduzione costituiscono un *corpus* di primaria importanza nel settore.

Alla base del volume sta l'interrogativo su «come stia cambiando la musica, l'esperienza musicale, la concezione stessa di *arte dei suoni*, in un mondo in cui tale arte viene pensata, vissuta, prodotta attraverso la mediazione del computer». I saggi che, con prospettive e approcci alquanto diversificati, cercano di dare una risposta a questa domanda sono organizzati in tre sezioni: condizione teorica, esperienze e musicologia. La prima parte raccoglie lavori di Hugues Dufourt, Marie-Elisabeth Duche e Simon Emmerson; la seconda di Gottfried M. Koenig, Barry Truax, Roberto Doati e Robert Rowe; l'ultima di Otto Laske, Alan Marsden, Antonio Camurri e Marc Leman.

Tre articoli ci paiono degni di particolare interesse sul piano analitico: primo fra tutti quello del compositore inglese Simon EMMERSON, apparso per la prima volta in lingua originale nel 1986 all'interno di un libro curato dallo stesso autore (*The language of electroacoustic music*, MacMillan, London). Il saggio è interamente dedicato ad uno degli aspetti fondamentali dell'espressione musicale elettroacustica: la relazione tra il suono e l'immagine che esso può evocare nella mente dell'ascoltatore. I materiali sonori vengono messi in relazione con elementi di significazione originati dalle caratteristiche morfologiche degli oggetti sonori che li utilizzano; tali oggetti sonori possono avere differente origine, sintetica o concreta, ma è possibile «confondere le carte», estraendo per esempio dai suoni naturali alcuni parametri della loro microstruttura in modo da articolare elementi puramente elettronici, oppure impiegando sorgenti sonore concrete e amplificandone certe caratteristiche testurali o gestuali al fine di comporre vere e proprie strutture narrative. Il testo analizza queste problematiche procedendo da una lato ad una classificazione dei gradi di «legame con la sorgente» del materiale sonoro, dall'altro studiando le diverse strategie possibili per l'organizzazione strutturale della composizione. Ogni concetto introdotto da Emmerson è ampiamente corredato da esemplificazioni «sul campo» con riferimenti musicali alle maggiori opere elettroacustiche dagli anni Cinquanta in poi (Stockhausen, Babbitt, Cage, Harvey, Smalley, McNabb, Wishart, Ferrari, Nono, Parmegiani e altri).

Sempre nella sezione teorica del libro troviamo il saggio della musicologa francese Marie E. DUCHEZ incentrato anch'esso sul concetto di materiale nella musica contemporanea, o meglio sulla mutazione profonda avvenuta nel-

l'oggetto musicale stesso e nelle relazioni che esso crea tra materiale e struttura. Ripercorrendo alcune tappe storiche fondamentali della ricerca e del pensiero elettroacustico, la Duche arriva alla trattazione di tematiche attualissime attorno a diversi concetti importanti della riflessione musicale contemporanea, quali la «continuità e rottura con i materiali musicali della tradizione» e la «relazione cognitiva soggetto/oggetto tra compositore e materiale», tanto per citare proprio i titoli attribuiti alle due parti principali in cui si divide il saggio. Esempi significativi di opere elettroacustiche storiche e contemporanee vengono continuamente addotti, con riferimenti frequenti alle procedure costruttive impiegate dai compositori.

Ad una introduzione alla musicologia computazionale è dedicato il contributo di Alan MARSDEN, ricercatore inglese ed ottimo divulgatore delle problematiche connesse all'informatica musicale. Il saggio, inserito nella terza sezione del libro, investe le tematiche dell'analisi al computer, costituendo un'ottima lettura per il musicista che voglia per la prima volta farsi un'idea sulle metodologie informatiche per applicazioni di tipo analitico-musicale e musicologico in genere. Pur non entrando in aspetti specifici ed esempi concreti, il saggio inquadra in maniera sufficientemente chiara e semplice ciò che sta dietro al termine «musicologia computazionale», contribuendo a far chiarezza in un settore dove troppo spesso si confondono impieghi «domestici» delle macchine con sperimentazioni tecnologicamente e metodologicamente avanzate e basate su modelli teorici ben consolidati.

ALTRE SEGNALAZIONI

- BURT W. (1995), "Ten tape pieces by K. Baguro", *Perspectives of New Music*, 33/1-2, 148-161.
- CASTINE P. (1994), *Set theory objects: Abstractions for computer aided analysis and composition of serial and atonal music*, Lang, Frankfurt a. M.
- COCCHI A. (cur., 1995), *Associazione italiana di acustica. Atti del xxiii Congresso nazionale (Bologna 12-14 settembre 1995)*, Progetto Leonardo, Bologna.
- DI SCIPIO A. (1995), "Inseparable models of materials and of musical design in electroacoustic and computer music", *Journal of New Music Research*, 24/1, 34-50.
- DI SCIPIO A. (1995), "Centrality of *Téchne* for an aesthetic approach on electroacoustic music", *Journal of New Music Research*, 24/4, 369-383.
- DI SCIPIO A. (1995), "On different approaches on computer music as different models of compositional design", *Perspectives of New Music*, 33/1-2, 148-161.
- FISHMAN R. (1995), "A systematic approach to the analysis of music for tape", *Proceedings of the International Computer Music Conference 1995*, Banff, ICMA, 467-474.

- HILBERG F. (1995), "Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann", *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 8.
- LEESON D. L. (1995), "Franz Xaver Süssmayr and the Mozart Requiem: A computer analysis of authorship based on melodic affinity", *Mozart Jahrbuch* 1995, 111-153.
- RIECKEN D. (1995), "WOLFGANG: 'Emotions' and architecture which bias musical design", *Leonardo* 28/3, 225-230.

Didattica dell'analisi (Mario Baroni)

- DAVIDSON L. - SCRIPP L. - FLETCHER A. (1995), "Enhancing sight-singing skills through reflective writing: A new approach to the undergraduate theory curriculum", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 9, 1-30.
- GAGNÉ D. (1994), "The place of Schenkerian analysis in undergraduate and graduate curricula", *Indiana Theory Review*, 15/1, 21-34.
- HANSON J. (1995), "Uses of the harmonic 6/5 in sixteenth century style counterpoint", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 9, 71-94.
- MEEÛS N. (1995), "Le quatuor KV 465 *Les dissonances*: suggestions d'analyse", *Musurgia*, 2/1, 7-11.
- MALENGREAU T. (1995), "Le quatuor KV 465 *Les dissonances*: analyse bibliographique", *Musurgia*, 2/1, 12-22.
- RAGNARD I. (1995), "Éléments pour l'analyse des chansons de Gilles Binchois: cadre poétique et langage musicale", *Musurgia*, 2/4, 34-53.
- STEPHENSON K. (1995), "A species-counterpoint method leading to tonal four part writing", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 9, 95-116.
- WEST MARVIN E. (1995), "Research on tonal perception and memory: What implications for music theory pedagogy?", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 9, 31-70.

La didattica dell'analisi musicale non è certamente una disciplina con forti radici; tuttavia qualche apporto compare ogni anno in questo settore e la sua presenza è degna comunque di attenzione. A parte alcuni buoni contributi di divulgazione analitica (che si elencano in fine e che possono essere utilizzati come modelli – non privi di pertinenza didattica – per un primo avvicinamento alla disciplina) e tralasciando qualche contributo più occasionale, si può dire che gli articoli più significativi in questo campo vengano pubblicati da due riviste: una francese (*Musurgia*) e una americana (*Journal of Music Theory Pedagogy*). Le due testate sono orientate in modo totalmente diverso: quella americana pubblica soprattutto ricerche giudicate utili per insegnare nei corsi di teoria musicale presenti nelle università americane; quella francese pubblica invece proposte didattiche, da utilizzare come modello per le prove di concorso all'insegnamento della musica nelle scuole secondarie francesi.

L'articolo di Lyle DAVIDSON, Larry SCRIPP e Alan FLETCHER ha un esordio che sembra scritto per la situazione italiana: chi, come esecutore, frequenta i conservatori (che in America sono distinti dalle università, dove pure si può imparare a eseguire la musica) di solito «ha poca pazienza nell'imparare ciò

che non si riferisce direttamente all'uso del suo strumento»; gli insegnanti stessi non incoraggiano gli studenti a capire più a fondo i problemi dell'esecuzione, cioè a riflettere sul proprio lavoro. Così uno studente di strumento accetta di solito i corsi di lettura a prima vista della melodia (si può ipotizzare che si tratti di una sorta di solfeggio cantato), ma è riluttante di fronte al compito di leggere articoli di teoria musicale o di psicologia cognitiva che gli spieghino che cosa fa mentre legge e canta. L'articolo illustra pertanto un preciso e ben articolato curriculum per lo sviluppo dell'«intelligenza riflessiva» che è stato messo in atto – non senza difficoltà, ma con buoni esiti – in alcune classi del New England Conservatory. Il curriculum è stato pensato in particolare per i corsi di lettura cantata, ma tende a sviluppare negli studenti la capacità di gestire autonomamente i processi della propria formazione, anche nei campi dell'apprendimento strumentale.

Elizabeth WEST MARVIN affronta un problema che parzialmente converge col precedente: si chiede infatti se, e fino a che punto, i risultati di ricerche cognitive, eseguite in laboratorio da psicologi che talvolta non hanno una buona preparazione musicale, possano essere utilmente applicati nel contesto dell'insegnamento musicale specialistico. Occorre a questo punto – afferma l'autrice – una sorta di adattamento o di mediazione: è ciò che essa si propone di fare nel suo articolo, che è concepito come una introduzione divulgativa, ma precisa, alle ricerche sulla percezione e sulla memoria tonale. Vengono selezionati i contributi che più si prestano a quest'opera di mediazione didattica, ne vengono presentati e discussi i metodi e i risultati e ne vengono illustrate le possibili conseguenze sul piano dell'insegnamento. La prima parte dell'articolo è dedicata alle ricerche sulla melodia, la seconda a quelle sulla tonalità (e in particolare ai problemi della percezione delle gerarchie e dei punti di conclusione), la terza all'analisi delle differenze individuali nei processi di percezione e di memorizzazione. Il tutto è concluso da una bibliografia ragionata.

Gli altri due articoli della medesima rivista (che esce con un numero all'anno) sono dedicati più specificamente a problemi di natura compositiva: quello di John HANSON fa un'analisi molto accurata del modo con cui Palestrina (nelle messe e in altre opere a destinazione liturgica) usa quella particolare combinazione armonica che prevede la presenza contemporanea dell'intervallo di quinta e di sesta rispetto al basso. Molte tabelle e molti esempi musicali corredano questa specie di mini-trattato che avvia a una comprensione analiticamente corretta della prassi contrappuntistica del XVI secolo. Il contributo di Ken STEPHENSON propone invece uno studio del contrappunto che attraverso sette «specie» (diverse da quelle tradizionalmente in uso) condu-

ca gradualmente l'allievo all'apprendimento dell'armonia tonale e alla composizione di esercizi d'armonia a quattro parti. Si può infine menzionare l'articolo di David GAGNÉ, pubblicato su altra rivista ma riflettente problemi del tutto analoghi ai precedenti. Propone infatti due diversi curricula per insegnare l'analisi schenkeriana a studenti *undergraduate* e *graduate*: il primo utilizza l'analisi al fine di condurre gli allievi a rappresentare la loro comprensione generale dell'organizzazione interna del brano; il secondo li deve guidare verso una più approfondita conoscenza anche teorica del metodo: per esempio a una più approfondita conoscenza delle strutture melodiche, armoniche e del basso, nonché all'individuazione dei procedimenti lineari, delle organizzazioni di frasi e delle forme.

Di impostazione molto diversa, come accennato, sono gli articoli pubblicati su *Musurgia*: quelli di Nicolas MEEÛS e di Thérèse MALENGREAU costituiscono un dossier sul Quartetto K 465 di Mozart. L'opera è dapprima presentata nelle sue particolarità macro- e micro-formali: l'attenzione viene richiamata sulle consuetudini stilistiche dell'epoca e sugli aspetti innovativi che l'invenzione mozartiana vi introduce. Successivamente viene presentata una bibliografia ragionata sul quartetto in questione e su altri quartetti mozartiani coevi. Particolarmente ampio spazio è concesso all'esame della letteratura sette e ottocentesca. D'impostazione analoga è l'articolo di Isabelle RAGNARD sulle canzoni di Binchois. Pure qui la bibliografia è preceduta da una presentazione analitica, ma quest'ultima è ricca anche di notizie storico-filologiche: sui testi poetici, sulle fonti, sui problemi della mensurazione e della modalità, sulle convenzioni contrappuntistiche, sui tipi di cadenza. Attraverso indicazioni di questa natura, l'allievo è condotto con un procedimento ben graduato a rendersi conto non solo delle opere prese in considerazione, ma più in generale dei contesti storici e dello stile della chanson francese del XV secolo. Si tratta in ogni caso di percorsi didattici mirati a fornire strumenti per la comprensione e l'interpretazione delle opere prese in esame: strumenti che servono soprattutto al buon ascoltatore di musica, oltre che a un futuro compositore o esecutore. La diversa impostazione rispetto agli esempi americani si spiega dunque con la differenza di destinazione: i dossier di *Musurgia*, come abbiamo detto, sono infatti dedicati ai futuri insegnanti di storia della musica nei licei.

ALTRE SEGNALAZIONI

AA. VV. (1995), "Épreuves d'analyse musicale", numero monografico di *Musurgia*, 2/4 (contiene: W. CORTEN, "Les Concertos Brandebourgeois de Bach: rhétorique et architecture"; R.

LEGRAND, "Les Concerti grossi opus 6 de Corelli: une anthologie de l'éloquence sonore"; J.-F. LARROUZE, Le chansonnier de Jean de Montchenu: quelques outils pour analyser les chansons françaises").

BARTOLI J. P. (cur., 1995), "Préparation aux épreuves d'analyse musicale", numero monografico di *Musurgia*, 2/1 (contiene: D. COHEN-LEVINAS D., "Du temps musical"; J. P. BARTOLI, "Dossier Berlioz"; D. DUNEY - C. MAURIN, "Dossier Aperghis"; L. ESPARZA - M. RIGONI, "Dossier Mahler"; CH. GOUBAULT, F. NARBONT, M. RIGONI, "Dossier Stravinsky"; P. A. CASTANET, G. MATHON, "Dossier Messiaen").

Ricordiamo infine i sempre preziosi volumi monografici delle collane *Cambridge Music Handbooks* e *Cambridge Opera Handbooks* (Cambridge, Mass., Cambridge University Press). Di alcuni si tratta specificamente nelle successive sezioni dedicate all'analisi del repertorio storico.

Analisi nella Didattica (Giovanna Guardabasso)

Nel 1995 i contributi nel campo della didattica della musica che assegnano un ruolo rilevante all'analisi non sono stati molto numerosi e, a volte, sono da segnalare più per l'interesse suscitato dai problemi che sollevano, che per le novità scaturite dalle riflessioni proposte. Le tematiche presentate possono ricondursi a tre nuclei d'interesse: l'ascolto e la comprensione della musica; i problemi dell'educazione melodica dal punto di vista percettivo e produttivo; le funzioni dell'analisi nell'insegnamento strumentale e nell'alfabetizzazione.

ASCOLTO

CATTELAN A. (1995), "Da un ascolto la voglia di fare", *Musica Domani*, 96, 28-31.

CHIESA S. (1995), "Un progetto di analisi stilistica dello *Stabat mater* di Arvo Pärt", *Analisi*, VI, 12-21.

FLYNN P. - PRATT G. (1995), "Developing an understanding of appraising music with practising primary teachers", *British Journal of Music Education*, 12/2, 127-158.

CATTELAN propone il resoconto di un'esperienza didattica, realizzata con un gruppo di bambini fra gli otto e i dieci anni, nella quale si parte da un ascolto senza alcuna consegna preventiva di *Electric counterpoint* di Steve Reich, e si arriva – attraverso l'attivazione nei bambini di strategie analitiche individuali e grazie a una fase di scambio, discussione e confronto collettivi – a comporre brani musicali rielaborando variamente le idee emerse durante l'ascolto e l'analisi. Il percorso didattico risulta quindi ricco e articolato, e l'analisi ben integrata e utile agli altri momenti dell'esperienza; ma l'originalità e l'interesse di questo lavoro risiedono soprattutto nel fatto che sono i bambini stessi a cercare modi per ascoltare, capire e rielaborare le nuove acquisizioni scaturite dall'analisi.

Il contributo di CHIESA riguarda un progetto didattico sulle capacità di analizzare all'ascolto un brano nelle sue componenti formali, sintattiche e semantiche, identificando quegli elementi che ci permettono di cogliere un particolare *stile*. Le operazioni analitiche fanno riferimento all'opera di Jan La Rue e riguardano, nell'ordine, l'analisi del testo verbale, l'analisi della musica nei suoi rapporti con la parola, l'esame della partitura come verifica dei dati emersi e il con-

fronto con altri brani musicali, alla ricerca di tratti stilistici caratterizzanti.

Dall'area anglosassone giunge un corposo contributo di FLYNN e PRATT sui problemi dell'ascolto e della comprensione, nel quale gli autori sostengono la necessità di definire chiaramente contenuti e obiettivi di quel settore dell'educazione musicale che in inglese viene chiamato *appraising* (letteralmente: apprezzamento, valutazione), e che accanto a *listening*, *composing* e *performing* costituisce la struttura portante dei nuovi programmi di educazione musicale per la scuola dell'obbligo entrati in vigore in Gran Bretagna nel 1992, nell'ambito di una generale riforma degli studi. Gli autori espongono il risultato di una ricerca effettuata con un gruppo d'insegnanti di scuola primaria e tesa a definire concretamente un programma articolato di lavoro relativo al settore *Listening and appraising*; sottolineano poi il rischio di intendere le attività d'ascolto in modo meramente passivo e definiscono l'*appraising* come il complesso dei processi mentali attivati durante l'ascolto e l'insieme delle diverse informazioni acquisite per mezzo dell'ascolto e utilizzate per l'ascolto stesso. I problemi vengono posti e argomentati in modo approfondito; tuttavia, come spesso si nota in alcuni contributi di area anglosassone, le operazioni analitiche prese in considerazione sono piuttosto limitate (identificare e riconoscere strumenti musicali o distinguere tra dinamiche diverse, ecc.) e non valutano la possibilità di coinvolgere strutture linguistiche più complesse, né indagano sugli aspetti semantici della comprensione.

MELODIA

PISTORIO PETINO R. (1995), "Quali prospettive didattiche per il senso melodico?", *Musica Domani*, 95, 6-8.

ROSATO P. (1995), "Nuove prospettive teoriche per l'analisi e l'invenzione melodica", *Musica Domani*, 94, 10-16.

SMITH M. - HOLLAND S., "The development of an AI tool for beginning melody composers", in SMITH M., SMAIL A., WIGGINS G. A. (cur., 1994), *Music education: An artificial intelligence approach*, Springer Verlag / British Computer Society, Berlin - Heidelberg - New York, 41-55.

Il riferimento a modelli teorici di analisi della melodia è una preoccupazione comune agli autori di tre contributi che, con approcci diversi, affrontano il problema dello sviluppo di capacità percettive, esecutive e/o compositive in ambito melodico. PISTORIO PETINO rileva la ne-

cessità di ripensare le proposte operative per lo sviluppo del senso melodico – così come è già avvenuto per il senso ritmico, timbrico, dinamico e per il senso della forma – tenendo conto delle più recenti teorie sulla percezione della melodia in relazione anche al contesto culturale, sociale, educativo della scuola dell'obbligo. ROSATO presenta un progetto didattico sulla composizione di melodie realizzato in una scuola media e fondato su presupposti teorici riconducibili all'*analisi lineare modellizzante*. SMITH e HOLLAND, in un volume più ampio sull'uso dell'intelligenza artificiale nell'educazione musicale, presentano una ricerca che, partendo dalla teoria di «implicazione-realizzazione» di Narmour, giunge alla formulazione di un programma che faciliti lo sviluppo delle capacità di comporre melodie nei contesti educativi.

ALFABETIZZAZIONE E INSEGNAMENTO STRUMENTALE

COVINGTON K. (1995), "Un approccio alternativo all'educazione dell'orecchio", *Analisi*, 6, 22-29.

DA COSTA D. (1995), "Background listening", *British Journal of music education*, 12/1, 21-27.

PAPALE I. (1995), "Lettura, ascolto e musica d'insieme", *Musica Domani*, 95, 23-24.

REBAUDENGO A. (1995), "Un rapporto possibile tra analisi ed esecuzione", *Musica Domani*, 96, 23-26.

Su queste tematiche segnaliamo la traduzione italiana di un contributo di COVINGTON sull'educazione dell'orecchio (già presentato sul *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2, 69) e un articolo di PAPALE su un progetto didattico – elaborato e attuato in una scuola di musica – nel quale l'alfabetizzazione è largamente fondata sullo sviluppo delle capacità di individuare, analizzare, interiorizzare e riconoscere strutture grammaticali e sintattiche.

L'ultimo tema presente fra i contributi raccolti riguarda il rapporto fra l'ascolto, l'attività analitica, lo studio e l'esecuzione di brani strumentali. DA COSTA e REBAUDENGO lo affrontano da punti di vista differenti riportando due esperienze didattiche, interessanti da confrontare anche per gli spunti di riflessione che scaturiscono dalla diversità di approccio al problema dell'analisi. Entrambi gli autori sottolineano comunque la necessità di ampliare e arricchire obiettivi e contenuti dell'insegnamento strumentale.

Come appendice alla rassegna dello scorso anno, cominciamo segnalando che la rivista *Musiktheorie* (10/2, 1995, 159-170) ospita uno scritto polemico di E. SCHWIND ("Eine ungewöhnliche Clauselbildung? Einige Gedanken zum Verständnis der Musik des 15./16. Jahrhunderts"), nel quale si contestano le conclusioni di un articolo di Hermsdorf apparso l'anno precedente nella medesima sede (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2, 1995, p. 6). Hermsdorf, lo ricordiamo, aveva parlato di «un'insolita formula di cadenza» a proposito della «triade diminuita in primo rivolto», che comparirebbe, a suo avviso, a partire da Arcadelt, quale penultimo accordo di cadenza, e che si troverebbe teorizzata in tal senso a partire da Cochlæus (1512). Due sono i cardini della polemica di Schwind: 1) la «insolita formula» in questione è ammessa assai prima di quanto Hermsdorf pensi, poiché la si trova già in un esempio di Tinctoris (1477); 2) il carattere «insolito» di tale formula può apparire tale solo a chi guardi al repertorio rinascimentale con gli «occhiali dell'armonia tonale», secondo una prospettiva che si auspicava ormai superata (Hermsdorf parlava infatti dell'accordo in questione come di una settima di dominante senza fondamentale!).

Ma veniamo ai principali saggi d'impianto teorico-analitico apparsi nel 1995 e aventi per oggetto il repertorio pre-tonale. Possono raggrupparsi secondo tre direttrici: a) tactus; b) problemi di classificazione tonale; c) questioni formali.

TACTUS

DEFORD R. I. (1995), "Tempo relationships between duple and triple time in the sixteenth century", *Early Music History*, 14, 1-51.

DEFORD affronta il problema dello stacco di tempo delle sezioni d'andamento ternario nel repertorio tardo cinquecentesco; è noto infatti come, a partire dalla fine del secolo, i teorici avessero preso atto dello slittamento semantico del segno C (o C) $3/2$, da *proportio sesquialtera* a *proportio tripla*. A questo riguardo, l'operazione più importante da compiere è la determinazione del tactus delle sezioni binarie: se, infatti, è possibile stabilire che tale tactus è alla semibreve (come ormai avveniva sempre più frequentemente anche nel caso dell'indicazione C), è allora evidente che una proporzione composta da figure di breve e semibreve H O oppure O O si risolve di fatto in una tripla (tre semibrevi in un tactus che prima ne

conteneva una), indipendentemente dal segno impiegato per esprimerla. Bisogna tuttavia considerare che il segno di *tempus diminutum*, pur avendo ormai perso l'originario significato di *proportio dupla*, è spesso indicatore d'una sfumatura importante: quella del cosiddetto *tactus celerior*, ossia d'un tactus alla semibreve più spedito di quello segnalato dal semicerchio semplice. Ne consegue che una tripla H O in C risulta più veloce di una

sesquialtera O O in C . Ciò sembra tuttavia contrastare, oltre che con il carattere di alcuni brani, con un'affermazione di Prætorius, che sostiene esattamente il contrario, pur definendo *celerior* il tactus alla semibreve in C . Non sarà allora il caso di ipotizzare per il segno $3/2$ un significato che, se pur diverso da quello tradizionale di *sesquialtera*, lo distingua dall'indicazione di tripla? È quanto DeFord propone a conclusione del suo saggio: l'ipotesi avanzata è che la minima della sezione binaria in C equivalga alla semibreve di quella ternaria indicata da $3/2$; e che un'analoga equivalenza si abbia in C tra la semiminima della sezione binaria e la minima della sezione in $3/2$. Si conferisce così alla proporzione un tempo intermedio tra quello della tripla e quello della sesquialtera; e si ripristina inoltre, come vuole Prætorius, un tempo più lento per la proporzione in C *celerior* rispetto a quello della proporzione in C , come mostra la seguente tavola, che assegna delle plausibili indicazioni di metronomo alle figure:

$$\begin{array}{l} \text{C} \text{ } \text{d} = 180 \rightarrow \text{C} \text{ } 3/2 \text{ } \text{H} \cdot = 60 \\ \text{C} \text{ } \text{O} = 240 \rightarrow \text{C} \text{ } 3/2 \text{ } \text{O} \cdot = 80 \end{array}$$

Con onestà esemplare, DeFord ammette comunque che negli scritti teorici del tempo gli elementi a sostegno di questa tesi scarseggiano (un appiglio si trova, forse, in Agricola).

PROBLEMI DI CLASSIFICAZIONE TONALE

COLLINS JUDD C. (1995), "Reading Aron reading Petrucci: The music examples of the *Trattato della natura et cognitione di tutti li tuoni* (1525)", *Early Music History*, 14, 121-152.

LEFFERTS P. M. (1995), "Signature-systems and tonal types in the fourteenth-century French chanson", *Plainsong and Medieval Music*, 4/2, 117-147.

TISCHLER H. (1995), "Mode, modulation and transposition in Medieval songs", *The Journal of Musicology*, XIII/2, 277-283.

Per quanto concerne la questione tonale (il termine va ovviamente inteso in senso lato), sembra che l'area anglosassone si sia orientata definitivamente

verso una prospettiva powersiana. Ricordiamo che, diversamente da Meier, convinto dell'appropriatezza delle teorizzazioni modali cinquecentesche rispetto al repertorio coevo, Powers ha rivendicato la legittimità d'un approccio *etic* al problema (contrapposto, secondo una ben nota categoria antropologica, all'approccio storicistico, *emic* di Meier), proponendo d'individuare il tipo tonale d'ogni singolo brano in base a tre parametri: sistema delle chiavi (*naturali* vs. *chiavette*), alterazioni in chiave, accordo conclusivo. In sintonia con questa impostazione, LEFFERTS affronta il repertorio polifonico profano di Machaut, dei suoi contemporanei e dei suoi immediati successori. Il presupposto dell'analisi di questo repertorio sta nella constatazione che ogni brano è riducibile ad un duo strutturale nota contro nota, dove, diversamente da quanto avviene nella polifonia rinascimentale, il ruolo portante è assunto dal canto: è la sua nota conclusiva a determinare il riferimento tonale del brano; è questa, insomma, la *finalis*. Le tappe fondamentali dell'ampia e articolata trattazione di Lefferts (i cui esiti confluiscono nell'annunciato lavoro di Plumley, *The grammar of fourteenth-century melody*, New York 1996) individuano: 1) l'ambitus (da Re_1 a Fa_4) e le classi d'altezze (da Solb a $Re\#$ lungo il circolo delle quinte) caratterizzanti il repertorio; 2) lo spettro delle finales impiegate (per esse il repertorio esclude le classi d'altezze Si, Mi, La e utilizza nove gradi, compresi tra Re_2 e Sib_3), spettro che, nel decorso da Adam de la Halle al secolo xv, subisce un continuo spostamento verso l'acuto; 3) i sistemi di alterazione in chiave (ne sono possibili sei, da tre bemolli a due diesis). Si affronta, a questo proposito, anche l'annosa questione delle *conflicting signatures* tra canto e tenore e si rileva come in ogni caso le alterazioni in chiave si riferiscano sempre ad un grado e non ad una classe d'altezze. Ciò fatto, si passa all'individuazione dei tipi tonali. Essi vengono raggruppati per coppie; la coppia prevalente, detta, è costituita dai tipi che, in ogni sistema di segnatura, rispondono alle *voces* Ut e Re, rispettivamente con terza maggiore e terza minore: ad esempio, Sib^+ e Do^- in bb, oppure Do^+ e Re^- nel sistema naturale. Esiste anche una coppia, meno rappresentata, che risponde alle *voces* Sol e La, ed un gruppo assolutamente minoritario. L'autore definisce poi il concetto di *classe di tipi tonali*, che comprende tutti i tipi della stessa *vox* indipendentemente dalla segnatura: formano ad esempio una classe tutti i tipi con terza maggiore. Contraddittorio con l'assunto powersiano appare, a nostro avviso, il tentativo di *modal classification* che chiude il lavoro.

Ancora sul problema tonale, vanno segnalati TISCHLER, che sottolinea l'importanza del ritmo per la determinazione del modo nel repertorio profano medievale, e COLLINS JUDD, che dà un'ennesima lettura powersiana di Aron.

QUESTIONI FORMALI

KLAPER M. (1995), "... *prouver et demonstrier son refrain*. Untersuchungen zur Refrainbehandlung in den Balladen Guillaume de Machauts", *Musiktheorie*, 10/2, 99-117.

SCHUBERT P. N. (1995), "A lesson from Lassus: Form in the Duos of 1577", *Music Theory Spectrum*, 17/1, 1-26.

Sulle questioni formali nel repertorio pre-tonale sono apparsi nel '95 due importanti saggi. Nel primo, KLAPER analizza le diverse modalità di transizione al *refrain* nella *ballade* di Machaut, allo scopo di definire il ruolo musicale del *refrain* medesimo. Occorre, a questo fine, cercare dei criteri analitici che non si fidino ciecamente della *pausa generalis* (la barra trasversale metricamente indefinita che compare nelle fonti), poiché essa, quando è impiegata nella parte della *ballade* che segue il *clos*, non sempre indica l'inizio del *refrain*. Si deve piuttosto partire dalla definizione di diverse modalità di ripetizione: alla ripetizione "palese", che determina il carattere strofico delle forme fisse, si affianca un tipo di ripetizione più sottile, che si manifesta nella *ballade*, ad esempio, come applicazione di procedimenti propri dell'isoritmia mottettistica; oppure nel riproporsi di alcuni schemi accordali di cadenza; o, ancora, nella circolazione delle figurazioni ritmiche tra le voci superiori. Ne risulta un ventaglio di possibilità che offre il quadro di un'intenzionale ambiguità formale della *ballade*. Il *refrain*, d'altro canto, incentra su di sé in vario modo un insieme di elementi musicali che condizionano anche altre parti della strofa; entrano così a far parte della *ballade* tanto il principio della *tierce* proprio del *virelai* (che corrisponde alla "volta" della ballata italiana) quanto la dimensione ciclica propria del *rondeau*.

Nell'altro saggio, SCHUBERT si confronta da una prospettiva particolare con una delle raccolte più analizzate del repertorio rinascimentale: i *duetti* di Orlando di Lasso, editi da Adam Berg nel 1577 e notoriamente divisi in due gruppi, dodici *mottetti* (vocali) e dodici *ricercare* (strumentali). Scopo del saggio è dimostrare che nell'intento didattico della raccolta è compreso anche un aspetto estraneo ai trattati del tempo: la forma. Sono tre gli elementi della scrittura contrappuntistica che, secondo Schubert, determinano la forma dei duetti in questione: 1) la distanza temporale tra antecedente e conseguente nei passi imitativi; 2) la *fuga*, da intendersi come tecnica della variazione melodica nell'ambito del contrappunto; 3) la ripetizione variata di interi blocchi contrappuntistici. Dopo aver determinato i criteri per l'individuazione delle cadenze, e dunque per la segmentazione, si passa a definire il concetto di imitazione, nonché a individuare e a classificare i passi non imitativi. Per quanto concerne gli episodi in imitazione, la distanza

temporale tra antecedente e conseguente risponde in linea di massima ad un *acceleration model*, che agisce tanto a livello macroformale (nel senso che tale distanza tende a ridursi progressivamente nell'arco dell'intero brano) quanto a livello microformale (nel senso che le cadenze sono in genere precedute da uno stretto). I brani strumentali, inoltre, tendono complessivamente ad una distanza d'imitazione più ridotta rispetto a quella dei mottetti. Più spesso ancora della distanza d'imitazione, si modificano nel corso di questi brani le relazioni melodiche tra le voci. In particolare, Lasso applica qui il procedimento dell'inversione e quello della "fuga d'inganno", che si ha quando il motivo del conseguente è dato da una successione di classi d'altezze diversa sì da quella dell'antecedente, ma definibile mediante le stesse *voces* esacordali. Il procedimento della retrogradazione è invece applicato solo a distanza: mai, cioè, tra antecedente e conseguente d'uno stesso episodio imitativo. Quanto alla ripetizione di interi blocchi (intesi come entità al tempo stesso verticali e lineari), essa è soggetta a tre tipi di variazione: 1) trasposizione (si hanno cioè delle *progressioni armoniche*); 2) contrappunto doppio; 3) inversione "a specchio" (ossia applicazione combinata di contrappunto doppio e inversione lineare). Di questi tre modelli Schubert indaga il ruolo strutturale, nonché la facoltà di distinguere il linguaggio dei mottetti da quello dei ricercare. Il saggio affronta inoltre l'impatto del testo sulla forma dei mottetti. I dati che scaturiscono dall'indagine sui tre parametri selezionati vengono infine disposti lungo l'asse temporale, in una tavola che rende graficamente l'assetto strutturale di ogni brano.

ALTRE SEGNALEZIONI

ALLSEN J. M. (1995), *Style and intertextuality in the isorhythmic motet 1400-1440*, U.M.I., Ann Arbor.

ANDERSON N. D. (1995), *Aspects of early major-minor tonality: Structural characteristics of the music of the sixteenth and seventeenth centuries*, U.M.I., Ann Arbor.

LORENZ R. (1995), "Canon as a pedagogical tool: Applications from sixteenth century Wittenberg", *Indiana Theory Review*, 16, 83-104.

RIVERA B. V. (1995), "Theory ruled by practice: Zarlino's reversal of the classical system of proportions", *Indiana Theory Review*, 16, 145-170.

TRYTHALÒ H. G. (1994), *Sixteenth century counterpoint*, WI-Dubueque - IO: WCB Brown and Benchmark, Madison.

WIERING F. (1995), *The language of the modes: Studies in the history of polyphonic modality*, The Author, Berkelen.

Seicento e Settecento (Maria Grazia Sità)

ERMENEUTICA ED ANALISI

HAIMO E. (1995), *Haydn's symphonic forms: Essays in compositional logic*, Clarendon Press, Oxford.

LOBANOVA M. (1995), "Ein musikalischer Spaß" von W. A. Mozart als Apotheose und Paradoxon der Klassik, in *Theorie der Musik. Analyse und Deutung*, Laaber Verlag, Laaber, 151-164.

MARISSSEN M. (1995), *The social and religious designs of J. S. Bach's "Brandenburg Concertos"*, Princeton University Press, Princeton, New-Yersey.

SCHULENBERG D. (1995), "Musical allegory reconsidered: Representation and imagination in the Baroque", *The Journal of Musicology*, XII/3, 202-239.

SISMAN E. R. (1993), *Mozart: The "Jupiter" Symphony, n. 41 in C major, K 551*, Cambridge University Press, New York.

Fra i temi in particolare evidenza nella produzione esaminata quest'anno, il problema ermeneutico pare ricevere un'attenzione specifica, soprattutto nel senso di una maggiore relativizzazione storica. Importante richiamo ad una più accurata trattazione del problema è ad esempio il contributo di SCHULENBERG: partendo dal tentativo di definire con esattezza cosa sia propriamente l'allegoria musicale, l'autore prende le distanze da diverse tipologie di interpretazioni "allegoriche" presenti negli odierni scritti analitici. Distinguendo tra ricezione d'epoca (interpretazione storicistica) e ricezione odierna (critica sostenuta dall'analisi) e raccomandando particolare attenzione ad ogni interpretazione soggettiva (analisi delle intenzioni del compositore o delle risposte dell'ascoltatore), Schulenberg mette in guardia dai pericoli di una disinvolta applicazione di concetti "storici" (come appunto l'idea dell'allegoria o l'uso della terminologia retorica), che danno una patina di storicità a qualcosa che è in effetti una lettura contemporanea e soggettiva. Attraverso un'ampia disamina di posizioni teoriche, si puntualizza che la prospettiva dell'allegoria riguarda l'attività del critico, non quella dell'autore di un'opera d'arte, e che il tipo di significati veicolati – eventualmente – dall'allegoria musicale potevano essere in origine molto diversi (e soprattutto mediati da convenzioni) rispetto a quanto si pretenda di "leggere" oggi. La critica di Schulenberg si appunta su due autori contemporanei in particolare: Eric Chafe, con la sua interpretazione "allegorica" della scelta dei piani tonali in Bach e Susan McClary con la sua lettura politico-sociale delle strutture della musica strumentale bachiana (dello stesso tipo è l'analisi dei *Concerti Brandeburghesi* di MARISSSEN). L'ampia disamina – che propone qualche os-

servazione puntuale, specie sulle cantate di Bach – invita, ad esempio, a tener conto del fatto che le corrispondenze semantiche nel Barocco venivano ricercate quasi esclusivamente sulla piccola dimensione (ad es. una parola), o anche del fatto che era spesso l'origine modale di molti corali a determinare scelte tonali insolite nell'ambito delle cantate. In conclusione Schulenberg propone una maggior attenzione per le qualità puramente estetiche della musica barocca (anche queste ovviamente bisognose di contestualizzazione storica e culturale): concentrarsi solo su eventuali significati didattici, devozionali o sociali ci porta a sottolineare aspetti in fondo contingenti e a banalizzare le opere che ascoltiamo e la nostra stessa esperienza di esse.

Un ulteriore richiamo alla prudenza sull'interpretazione pur storicamente avveduta può essere ricavato dal volumetto della *SISMAN* dedicato alla Sinfonia *Jupiter*, apparso nella collana dei Cambridge Music Handbooks. Dopo una parte dedicata alla forma della sinfonia a Vienna e allo stile sublime nell'estetica del XVIII sec., nella sezione propriamente analitica, che sviluppa le teorie di Ratner e Allanbrook, l'autrice si chiede cosa possa essere considerato un *topic*, cioè un luogo comune stilistico: ad esempio, lo stile dotto è da considerare *topic*? Nella sua forma antica o moderna? Quando è citazione e quando non lo è? Un altro problema proposto è quello della "falsa ricapitolazione": davvero è da considerare una sorpresa per l'ascoltatore dell'epoca (vista la sua frequenza nel repertorio)?

Tematiche di questo genere sono sviluppate anche nel libro di *HAIMO* dedicato alla tecnica compositiva di Haydn. L'autore si propone una fusione fra la prospettiva storica e quella analitica con un approccio al *corpus* sinfonico haydniano condotto secondo l'idea della forma di Haydn stesso. Sostenendo che la questione della forma non può essere risolta in termini generali, Haimo tenta di illustrare la versione haydniana della sonata non tanto nelle partizioni formali, quanto nell'osservazione della logica compositiva messa in atto specificamente da questo autore. Per far ciò non si appella alla didattica dell'epoca o alla formazione del musicista, ma propone cinque principi fondamentali di logica compositiva osservati come operanti nelle sinfonie di Haydn: 1) *sonata principle* (derivato da Cone): eventi importanti verificatisi all'inizio di una sonata in tono diverso da quello d'impianto devono ripresentarsi verso la fine nella tonalità principale; 2) *unity principle*: eventi diversi che si presentano nel corso di un movimento sono in rapporto di ripetizione, trasposizione, derivazione o variazione con gli eventi presentatisi all'inizio; 3) *redundancy principle*: la ripetizione ravvicinata di eventi identici o quasi

identici può ingenerare ridondanza; 4) *variation principle*: più lunga, ravvicinata ed esplicita è una ripetizione, maggiormente sarà soggetta a variazione (mette in rapporto unità e ridondanza) 5) *normative principle*: una successione normativa di eventi non richiede una risposta specifica. A questi principi si aggiunge l'osservazione che Haydn effettua sistematicamente violazioni delle norme operanti in una singola composizione o di quelle adottate nello stile di un periodo (ovvero norme *intra-opus* ed *inter-opus*, secondo la terminologia mutuata da Meyer) e le risolve spesso in una prospettiva che travalica il singolo movimento: questa osservazione è sovente la chiave d'interpretazione delle sinfonie come opere multisezionali (il riferimento è naturalmente al testo di Webster sulle sinfonie di Haydn). Dopo una siffatta introduzione, l'autore propone l'analisi di nove sinfonie, in cui vengono osservati (e criticamente discussi) i principi descritti, collocati nel divenire dello stile del musicista; si considerano poi ulteriori elementi compositivi, quali la «mirror recapitulation» o le modalità (non sempre in atto) di collegamento fra i vari movimenti. Il problema del tipo di prospettiva storica da adottare è esemplificato dal tema delle "sorpresa" haydniane, e in particolare dalla "falsa ripresa". Qui il tema è sviluppato con vari approfondimenti (un'indicazione percentuale delle lunghezze degli sviluppi, l'ipotesi che una ripresa anticipata potesse essere considerata una falsa ripresa o meno, ecc.), ma risolto forse sbrigativamente: si ipotizza infatti che l'autore si senta in rapporto con uno spettatore del XVIII secolo musicalmente molto acculturato (una maniera di dire che i sottili giochi formali di Haydn funzionano per Haydn stesso e pochi altri).

Ancora un problema di conferimento di significato (questa volta da parte dell'autore) è oggetto del saggio della *LOBANOVA* sugli aspetti di parodia presenti in *Ein musikalischer Spaß* di Mozart. L'analisi (che riguarda forma e stile) si sdoppia nell'osservazione dei due sottosistemi linguistici in atto: il primo viene denominato «gioco secondo le regole» e comporta da parte dell'autore un'analisi dei meccanismi del linguaggio che sta usando (isolati e condotti spesso all'assurdo) che è già autoparodia dello stile classico. Il secondo sottosistema («trasgressione dei divieti») contraddice coscientemente le norme in uso, ma seguendo a sua volta chiari principi: le violazioni si presentano gradualmente e riguardano aspetti precisi (ad esempio, solo determinati rapporti tonali o intervallari), e il gioco continua quindi a rispettare le istanze di unitarietà e ordinamento gerarchico che fondano il pensiero del Classicismo. I due sottosistemi si dimostrano quindi perfettamente complementari nella loro interazione: si giunge all'affermazione che in questo bra-

no sono dimostrate la forza e la duttilità del pensiero classico, indicato qui come l'unico sistema che può comprendere nelle sue regole anche la propria autoparodia.

ANALISI DELLE FORME

BRAINARD P. - ROBINSON R. (cur., 1993), *A Bach tribute: Essays in honor of William H. Scheide*, Bärenreiter, Kassel.

BREIG W. (1995), "Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge", *Die Musikforschung*, 48/1, 14-52.

COGAN R. (1995), "Due brevi saggi cronotopici su J. S. Bach", *Analisi*, 6, 17, 5-17.

DE BEI A. (1995), *Un caso di sinfonismo operistico*, in G. SALVETTI (cur.) *Intorno all'"Ascanio in Alba": una festa teatrale a Milano*, LIM, Lucca («Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, 2»), 45-54.

DELL'ANTONIO A. (1995), "La prima forma-sonata. Morfologia e sintassi nelle sonate di Dario Castello (1621)", *Il Saggiatore Musicale*, 2/1, 17-45.

FIORENTINO M. G. (1992), "Preliminari per l'analisi delle Sonate di violino a voce sola di Giovanni Antonio Leoni (post 1590-1670)", *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, 7-8, 107-119.

GANDOLFI B., MORA M. (1995), *La forma dell'aria nelle opere milanesi di Mozart*, in G. Salvetti (cur.) *Intorno all'"Ascanio in Alba"*, cit., 22-38.

PFANN W. (1995), "«Ein bescheidener Platz in der Sonatenform...». Zur formalen Gestaltung des Menuetts in den "Haydn-Quartetten" Mozarts", *Archiv für Musikwissenschaft*, LII/4, 316-336.

SCHMID M. H. (1994), *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Schneider, Tutzing («Mozart Studien», 4).

SITÀ M. G. (1995a), *La forma dell'aria: due nuovi contributi*, in G. Salvetti (cur.) *Intorno all'"Ascanio in Alba"*, 39-43.

SITÀ M. G. (1995b), *Ancora sul confronto con il Ruggiero di Hasse*, in G. Salvetti (cur.) *Intorno all'"Ascanio in Alba"*, 55-99.

Alla definizione di una teoria della fuga organistica di Bach è dedicato l'ampio saggio di BREIG (su questo argomento è presente un saggio dello stesso autore anche in BRAINARD - ROBINSON). Attraverso un'accurata osservazione della distribuzione delle voci nello spazio e delle partizioni formali, l'autore arriva a confutare alcune opinioni correnti sulle fughe bachiane e a dare un contributo anche sulla cronologia del *corpus*. L'osservazione dei comportamenti porta a distinguere nettamente tra fughe destinate all'esecuzione sull'organo e sul cembalo (in particolare quelle del *Clavicembalo ben tempera-*

to, la cui esecuzione organistica risulta qui scoraggiata) e a negare la diffusa opinione secondo cui «ogni fuga bachiana è un caso a sé», illustrando due modelli formali principali (quadripartito e tripartito, con relative varianti) presenti nel repertorio organistico.

Sempre sulla distribuzione spaziale degli eventi sonori (con esemplificazioni su fughe e sarabande bachiane) si concentra il saggio di COGAN: l'oggetto è qui la definizione di una teoria della strutturazione spazio-temporale in musica, in analogia col concetto di *cronotopo* presente nella critica letteraria novecentesca. La fuga viene vista come esempio di spazio in espansione attraverso una dialettica fra centro (esposizioni) ed estremità (divertimenti); la sarabanda invece diventa l'esempio di una struttura (soprattutto ritmica) modulare, assimilabile al concetto matematico di *frattale*.

Alla forma dell'aria in Mozart sono rivolti i contributi di GANDOLFI-MORA e di SCHMIDT. Quest'ultimo è dedicato soprattutto alle tecniche usate da Mozart nel musicare i testi italiani e cerca di sviscerare i rapporti che intercorrono fra aspetti sintattici e resa musicale. L'analisi proposta, molto approfondita sul piano del testo, sottolinea il problema del trattamento del *verso tronco* alla fine della frase addirittura come aspetto condizionante delle scelte di fraseologia musicale e propone una distinzione principale fra «stile vocale» (che consisterebbe in unità discrete e compiute separate da pause) e «stile strumentale» (caratterizzato da continuo collegamento fra le unità e tendenza all'irregolarità fraseologica). Lo studio di Gandolfi-Mora, invece (dedicato alle arie delle opere milanesi di Mozart) svolge un'analisi soprattutto formale descrivendo quattro tipologie principali di variante della classica forma «da capo» ed affrontando anche il problema del rapporto con la forma sonata. A complemento, SITÀ (1995a) descrive alcune posizioni critiche sulla questione.

Dall'osservazione delle modalità di collocazione del testo e della distribuzione degli elementi motivici, differenziata tra parti orchestrali e parti vocali, emerge la ricchezza della scrittura operistica del giovane Mozart e l'interscambio con il suo stile sinfonico coevo, oggetto specifico dell'intervento di DE BEI. L'interesse del saggio è però puntato anche sul significato drammaturgico che la scelta delle varianti formali può rivestire all'interno di un'opera, ad esempio in rapporto ad una teoria dei generi musicali che distingua la Festa teatrale dal Dramma per musica (sull'argomento, cfr. anche SITÀ 1995b).

Alla forma del Minuetto come movimento di sonata è dedicato il saggio di PFANN, in cui si osserva come questa danza, trattata con la massima cura da

Lully (e quasi simbolo del *grand siècle*), successivamente centro della Suite nel primo Barocco e fulcro della musica d'intrattenimento nell'epoca di Mozart, nell'ambito della sonata tenda a perdere d'importanza o a slittare verso il carattere di scherzo nella produzione di Haydn e Beethoven. In Mozart, invece, in particolare negli *Haydn-Quartetten*, il minuetto subisce un avvicinamento alla forma-sonata, mantenendo però alcuni aspetti specifici originari: in questo modo diventa un movimento elaborato e interessante che s'inserisce benissimo nella sonata, intesa come il più complesso genere della musica strumentale del Classicismo.

Segnalo ancora due contributi meno articolati, ma dedicati al tema poco frequentato della *Sonata* seicentesca: DELL'ANTONIO osserva nelle sonate di Castello la presenza di alcune tecniche compositive ricorrenti (combinazione, concrezione, articolazione, progressione, canone) tentando una definizione dello stile dell'autore; mentre FIORENTINO propone un'osservazione della tecnica dell'autoimitazione e una concisa schematizzazione formale delle *Sonate di violino* di G. A. Leoni.

TEMPO, RITMO, METRO

BRAUNEISS L. (1995), "Proportionen und Zahlen in Mozarts Sonata Facile", *Musica*, 49/2, 86-90.

GRAVE F. (1995), "Metrical dissonance in Haydn", *The Journal of Musicology*, 12/3, 168-202.

HORN W. (1994a), "Notation als Repräsentation der Akzentstruktur. Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens", *Musiktheorie*, 9/1, 3-25.

HORN W. (1994b), "Takt, Tempo und Aufführungsdauer in Heinichens Kirchenmusik. Ein Beitrag nicht nur zur Aufführungspraxis", *Musiktheorie*, 9/2, 147-168.

SEIDEL W. (1995), "Division und Progression. Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert", *Il Saggiatore Musicale*, 2/1, 47-65.

Diversi contributi recenti riguardano l'analisi di aspetti ritmici. Sul fronte teorico il saggio di SEIDEL puntualizza il cambiamento del concetto di tempo che si verifica nel Settecento: la concezione antica si basava su un'idea di scorrimento temporale ineluttabile, regolamentato semplicemente dal *tactus* e dal sistema delle proporzioni ritmiche; su questo poggiavano le figure musicali. Il concetto temporale moderno vede invece la possibilità di creare ogni volta una pulsazione specifica, che entra in rapporto con figure ritmiche definite, originando una qualità temporale specifica che nasce nella prassi

compositiva, soprattutto strumentale. Il fatto di conquistare una temporalità (e la possibilità anche di modificarla) porta ad una prospettiva autenticamente temporale, dotata di inizio e fine (di un prima e di un dopo) diversa dal continuum (eterno e quindi a-temporale) su cui si ritagliava la produzione antica: la musica quindi si trasforma da *passa-tempo* (*Zeitvertrieb*) ad arte temporale (*Zeitkunst*). Sulla concezione ritmica settecentesca, specie per la prassi esecutiva, si vedano anche HORN 1994a e 1994b.

Il gioco di accenti e di mutamenti temporali nello stile classico è descritto invece da GRAVE nel saggio dedicato alle dissonanze metriche in Haydn. Lo studio, che applica la teoria dei livelli ritmici stratificati di LaRue, legge sospensioni ritmiche, ambiguità e cambiamenti (operanti nei diversi livelli) non come forzatura del linguaggio, ma come strategia compositiva operante in rapporto alle attese dell'ascoltatore.

Particolari scelte compositive in relazione alla distribuzione metrica sono osservate anche nella *Sonata facile* di Mozart da BRAUNEISS. Qui l'osservazione si concentra soprattutto sulla fraseologia, per dimostrare l'assunto classico dell'equilibrio e del senso delle proporzioni mozartiani; l'indagine s'allarga comunque anche ai principi numerologici che regolerebbero le proporzioni generali della sonata: dalla somma delle battute della sonata si ricava il numero 333; ma pure in altre opere mozartiane sarebbero riscontrabili aspetti numerici simbolicamente significativi (massonici o meno). Anche al di là della numerologia e dei suoi aspetti simbolici, comunque, l'osservazione tende a dimostrare che il celebrato effetto di equilibrio della musica di Mozart in certi casi può essere esattamente calcolato nei particolari.

ALTRE SEGNALEZIONI

ADAMS M. (1995), *Henry Purcell: The origins and development of his musical style*, Cambridge U. P., Cambridge.

BOTELHO M. (1995), *Rhythm, meter, and phrase: Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos*, U.M.I., Ann Arbor.

BOYD M. (1993), *Bach: The "Brandenburg Concertos"*, Cambridge University Press, New York.

BRAUNER J. (1995), *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Schneider, Tutzing («Würzburger Musikhistorische Beiträge», 15).

BRÜCK M. (1994), *Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten. Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Wilhelm Fink Verlag, München («Studien zur Musik», 12).

CHRISTENSEN T. (1995), "The music theory of Georg Friedrich Lingke", *Indiana Theory Review*, 16, 35-60.

- COLLINS D. (1995), "The Martini-Redi polemic on the solution of a canon by Giovanni Animuccia", *Indiana Theory Review*, 16, 61-82.
- COLLINS D. (1995), *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, U.M.I., Ann Arbor.
- EISEN C., SEIFFERT W.-D. (cur., 1994), *Mozarts Streichquintette. Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen*, Steiner, Stuttgart (rec. di A. Raab in *Mozart Jahrbuch* 1995, 233-234).
- FERTONIANI C. (1992), *La simbologia nei concerti a programma di Antonio Vivaldi*, Studio Tesi, Pordenone.
- GESSELE C. M. (1994), "Base d'harmonie: A scene from eighteenth-century French music theory", *Journal of the Royal Musical Association*, 119/1, 60-90.
- GOEHRING E. J. (1995), "Despina, Cupid and the pastoral mode of *Così fan tutte*", *Cambridge Opera Journal*, 7/2, 107-133.
- JAN S. B. (1994), *Aspects of Mozart's music in G minor: Toward the identification of common structural and compositional characteristics*, Garland, Hamden CT.
- LEWIN D. (1995), "Figaro's mistakes", *Current Musicology* 57, 46-60.
- LISTER-L.-J. (1994), *Humor as a concept in Music: A theoretical study of expression in music. The concept of humor in music with an analytical example: W. A. Mozart, «Ein musikalischer Spaß», KV 522*, Peter Lang, Frankfurt a. M. («Publikationen des Instituts für Musik-Analytik Wien», 2).
- MANSURE V. N. (1995), *The allemandes of Johann Sebastian Bach: A stylistic study*, U.M.I., Ann Arbor.
- MOLINO D. (1994), "Sei sonate inedite di Baldassarre Galuppi", *Studi Musicali*, 23/2, 299-312.
- POOS H. (1993), *Carl Philipp Emanuel Bach: Beiträge zu Leben und Werk*, Schott, Mainz.
- POWERS H. (1995), "Reading Mozart's music: Text and topic, syntax and sense", *Current Musicology* 57, 5-45.
- RODMAN R. (1994), "Retrospection and reduction: Modal middlegrounds and foreground elaborations in Telemann's *Zwanzig kleine Fugen*", *Indiana Theory Review*, 15/1, 105-138.
- SCHLEUNING P. (1993), *Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge": Ideologien-Entstehungs-Analyse*, DTV, Munich.
- WOLFF C. (1994), *Mozart's Requiem: Historical and analytical studies*, Clarendon Press, Oxford (originariamente: DTV, München - Bärenreiter, Kassel 1991).

Ottocento (Maurizio Giani)

La vendemmia delle pubblicazioni analitiche apparse nell'anno di riferimento (1995) è risultata stavolta più ricca che in passato, grazie anche a qualche recupero da anni precedenti: ragion per cui sembra opportuno ripartire il materiale, magari a prezzo di qualche soverchia semplificazione, sotto rubriche.

ANALISI SCHENKERIANE

- ARNOLD J. M. (1995), *The role of chromaticism in Chopin's sonata forms: A Schenkerian view*, U.M.I., Ann Arbor, MI.
- LAYTON R. D. (1995), *Large-scale tonal connections in Robert Schumann's "Dichterliebe"*, U.M.I., Ann Arbor, MI.
- WENGER B. F. (1995), *Schenkerian analysis of the Allegro movement of Piano Sonata, op. 31, n. 3 by Ludwig van Beethoven*, U.M.I., Ann Arbor, MI.

Le dissertazioni di Layton, Wenger, Arnold – edite nel 1995 ma ultimate la prima nel 1991, le altre nel 1992 – affrontano in modo ortodosso rispettivamente la *Dichterliebe* di Schumann, il primo movimento della Sonata op. 31 n. 3 di Beethoven e la funzione del cromatismo nei tempi di sonata chopiniani. Comincerò dall'ultima, che offre a mio avviso i risultati più interessanti.

La ARNOLD utilizza le teorie di Schenker per definire la funzione di molti elementi cromatici, caratteristici della scrittura chopiniana, nella costruzione di uno sfondo tonale più o meno predeterminato. In questa prospettiva può dimostrare che le due Sonate op. 35 e 58, nonostante le somiglianze (stesso approccio alla forma, stesse deviazioni da essa), hanno in realtà esiti differenti nell'articolazione del livello medio, ciò che chiarisce il diverso ruolo del cromatismo del livello esterno. Nella Sonata op. 35 quest'ultimo è al servizio degli scopi diatonici, e ha ruoli di abbellimento; nell'op. 58 invece il cromatismo genera la forma, specie nella sezione di sviluppo, dove deriva dalla mescolanza di elementi tonali maggiori e minori del livello medio (in specie #VI). Si ha così una predominanza nuova del cromatismo enarmonico, che non è mera espansione del sistema diatonico, ma un allontanamento dal potere di controllo della tonalità d'origine, com'è definito dalla polarità I-V: è un cambiamento in direzione del dinamismo, propulsivo, in cui si annidano i germi dell'uguaglianza di tutti i toni.

Il circoscritto studio della WENGER sul I movimento della Sonata op. 31 n. 3

di Beethoven mette in evidenza il ruolo costitutivo dell'intervallo di terza a tutti i livelli della composizione.

LAYTON indaga invece le connessioni tonali su larga scala del ciclo schumanniano, applicando poi la tecnica di riduzione alle stesse riduzioni dei singoli Lieder; ciò gli permette di individuare un'articolazione in tre gruppi (i primi due accavallati: 1-4, 4-10, 11-16) ma al prezzo di trascurare quasi del tutto il rapporto testo-musica. Si può forse dubitare dell'effettiva utilità di un simile approccio; indizio di una certa barbarie tecnocratica sono in ogni caso la sommarietà dei riferimenti storico-culturali e le incertezze che spuntano fuori allorché l'autore si allontana dall'ombrello protettivo dei grafici: ad esempio la struttura dei Lieder nn. 2 e 13, rispettivamente AABA e AAB, è definita «incipient ternary» e «bi-partite» (pp. 25 e 264), quando si tratta invece, con ogni evidenza, di *Barform*, con e senza ripresa (di cui Layton non sembra neppure sospettare l'esistenza).

ANALISI DEI (O A PARTIRE DAI) MANOSCRITTI

BARTELS U. (1995), *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners "Tristan und Isolde" anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes*, Studio, Köln.

BELLER-MCKENNA D. (1995), "Reconsidering the identity of an orchestral sketch by Brahms", *The Journal of Musicology*, 13/4, 508-537.

MARSTON N. (1995), *Beethoven's Piano Sonata in E, op. 109*, Clarendon Press, Oxford.

È un settore in pieno fiore della musicologia attuale: oltre un terzo delle pubblicazioni recensite in questa rassegna prestano attenzione, a fini analitici, agli abbozzi e ai manoscritti delle composizioni prese in esame. Raggruppo qui i titoli che ne trattano in modo sistematico.

La monografia di MARSTON sull'op. 109 di Beethoven si può considerare pressoché definitiva: è una delle più vaste indagini mai dedicate ad una singola sonata beethoveniana. L'autore ha lavorato su tutte le fonti autografe disponibili per illustrarne genesi e struttura, e correda l'esposizione con generose trascrizioni dai quaderni di abbozzi. La metodologia analitica è quella schenkeriana (dell'op. 109 Schenker fu tra l'altro curatore), da Marston applicata direttamente anche agli schizzi per delineare il processo compositivo nel suo concreto divenire. L'analisi fa emergere il ruolo strutturante dell'intervallo Sol[#]-Si₃ esposto all'inizio della sonata, nonché un fatto singolare, già intuito da Schenker: nel tragitto dagli abbozzi alla stesura finale Beethoven lavorò per togliere al primo movimento una conclusione soddisfacente, sì che il senso definitivo di chiusa può essere articolato solo al livello della

composizione intesa nella sua globalità. In questa prospettiva il tema delle variazioni costituisce una risposta al "problema strutturale" del primo movimento, riproducendone in miniatura, nella prima frase, l'articolazione profonda (doppio percorso di tonicizzazione della dominante e poi della fondamentale) ma chiudendo nella seconda il cerchio rimasto là aperto con quella che Schenker chiamò, con un ossimoro, *unvollkommener Schluß*: una «cadenza perfetta incompleta».

BARTELS offre in tre volumi (I: studio, II: trascrizioni, III: facsimile) un'indagine sul *Tristano e Isolde* incentrata sulla trascrizione integrale delle *Kompositionsskizzen* di II e III atto. Dato che gli abbozzi del I atto erano già disponibili dal 1969 grazie ad un lavoro di Robert Bailey, tutto il laboratorio da cui è uscito il dramma è così ora accessibile agli studiosi (debbo però denunciare – aprendo una parentesi e allontanandomi dal tema specifico di questa nota – che la disinvoltura di Bartels nella trascrizione desta talora qualche perplessità: ho riscontrato errori sconcertanti anche in casi in cui la grafia wagneriana non dà adito a dubbi). Dal confronto tra schizzi e partitura definitiva emerge lo stadio arretrato, nei primi, della parte orchestrale, e viceversa la cura già somma nella stesura delle parti vocali; quando, nella partitura, queste subiscono modifiche è sempre in vista di una più incisiva declamazione.

BELLER-MCKENNA riesamina infine uno dei rarissimi abbozzi brahmsiani superstiti (A 122, custodito nell'archivio della *Gesellschaft der Musikfreunde* di Vienna), chiarendo gli equivoci accumulatisi nel corso di questo secolo circa il rapporto degli schizzi ivi contenuti con l'ultimo dei *Vier ernste Gesänge*, ed interpretandoli viceversa come probabile materiale per una sinfonia mai completata.

ANALISI STILISTICHE ED ERMENEUTICHE

ADORNO T. W. (1995), "Beethoven - Bagatelle op. 126", trad. e commento di A. Arbo, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 29/3, 501-504.

BURBA O.-J. (1995), "Rückblick und Abschied. Thematisch-motivische Prozesse in Rachmaninows später Symphonik", *Musica*, 3, 154-158.

COLONIA F. (1995), "I Pezzi lirici di Edward Grieg", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 29/4, 669-680.

DREYER E.-J. (1995), "Der 'fadeste unwirksamste' aller Akkorde", *Musiktheorie*, 10/2, 137-148.

DRUDE M. (1995), "Entdeckung Rachmaninow. Versuch über die 1. Sinfonie", *Musica*, 3, 159-162.

GRANDJEAN W. (1995), "Anton Bruckners *Helgoland* und das Symphonische", *Die Musikforschung*, 4, 349-368.

KRAMER R. (1994), *Distant cycles: Schubert and the conceiving of song*, University of Chicago Press, Chicago.

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

LO PRESTI C. (1995), *Il viandante e gli Inferi. Trasformazioni del mito nel Lied schubertiano*, Le Lettere, Firenze.

Anzitutto menzionerò le pagine di ADORNO tradotte da Arbo, scritte nel 1934 e poi confluite nei materiali per l'incompiuta monografia su Beethoven editi nel 1993 (cfr. in proposito il *Bollettino del G.A.T.M.* 3/1, 1996, 24-25): brevi, pregnanti osservazioni di carattere descrittivo sulle Bagatelle op. 126, illuminate talora da sagaci spunti analitici, volte a sottolineare i fattori disgregativi del tardo stile beethoveniano e la tendenziale anorganicità della costruzione.

Polarizzate su analisi prevalentemente stilistiche e/o ermeneutiche sono le tre monografie schubertiane. Quella di KRAUSE è uno studio genetico sulle sonate per pianoforte, ma tocca in modo globale i problemi formali ed estetici in Schubert, con riferimenti alla produzione quartettistica, al Lied e alle sinfonie, ricorrendo anche al confronto coi manoscritti. L'analisi più estesa si incentra sulla Sonata in Re maggiore D 850, di cui vengono esaminate le strutture discorsive ed associative; interessante la tesi secondo cui il suono vi appare, come parametro, una grandezza subordinata, e tuttavia costituisce in pari tempo un fondamento essenziale dell'effetto estetico. Rifondendo in volume saggi già apparsi su varie riviste, KRAMER analizza la «poetica della distanza» nel Lied schubertiano: un viaggio «alla ricerca dell'opera perduta», la cui integrità è stata distrutta dall'avanzare del tempo storico. L'indagine è focalizzata sul processo ciclico che caratterizza la tarda liederistica di Schubert e sulla specificità dei discorsi poetici con cui egli si misura (Goethe Heine Müller Rellstab Schlegel). Con approccio eclettico, e non disdegnando il supporto di analisi schenkeriane, LO PRESTI interroga la *Winterreise*: il mito romantico del viaggio vi viene proiettato sulla tematica della morte e degli inferi, e riletto come strumento per un'interpretazione critica della realtà.

Poco più che descrizioni impressionistiche, accompagnate da quelle che Kofi Agawu chiamerebbe «osservazioni *ad hoc*», si trovano nella panoramica di COLONIA sui *Pezzi lirici* di Grieg. A GRANDJEAN si deve invece il primo studio accurato, accompagnato da una sobria ma sostanziosa analisi stilistico-

tematica, su una composizione sconosciutissima dell'ultimo Bruckner, il «coro sinfonico» *Helgoland* (dal poema di Silberstein), scritto durante la gestazione della Nona Sinfonia.

Due brevi articoli trattano Rachmaninov. BURBA esamina la sua produzione tarda, che esula dai confini di questa rassegna, facendo però riferimento anche alle prime due sinfonie, dove sono all'opera substrati melodici in forma di motto (la matrice comune a tutt'e tre i lavori sembra essere la sequenza gregoriana del *Dies irae*); specificamente della Prima Sinfonia si occupa DRUDE, interpretandone il IV movimento alla luce dell'idea di *Finalsinfonie* in una dimensione espressiva che sta tra la *Patetica* ciakovskiana e la Sesta di Mahler, composta dieci anni dopo.

Inserisco qui, da ultimo, il saggio di DREYER (a metà fra la ricostruzione storico-stilistica e l'interpretazione teorica) dedicato a quello che Salieri chiamò «il più sciapo e inefficace degli accordi», cioè la terza e sesta col ritardo 4-3: di cui viene ripercorsa la traiettoria in un secolo di evoluzione del linguaggio tonale – dallo stesso Leopold Schefer, che di Salieri fu allievo e ci ha tramandato la battuta, attraverso Schubert Beethoven Cornelius Brahms, sino a Wagner e Mahler –, a mostrarne la progressiva, e sempre più sapida, carica destabilizzante.

INDAGINI INTERTESTUALI

ACKERMANN P. (1995), "Liebeslieder: Brahms und der Wiener Walzer", *Musiktheorie*, 10/1, 11-20.

BARRY B. R. (1995), "Recycling the end of the 'Leibquartett': Models, meaning and propriety in Beethoven's Quartet in B-Flat Major, opus 130", *The Journal of Musicology*, 13/3, 355-376.

BELLMAN J. (1995), "Aus alten Märchen: The chivalric Style of Schumann and Brahms", *The Journal of Musicology*, XIII, 1, 117-135.

JANDER O. (1995), "Orpheus revisited: A ten-year retrospect on the Andante con moto of Beethoven's fourth Piano Concerto", *19th-Century Music*, 19/1, 31-49.

MERCER-TAYLOR P. (1995), "Mendelssohn's *Scottish Symphony* and the music of German memory", *19th-Century Music*, 19/1, 68-82.

Chiamo così per brevità i contributi che sviluppano l'analisi nello spazio individuato dalla messa in costellazione di opere diverse (talora anche appartenenti ad altre forme di produzione culturale) per illustrare determinati aspetti costruttivi e linguistici ovvero precise filiazioni. JANDER ritorna, a dieci anni di distanza da un suo fortunato articolo, sull'*Andante con moto* del

Concerto n. 4 di Beethoven (da sempre collegato col mito di Orfeo), sottolineandovi i legami linguistici con Gluck e il probabile influsso diretto di una traduzione di Ovidio circolante a Vienna in quegli anni. Jander ipotizza che il brano fosse stato originariamente pensato per il solo pianoforte, e trae partito anche dall'analisi della *Rezeptionsgeschichte* esecutiva, delle interpretazioni discografiche su strumenti "originali" e da riferimenti all'evoluzione della tecnica costruttiva dei pianoforti del tempo.

MERCER-TAYLOR analizza il maestoso finale della *Scozzese* di Mendelssohn – il cui tema è morfologicamente molto simile ad un coro con accompagnamento – sullo sfondo appunto delle sue composizioni per coro maschile e orchestra; ne risulta un'interpretazione controcorrente dell'intera sinfonia, intesa come atto stilizzato di riflessione, tentativo di ricostruzione epigonica della grande forma strumentale.

BELLMAN delinea invece lo «stile cavalleresco» di Brahms (episodi caratterizzati da armonie arcaiche, ritmo ternario o in 6/8, andamento di marcia, echi di fanfare), indicandone un sicuro archetipo in certi passi di Schumann, mentre sempre sul terreno brahmsiano ACKERMANN dimostra quanto i *Liebesliederwalzer* debbano, nell'articolazione metrica e nelle modulazioni inconsuete, alle consimili composizioni di J. Strauss padre.

Come approccio intertestuale *sui generis* si può infine leggere lo stimolante saggio della BARRY, che cerca di risolvere il problema dei due finali del Quartetto op. 130 di Beethoven – la *Grande fuga* e il più conciso brano con cui Beethoven si risolse a sostituirla nel giugno 1826 – giungendo a una sconcertante conclusione: ambo i finali creano retrospettivamente due diversi ma altrettanto plausibili percorsi stilistici dell'intero quartetto.

ANALISI DELL'OPERA

DARCY W. (1993), *Wagner's "Das Rheingold"*, Clarendon Press, Oxford.

POWERS H. (1995), "One halfstep at a time: Tonal transposition and 'split association' in Italian opera", *Cambridge Opera Journal*, 7/2, 133-164.

Lo studio di DARCY sul *Rheingold* è un'esauriente introduzione alla "vigilia" del *Ring*, condotta con un approccio concentrico che sfrutta un ricco materiale documentario e gli abbozzi, ampiamente riportati in trascrizione e discussi (ciò che consente di individuare anche nel dramma per eccellenza della riforma wagneriana il sussistere di schemi operistici tradizionali). Molto interessante è una presa di posizione generale in merito all'analisi: dopo tanto sparare a zero, tra i musicologi tedeschi da Dahlhaus in qua, contro la

teoria del "segreto della forma" in Wagner, Darcy rovescia i termini della questione, sottopone le esegesi wagneriane di Dahlhaus a una critica serrata, e mostra con piglio decostruzionista quanto siano condizionate da sottaciuti postulati riemanniani, spezzando da ultimo una lancia in favore del bistrattato Alfred Lorenz, padre della sullodata teoria. È prevedibile che le tesi del volume accenderanno nuove polemiche; qui si può rilevare come la simpatia per Lorenz sia legata all'approccio analitico generale di Darcy a Wagner, che tende ad escludere in sede metodologica gli aspetti più propriamente scenici del dramma, chiosandolo come un pezzo di "musica assoluta".

POWERS propone, studiando prima la *Turandot* e poi (ciò che interessa qui) tre luoghi verdiani, interessanti casi di *serendipity* (ovvero di quell'avventura del pensiero per cui si inizia cercando una certa cosa e si finisce col trovarsi fra le mani tutt'altro): nella fattispecie, l'articolo richiama l'attenzione su certi spostamenti – verificatisi durante il processo compositivo – di interi segmenti di scena un semitono sotto, apparentemente dettati da esigenze empiriche, che finiscono invece con il creare, forse inconsciamente, una più potente coerenza drammaturgica, definendo aree tonali fortemente connotate in senso simbolico; cosa che nella tonalità della primitiva versione non sarebbe accaduto.

SEMILOGIA E NUOVE PROPOSTE

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

HATTEN R. S. (1994), *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.

PERRY S. (1995), "Rummaging through the *Catacombs*: Clues in Musorgsky's pitch notation", *Music Analysis*, 14/2-3, 221-255.

Il vasto volume di HATTEN prende in esame un certo numero di opere strumentali di Beethoven, integrando prospettive mutate dalla semiotica, dalla teoria musicale e dalla storiografia per costruire una nuova modalità d'interpretazione del suo stile tardo. I punti di partenza sono essenzialmente due: 1) la teoria linguistica della *markedness* (nei *Grundzüge der Phonologie* Trubeckoj parla specificamente di *Merkmal* – «marca» o «contrassegno» – per indicare le opposizioni fonologiche privative), che sottolinea l'asimmetria di certe opposizioni binarie (destra/sinistra, uomo/donna, ma anche presente/passato) in cui l'un termine, quello "marcato", ha valore più esteso dell'altro; 2) la ricostruzione operata da Ratner di un repertorio di referenti

stilistici nella *Wiener Klassik*, cioè di tipi riccamente codificati, con caratteristiche connesse ad affetto, classe e occasioni sociali. La nozione di *markedness* serve ad articolare nella musica beethoveniana elementi tematici e strategie compositive che risultano indipendenti dai contrassegni stilistici dei loro costituenti (un caso eclatante è la "terza piccarda" alla fine dell'*Adagio* della Sonata op. 106). Seguendo Eco, Hatten tiene però nel debito conto anche il "ruolo del lettore", per cui la comprensione semiologica dell'oggetto musicale comporta nella sua prospettiva una serie di processi che compongono un programma di metodo analitico assai esteso: 1) identificare i tipi strutturali che esistono nello stile e la loro correlazione con i tipi espressivi; 2) identificare nelle varie opere dei contrassegni (*tokens*) e le loro potenziali correlazioni come contrassegni di tipi stilistici; 3) interpretarne le relazioni contestuali nei termini del loro impiego strategico; 4) generalizzare queste caratteristiche nella misura in cui definiscono nuovi tipi; 5) interpretare opere più tarde di un determinato stile alla luce dell'accresciuta competenza stilistica data dall'acquisizione di nuovi tipi e delle loro correlazioni; 6) interpretare le caratteristiche uniche e non generalizzabili di un'opera. Il volume di HARRISON aggiorna invece più antiche tradizioni, e pone le basi di un nuovo metodo, derivato sostanzialmente dalla teoria di Hugo Riemann, per analizzare il cromatismo in Mahler, Strauss, Franck e Wolf. PERRY delinea infine, lavorando sui *Quadri di una esposizione*, e in particolare su *Catacombae*, una metodologia abbastanza originale per affrontare a fini analitici certe peculiarità ortografiche. Nella fattispecie, la notazione non ortodossa di Musorgskij nell'individuazione dei suoni enarmonici (quando ad esempio scrive *Do#* invece del *Reb* che tutti ci aspetteremmo) può essere interpretata come un tentativo di eludere anche graficamente la polarità dei campi tonali, a vantaggio di "microtonicizzazioni" di note di passaggio, che interessano talora anche minime porzioni di battuta.

SCHEDA DI LETTURA

SAMUELS R. (1995), *Mahler's "Sixth Symphony": A study in musical semiotics*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Studies in Music Theory and Analysis»).

Il rapporto fra titolo e sottotitolo di questo studio è, alla luce del suo effettivo svolgimento, abbastanza intrigante. La gerarchia da essi suggerita viene infatti sovvertita, in linea con l'impianto concettuale che la sorregge, e che deve a Derrida e alla decostruzione (e alla Carolyn Abbate di *Unsung Voices*), ben più di quanto non potrebbe apparire scorrendo la bibliografia. Oltre che

con la Sesta Sinfonia di Mahler, Samuels intende fare i conti con una serie di pratiche discorsive e di padri, putativi e carnali, antichi e recenti, da Adorno a Nattiez, da Barthes a Eco. Parla con estrema proprietà e disinvoltura il semiologo, esibendo una ricca batteria di termini e concetti, ma il suo scopo è analizzare la sinfonia verificando in pari tempo le stesse procedure semiologiche di cui si serve per affrontarla: il sogno decostruzionista di collocarsi fuori del linguaggio utilizzando i mezzi stessi del linguaggio. Così l'ingombrante capolavoro mahleriano finisce per trovarsi in certo modo di sghebbio rispetto all'andamento del volume. Dopo il capitolo introduttivo, dove vengono rifunzionalizzati gli s-codici di Eco, Samuels affronta, nell'ordine, l'Andante, il Finale, lo Scherzo e il primo movimento, offrendo in genere approcci intenzionalmente frammentari alla partitura. La strategia è ben presto chiara: il capitolo dedicato all'Andante mette in luce il primato del codice motivico nella semiosi del brano, ma sottende anche un veemente attacco a Nattiez e in particolare al suo memorabile studio su *Density 21.5* di Varèse. Samuels espone la propria analisi paradigmatica per farla lievitare in una direzione insospettata: dimostra che essa si scontra continuamente con osservazioni di portata più ampia; che il codice motivico agisce per richiedere altri codici, non-musicali; e che è un'illusione pensare di poter rendere conto del significato musicale solo mostrando caratteristiche "puramente musicali". L'errore di Nattiez (e di Ruwet) consiste cioè nel ritenere che una volta operata la segmentazione delle classi di paradigmi se ne sarà stabilita anche la funzione referenziale. Paradosso finale: dietro l'immane massa di dati accumulati sul brano di Varèse c'è troppo poco, non troppo rigore nella segmentazione.

Sorte non migliore tocca alle codifiche formali del quarto movimento. Samuels ne allinea sei - Bekker Ratz Adorno Redlich Sponheuer Floros -, e più che mostrarne l'insufficienza o l'incongruenza se ne serve per sottolineare l'indecidibilità del referente: che vi siano tante oscillazioni nell'indicare dove inizia lo sviluppo o addirittura qual è il secondo tema è di per sé indizio di un problema che non si risolve facendo medie statistiche, o suggerendo l'ennesimo aggiornamento tassonomico: il fatto è che Mahler utilizza nel corso del movimento indicatori formali operanti in evidente contrasto con la loro funzione; la sua musica decostruisce se stessa, procede per aporie che, portate in luce, minano la legittimità delle esegesi passate in rassegna. Ciò vale anche per il problema del genere strumentale, nel cui orizzonte viene affrontato lo Scherzo (un'etichetta rarissimamente adottata da Mahler). Via via che procede, il libro si allontana sempre più dalla semiosi endoversiva

con cui si era aperto: intertestualità e riferimenti extramusicali diventano ineludibili, e con essi la prospettiva narratologica. Ma anche qui il discorso si stratifica irrimediabilmente. Seguendo Adorno, ad oggetto della narrazione possono essere assunti gli stessi contorni delle sezioni formali: Samuels interpreta in tal senso un passaggio apparentemente lucido e senza problemi come la transizione, nell'Allegro iniziale, al secondo tema, ottenuta con un genere non-sinfonico qual è il corale dei legni, e vi vede una scelta intenzionalmente artificiosa, con cui la musica racconta il mito della successione formale riscritto come finzione. Oppure, seguendo Anthony Newcomb, la narrazione può distendersi in forma romanzesca, come tragedia; la sinfonia si snoderebbe allora secondo un itinerario analogo a *Madame Bovary* o ad *Anna Karenina*. Oppure ancora – ed è la via conclusivamente saggiata da Samuels sulla scorta di suggestioni provenienti da Foucault e Barthes: il «terzo significato» – la Sesta Sinfonia potrebbe essere interpretata come l'ingresso della corporeità nel testo musicale. In questa luce viene considerato il suo celebre «motto» (scambio armonico La maggiore - La minore sul ritmo dirompente dei timpani): una violenta scossa fisica, di anche teatrale evidenza, che chiude materialmente l'opera, dopo averla attraversata tutta, nel segno dell'autosoppressione. L'unica sinfonia mahleriana che rifiuti di distruggere la grande forma, e anzi se ne faccia totalmente carico, ha dunque come unico esito possibile - tanto storico quanto esistenziale, nel senso del «soggetto» musicale - il suicidio.

Nella conclusione Samuels sottolinea un aspetto del suo tragitto che lo rende simile all'oggetto trattato: l'assunzione della semiotica permette di articolare, insieme all'interpretazione, anche la storia della sua propria dissoluzione. In pari tempo, il libro sta là a dimostrare che l'orizzonte prescelto consente di analizzare opere di enorme complessità in vista di una comprensione della musica intesa come produzione culturale. Ben scritto, a tratti avvincente per la lucidità con cui smaschera le finzioni operanti nello strutturarsi del metalinguaggio analitico, questo saggio esemplifica assai bene le tendenze del decennio in corso, e la - temo irreversibile - uscita dalla «fase Nattiez». A dir la verità non ho ancora deciso se rallegrarmi o meno di questa svolta verso il relativismo assoluto: mi limito per ora a prender atto che a guardar giù dai balconi che si affacciano sulla piazza della *new musicology* sono sempre più spesso Barthes e Derrida, l'ultimo Foucault e magari Riffaterre, e ad osservare che il *patchwork* risultante potrebbe da un momento all'altro sfociare in una nuova scolastica. Ma qui, indubbiamente, si respira quasi ad ogni pagina l'aria fresca e corroborante dell'*agudeza de ingenio*.

ALTRE SEGNALAZIONI

- BENT I. (1995), "Plato-Beethoven: A hermeneutics for nineteenth-century music?", *Indiana Theory Review*, 16, 1-34.
- BIANCHI S. (1995), *Le "Kinderszenen" di Robert Schumann*, Diastema («Analisi», 1), Treviso.
- LATT H. (1994), "Dramatic turning points in Brahms' Lieder", *Indiana Theory Review*, 15/1, 69-104.
- LONG C. W. (1995), *Tonal ambiguity in four symphonic poems by Franz Liszt*, U.M.I., Ann Arbor.
- POPOVIC L. J. (1995), *Harmonic and formal process in the symphonic poems of F. Liszt*, U.M.I., Ann Arbor.
- WICK N. L. (1994), "Shifted downbeats in classic and romantic music", *Indiana Theory Review*, 15/2, 73-88.

«Il guaio dei musicologi è che non fanno alcuna differenza tra quello che l'autore pubblica di propria volontà e il bagaglio degli inediti». Con una sentenza tanto lapidaria, espressa nel corso di un'intervista del 1981, Stockhausen intendeva scoraggiare, se non addirittura stigmatizzare, quell'irrefrenabile tendenza degli studiosi a rovistare fra le carte dei compositori alla ricerca di una chiave di comprensione delle loro partiture musicali. Esaminando la letteratura analitica pubblicata in questi ultimi anni sembrerebbe tuttavia che il severo ammonimento di Stockhausen fosse destinato a esercitare ben poca influenza sui destini della ricerca musicologica. Sono infatti sempre più numerosi gli studiosi che utilizzano appunti preparatori e abbozzi compositivi sia ai fini di un'ipotetica ricostruzione del processo creativo che ha condotto l'autore all'elaborazione della singola partitura, sia come documenti in grado di fornire informazioni utili all'analisi delle strutture musicali. Data l'ampia disponibilità di fonti autografe tramandateci dai compositori del nostro secolo, la musica del Novecento costituisce il campo di ricerca privilegiato di questo tipo di indagini che, a giudicare dai primi risultati, sembrano destinate ad ampliare in modo considerevole la nostra conoscenza dei repertori.

ANALISI E FILOGIA

- ADAMS, C. S. (1995), "Satie's Nocturnes seen through his sketchbooks", *The Journal of Musicology*, 13/4, 454-475.
- ASHBY, A. (1995), "Of 'Modell-Typen' and 'Reihenformen': Berg, Schoenberg, F. H. Klein, and the concept of row derivation", *Journal of the American Musicological Society*, 48/1, 67-105.
- BAILEY, K. (1995), "Rhythm and metre in Webern's late works", *Journal of the Royal Musical Association*, 120/2, 251-280.
- BOYNTON, N. (1995), "Formal combination in Webern's Variations op. 30", *Music Analysis*, 14/2-3, 193-220.
- HALL P. (1995), *A view of Berg's "Lulu" through the autograph sources*, University of California Press, Berkeley.
- PERLE, G. (1995), *Style and idea in the "Lyric Suite" of Alban Berg*, Pendragon Press, Stuyvesant.
- ROGERS, L. (1995), "Stravinsky's break with contrapuntal tradition: A sketch study", *The Journal of Musicology*, 13/4, 476-507.
- SHREFFLER A. C. (1994), *Webern and the lyric impulse: Songs and fragments on poems of Georg Trakl*, Oxford University Press, Oxford.

In un volume dedicato all'analisi dei *Lieder* di Webern su testi di Trakl, SHREFFLER prende in esame, oltre ai sei pezzi dell'op. 14, anche una serie di appunti relativi ad altri *Lieder* rimasti incompiuti e conservati presso gli archivi della Fondazione Sacher di Basilea. Lo studio comparato dei *Lieder* completi e dei frammenti consente a Shreffler d'inquadrare il pensiero predodecafonico di Webern in un'ottica interpretativa più ampia, e di confutare l'ipotesi dominante che considera il cammino del compositore verso la dodecaфония come il risultato di un'esclusiva concentrazione sui problemi tecnici. Esaminando questi pezzi nel contesto della Vienna culturale e intellettuale dell'epoca, l'autrice dimostra infatti che le innovazioni linguistiche introdotte da Webern, più che il prodotto di un calcolo strutturale eseguito a tavolino, sono il frutto di infinite sperimentazioni volte a forgiare un'immagine sonora il più possibile aderente agli impulsi lirici dei testi di Trakl. L'importanza dello studio degli appunti di Webern ai fini di una più completa lettura analitica delle sue opere viene ribadita anche nel saggio di BOYNTON sulle *Variations* per orchestra op. 30. Dopo aver passato in rassegna la copiosa letteratura precedente, l'autore propone un'analisi formale supportata dallo studio degli schizzi e basata su un attento esame della struttura motivico-tematica.

Il saggio di BAILEY, una delle voci più autorevoli nel campo degli studi weberniani, affronta invece la questione degli abbozzi in relazione all'analisi delle strutture ritmiche. Attraverso un meticoloso esame degli schizzi relativi alle opere 21, 22 e 28, l'autrice evidenzia l'esistenza di importanti relazioni strutturali che collegano la scelta degli andamenti metrici e la ricorrenza di alcune figurazioni ritmiche all'organizzazione seriale delle altezze.

La tendenza degli analisti a "curiosare fra le carte dei compositori" non è rimasta confinata nell'ambito degli studi weberniani. Oltre al volume di HALL che indaga la *Lulu* di Berg a partire dalla partitura autografa, nella monografia di PERLE sulla *Suite Lirica* dello stesso autore troviamo ripubblicato un saggio del 1977 in cui viene narrata l'epopea della scoperta di una partitura autografa del pezzo che «ha letteralmente cambiato il corso degli studi bergiani». A parte la rivelazione di alcuni particolari un po' piccanti, come certe annotazioni che rivelano la passione di Berg per Hanna Fuchs-Robettin, sorella di Franz Werfel e cognata di Alma Mahler, lo studio di questo autografo ha consentito a Perle di formulare una ricostruzione della genesi dell'opera estremamente convincente. Da segnalare, oltre a un intero capitolo dedicato all'analisi del pezzo, anche un'utilissima lista di correzioni alla partitura pubblicata in forma tascabile che Perle propone di adottare sulla

base dei dati emersi dal confronto effettuato tra le due partiture autografe conservate alla biblioteca nazionale di Vienna.

Una biblioteca, questa, frequentata anche da ASHBY, che in un ampio saggio dedicato allo studio delle tecniche compositive di Berg riesamina gli abbozzi della *Suite lirica* per sviluppare alcune importanti riflessioni sulla genesi del suo pensiero dodecafonico. L'analisi di questi appunti consente infatti di confutare l'idea secondo cui l'applicazione non ortodossa delle tecniche dodecafoniche sarebbe dovuta a un'incorreggibile incapacità di dominare i propri istinti poetici, un atteggiamento che avrebbe peraltro indotto Schönberg a definire il suo allievo «un buon compositore, ma un pessimo teorico». Questo giudizio, perpetuato anche dalle avanguardie del secondo dopoguerra, è volto a stigmatizzare non tanto la presenza di echi e risonanze tonali, quanto piuttosto il fatto che Berg utilizzi più di una serie all'interno della stessa composizione, contravvenendo in tal modo al principio basilare della dodecafonia: il postulato dell'unità organica. La possibilità di usare più di una serie, tuttavia, seppur tenacemente proscritta da Schönberg, veniva in quegli stessi anni codificata e sperimentata da un altro teorico e compositore operante a Vienna: Fritz Heinrich Klein, legato a Berg da forte amicizia. Lo studio degli appunti di lavoro di Berg, sostiene Ashby, rivela dunque una profonda influenza del pensiero teorico di Klein. Di conseguenza le sue scelte compositive, sebbene non in linea col dettato schönbergiano, non possono essere considerate una semplice «licenza poetica», poiché risultano supportate da un pensiero teorico non meno strutturato e rigoroso di quello del maestro. Se analizzate alla luce del sistema teorico di Klein, infatti, le serie di Berg manifestano relazioni strutturali tanto forti da ristabilire quello stesso principio di coerenza organica che la loro molteplicità sembrava apparentemente contraddire.

Anche al di fuori dell'ambito della scuola di Vienna lo studio degli abbozzi compositivi si sta rivelando foriero di risultati significativi per la comprensione analitica dei repertori del Novecento. È il caso, ad esempio, del saggio di ROGERS dedicato allo studio di uno dei procedimenti contrappuntistici più tipici della musica di Stravinskij, la «dissociazione». Questa tecnica compositiva, che consiste nella sovrapposizione di strati armonicamente indipendenti, è radicalmente diversa dal contrappunto tradizionale, che presuppone invece una completa integrazione delle componenti orizzontali e verticali. Sebbene l'organizzazione delle altezze sia l'elemento primario che determina l'effetto di dissociazione, anche gli altri parametri, come il timbro, la dinamica e la costruzione ritmica, vengono utilizzati per sottolineare e rinforzare l'indipendenza armonica degli strati. La forza della dissociazione

e la sua pregnanza uditiva dipendono dunque dal numero e dalla qualità delle differenze stabilite fra i vari parametri. Grazie alla sua potenziale gamma di variazioni in intensità, la dissociazione diventa un importante mezzo di configurazione formale: in un pezzo articolato in più sezioni, ad esempio, il grado di dissociazione delle singole parti determina dei parallelismi strutturali o altri tipi di *patterns* che incidono in maniera determinante sulla definizione della forma dell'opera. L'indagine di Rogers si concentra, in particolare, sulla sezione del primo movimento del *Concerto in Re* per violino e orchestra compresa fra i numeri di partitura 32 e 36. L'analisi degli abbozzi relativi a quattro versioni successive di questo passaggio consente di stabilire che la prima versione è quella più semplice e armonicamente integrata, mentre nelle versioni successive il livello di dissociazione aumenta progressivamente fino all'ultima, che ritroviamo nella partitura definitiva. Il fatto che la sezione analizzata, collocata a circa due terzi del pezzo, preceda la ripresa della parte iniziale del movimento, rivela inoltre che il culmine del processo di dissociazione coincide con il climax della composizione.

La questione dello studio degli abbozzi compositivi viene ripresa anche da ADAMS in un articolo dedicato all'analisi dei *Cinque notturni* per pianoforte di Satie, in cui si mettono in luce alcuni aspetti della personalità del musicista abbastanza insoliti. Contrariamente all'immagine di un compositore spontaneo, dalla vena facile e poco incline alla speculazione teorica, i suoi quaderni di appunti testimoniano infatti un processo creativo estremamente rigoroso e caratterizzato da una fase precompositiva lunga e complessa. In particolare, i cinque quaderni relativi ai pezzi analizzati da Adams contengono elaborati sistemi di intervalli, scale e accordi, vari piani di elaborazione formale e numerose stesure successive. L'analisi di questi appunti rivela che il compositore non incontrò grosse difficoltà nella creazione delle melodie, mentre scrisse numerose versioni dell'accompagnamento. Non a caso Satie sosteneva che «la melodia è l'Idea, la forma e la sostanza dell'opera. Una melodia non implica il suo accompagnamento, così come un paesaggio non implica il suo colore. Il potenziale armonico di una melodia è infinito». Di conseguenza i sistemi elaborati nei quaderni sono volti a codificare le infinite possibilità armoniche delle melodie: non si tratta, beninteso, di sistemi astratti, ma dell'elaborazione di strutture verticali finalizzate a risolvere problemi di accompagnamento specifici.

ALTRI STUDI SUL PRIMO NOVECENTO

BECKERMAN M. (1994), *Jandžek as theorist*, Pendragon Press, Stuyvesant, New York.

- BROWN J. (1995), "Schoenberg's musical prose as allegory", *Music Analysis*, 14/2-3, 161-191.
- BURKHOLDER J. P. (1995), *All made of tunes: Charles Ives and the uses of musical borrowing*, Yale University Press, New Haven.
- GILBERT S. E. (1995), *The music of Gershwin*, Yale University Press, New Haven.
- HAUER C. (1995), "La citazione di una canzone popolare viennese nel *Secondo Quartetto d'archi* op. 10 di Schönberg: una interpretazione insieme musicale, spirituale e socio-politica", *Musica/Realtà*, 46, 51-70.
- HENZEL C. (1995), "Alois Hába und der 'athematische Musikstil'. Theorie und kompositorische Praxis", *Musiktheorie*, 10/3, 219-234.
- HORLACHER G. (1995), "Metric irregularity in *Les Noces*: The problem of periodicity", *Journal of Music Theory*, 39/2, 285-309.
- LITWIN S. - VELTEN K. (cur., 1995), *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, Pfau, Saarbrücken.
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna.
- NOLAN C. (1995), "Structural levels and twelve-tone music: A revisionist analysis of the second movement of Webern's *Piano Variations* opus 27", *Journal of Music Theory*, 39/1, 47-76.
- PERLE, G. (1995), *The right notes: 23 selected essays by George Perle on 20th-century music*, Pendragon Press, Stuyvesant.
- SCHATT P. W. (1995), "Jazz" in *der Kunstmusik. Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts*, Gustav Bosse, Kassel.
- SOMER A. (1995), "Chromatic third-relations and tonal structure in the songs of Debussy", *Music Theory Spectrum*, 17/2, 215-241.

Il tentativo di fornire un contributo di chiarezza nell'ambito della plèthora concettuale e terminologica che popola il complesso e variegato universo della musica post-tonale è al centro del volume di MASTROPASQUA. Partendo dal presupposto che termini come pantonalità, pandiatonismo, tonalità sospesa, allargata, transizionale, vagante, vengono normalmente utilizzati come «involucri che non sappiamo bene come riempire», l'autore tenta di «dipanare almeno in parte questa matassa complicatissima» riflettendo sui processi induttivi e ideologici che hanno condotto all'adozione di un certo lessico e, soprattutto, cercando di associare ciascun termine a un procedimento musicale concreto e circostanziato. L'obiettivo del volume è quello di delineare una sorta di procedura analitica standard che consenta di affrontare lo studio di un brano post-tonale attraverso un cammino articolato in varie tappe successive: assegnazione del brano ad uno dei tre «tipi ideali della musica post-tonale» (tonalità sospesa, neotonalità e atonalità); ricerca di sonorità referenziali; analisi dei processi di integrazione lineare/verticale;

individuazione degli apparati precompositivi; determinazione dei nessi logico-sintattici; ricerca di strutture profonde.

Alla musica dodecafonica di Webern è dedicato il saggio di NOLAN, che analizza il secondo movimento delle *Variazioni* per pianoforte op. 27. Dopo aver discusso la validità delle interpretazioni proposte dai compositori seriali nel secondo dopoguerra, l'autrice rivendica la necessità di adottare metodi d'indagine che consentano di andare al di là della semplice individuazione della serie e delle sue trasformazioni. Ridimensionare la funzione dell'organizzazione seriale non vuol dire negare la sua importanza, ma semplicemente ampliare i confini dell'interpretazione analitica riconoscendo l'esistenza di alcune relazioni di altezze che non dipendono direttamente dalla struttura seriale, ma che risultano tuttavia chiaramente percepibili all'ascolto. Il grafico di Nolan evidenzia dunque una forte integrazione fra il livello di superficie, organizzato in base a una rigorosa applicazione dei criteri seriali, e i livelli più profondi, abitati da alcuni insiemi di classi di altezze che, esercitando una funzione prioritaria, consentono d'ipotizzare una strutturazione di tipo gerarchico.

L'importanza delle innovazioni linguistiche introdotte da Berg nel campo delle tecniche compositive viene ribadita a più riprese da PERLE (1995) in un volume che raccoglie i migliori risultati della sua decennale attività analitica. Non è un caso che la maggior parte di questi studi siano dedicati alla musica di Berg, della quale Perle evidenzia le peculiarità strutturali rispetto a quella di Webern e Schönberg, fino ad indicarlo come pietra miliare per la rifondazione di un linguaggio dodecafonico (*twelve-tone tonality*) in grado di combinare espressività e rigore concettuale.

Completamente diverso è il filone metodologico in cui si colloca l'analisi del primo *Lied* del ciclo *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15 di Schönberg proposta da BROWN. Chiamando in causa le potenzialità analitiche implicite nell'adozione di una chiave di lettura allegorica, Brown esamina le relazioni fra musica e testo poetico in una nuova prospettiva, ipotizzando non tanto una concomitanza, quanto piuttosto un'intenzionale difformità d'intenti e significati fra i due mezzi espressivi. Il territorio simbolico evocato dai testi di Trakl è quello di un'archetipica città della decadenza: poesie che esaltano l'alienazione e la crisi, e dunque adatte a rappresentare il collasso delle funzioni tonali e della quadratura musicale. Leggere questo *Lied* come l'allegoria di un'apocalisse significa dunque ipotizzare che la musica presuppone una struttura formale che ha perduto le sue ragioni di sopravvivenza interna. Tuttavia Brown ritiene che i due mezzi espressivi non procedano di pari passo, e che il significato testuale di superficie venga utilizzato per oscurare

un significato allegorico più profondo rappresentato dalla musica. L'analisi del pezzo rivela infatti un lucido gioco di simmetrie strutturali che sembrano evocare non tanto alienazione e crisi, quanto piuttosto una lussureggiante isola felice che simboleggia l'avvento di una nuova creatività.

Indagine storiografica e analisi del testo musicale procedono di pari passo nell'articolo di HAUER dedicato allo studio della citazione della canzone popolare *O du lieber Augustin* nel *Secondo Quartetto d'archi* op. 10 di Schönberg. La prima parte del saggio è dedicata all'esame degli avvenimenti biografici occorsi nell'anno 1907, un anno segnato da delusioni professionali, da contrasti affettivi con la moglie Mathilde e dalla partenza di Mahler da Vienna. L'articolo prosegue con l'analisi della canzone popolare citata nel Quartetto: si tratta di un tema molto lineare, basato su una regolare alternanza fra primo e quinto grado, non a caso utilizzato da Schönberg nel *Manuale di armonia* per esemplificare un modello di struttura tonale semplice e chiaro. Tuttavia all'interno del Quartetto questo tema, pur se citato letteralmente, viene sottoposto a un'armonizzazione fortemente anti-tonale, che contraddice cioè le funzioni tonali implicite nella melodia. Il rilevamento di un tale stridente contrasto fra tema e accompagnamento consente ad Hauer di interpretare il significato di questa operazione a tre livelli: come omaggio a Mahler, che nelle sue opere ha spesso citato motivi di carattere popolare per ottenere un effetto straniante; come annuncio della morte della tonalità, accettata con disagio; e infine, come riflesso delle difficoltà di integrazione del compositore in una Vienna sempre più antisemita.

Allo studio del pensiero teorico e delle opere di Schönberg è dedicato anche il volume curato da LITWIN e VELTEN, che comprende saggi di autori di area germanica e anglosassone. L'obiettivo della raccolta è quello di restituire un'immagine a tutto tondo del musicista attraverso l'analisi di alcune opere (in particolare l'op. 15, l'op. 16 e *L'ode a Napoleone Bonaparte*), della sua poetica creativa, dell'ambiente teorico del tempo, dei rapporti con gli allievi e con poeti come George e Dehmel, e dell'interpretazione di Adorno. Un volume stimolante anche dal punto di vista metodologico, poiché pone a diretto confronto due tradizioni musicologiche, quella germanica e quella anglosassone, abbastanza diverse sia nella scelta degli strumenti d'indagine, sia negli orientamenti della ricerca.

Le irregolarità metriche tipiche della musica di Stravinskij vengono analizzate invece nel saggio di HORLACHER, che affronta la complessa questione del rapporto fra metro e periodicità. In opere come *Les noces*, ad esempio, caratterizzate da mutamenti metrici molto frequenti, il cambio di battuta sortisce un effetto completamente diverso da quello di un semplice accento

ritmico. La distruzione di quella periodicità tipica della musica tonale non determina infatti un totale annullamento del senso del metro, che nella musica di Stravinskij rimane operante anche in un contesto radicalmente aperiodico. Attraverso l'analisi della Marcia iniziale di *Renard* e di un frammento di *Les Noces*, l'autrice dimostra che non sempre il cambiamento metrico cade «come un fulmine a ciel sereno», ma che in certe condizioni diventa possibile inquadrare l'irregolarità all'interno di uno schema di previsioni normativo. Questo presuppone che gli ascoltatori attenti siano in grado di prendere delle «decisioni» sofisticate in merito agli eventi metrici irregolari, laddove tali eventi diano luogo ad un *pattern* ricorrente e percepibile. La possibilità di prendere queste «decisioni» è garantita dall'organizzazione degli elementi motivici, che nella musica di Stravinskij è tanto sofisticata da determinare una sorta di livello metrico profondo che connette le varie irregolarità delle strutture di superficie.

Spostiamoci nell'ambito della musica francese per segnalare il saggio di SOMER dedicato allo studio di alcuni procedimenti armonici tipici della musica di Debussy. Partendo dal presupposto che le innovazioni introdotte dal compositore non danno luogo a strutture veramente atonali, e cioè non orientate funzionalmente, Somer ribadisce la necessità di interpretare il linguaggio di Debussy in chiave di sofisticata espansione della sintassi tonale. L'analisi di alcune *mélodies* consente infatti di individuare, accanto alla presenza delle tre funzioni armoniche tradizionali (tonica, dominante e sottodominante), una certa proliferazione di relazioni cromatiche di terza, ovvero di successioni di triadi le cui fondamentali si trovano a distanza di una terza maggiore o minore e che contengono almeno un semitono cromatico (ad esempio Do-Mi-Sol e Mib-Sol-Sib, con relazione cromatica fra Mi e Mib). Queste relazioni non sono delle semplici medianti o sottomedianti cromatiche, ma possono esercitare un ruolo strutturale di primo piano, fino a supportare elaborazioni compositive su ampia scala e a soppiantare la presenza delle dominanti secondarie. In realtà questi collegamenti armonici hanno origini abbastanza remote, poiché ricorrono sia nella musica di Wagner, sia in quella di vari autori francesi operanti alla fine del diciannovesimo secolo, come d'Indy, Franck o Fauré. Dopo aver dunque esaminato le origini concettuali delle relazioni di terza cromatica (usata nel cambio di modo maggiore/minore, o come espediente utile alla risoluzione cromatica su una dominante secondaria), Somer conclude il saggio con un'estesa analisi della funzione strutturale e coloristica di queste relazioni in alcune delle ultime *mélodies* di Debussy.

Nel campo della musica dell'est europeo, le tecniche compositive di Hába

sono al centro del saggio di HENZEL, uno studioso che tuttavia non concentra l'attenzione su quell'aspetto per cui il musicista è meglio conosciuto, ovvero la codificazione di un linguaggio basato su microintervalli, bensì sul suo stile «atematico». Teorizzato in uno scritto del 1925, lo stile atematico-asimmetrico viene supportato da giustificazioni di ordine filosofico quali: «ciò che non si ripete nella vita non deve essere ripetuto nella musica». Dopo aver esaminato le implicazioni teoriche di questa tecnica compositiva, e averne evidenziato le relazioni con le ricerche condotte dagli autori della scuola di Vienna, Henzel procede all'analisi di alcune opere di Hába: la *Fantasia sinfonica* per pianoforte e orchestra op. 8, il terzo *Quartetto* per archi op. 12 e la *Suite* op. 24. Dall'indagine emerge tuttavia un quadro estremamente contraddittorio, poiché il compositore, contravvenendo alle sue stesse aspirazioni formali, indulge spesso nella ripetizione di strutture chiaramente riconoscibili all'ascolto.

Il volume di BECKERMAN, dedicato allo studio del pensiero teorico di Janáček, ripercorre le tappe principali della formazione culturale e musicale del compositore, evidenziando come la sua teoria armonica sia profondamente influenzata dalle idee di Helmholtz, che avrebbero consentito al compositore di spiegare scientificamente le sue intuizioni in merito alla possibilità di liberare l'armonia dalle leggi della tonalità. Beckerman esamina dunque le relazioni tra pensiero teorico e attività compositiva, dimostrando da un lato la sostanziale continuità fra le due attività, dall'altro l'importanza del lavoro di Janáček nell'ambito della storia della teoria musicale.

Sul versante della musica americana segnaliamo innanzitutto la monografia di BURKHOLDER su Ives, in cui l'autore si concentra su uno degli aspetti più singolari del pensiero creativo del compositore: la tendenza a usare all'interno delle sue opere materiali preesistenti e stilisticamente connotati. Passando in rassegna la vasta produzione di Ives, Burkholder non si limita a enumerare le varie citazioni, ma analizza i testi musicali per formulare un'ipotesi interpretativa delle motivazioni estetiche e psicologiche che presiedono alle scelte compositive. Questo studio dimostra che categorie generiche come il "prestito" o la "citazione" non sono sufficienti a studiare fenomeni ben più complessi e variegati come la variazione, la trascrizione strumentale, la citazione programmatica, il collage, la parafrasi estesa, il *patchwork*.

Il tema delle influenze stilistiche viene affrontato anche nel volume di SCHATT, che studia quelle del jazz sulla musica colta del Novecento. Dopo un breve *excursus* sulla storia e le caratteristiche strutturali del jazz, vengono analizzati vari pezzi di autori che hanno fatto uso di stilemi jazzistici come Debussy, Hindemith, Satie, Stravinskij, Antheil, Ives, Copland, Schuller, Bernstein e

B. A. Zimmermann, interrogandosi sia sui metodi compositivi sia sul significato estetico del processo di contaminazione stilistica.

Per concludere, un ultimo accenno al volume di GILBERT, che si configura come la prima indagine sistematica della musica di Gershwin, un autore di cui sono già stati meticolosamente sviscerati tutti gli aspetti biografici, ma di cui finora nessuno aveva mai tentato un'analisi esaustiva dell'intera produzione.

IL CASO MESSIAEN

HILL P. (cur., 1995), *The Messiaen companion*, Faber & Faber, London.

MESSIAEN O. (1994a), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992), vol. I e II, Leduc, Paris.

MESSIAEN O. (1994b), *Music and color: Conversation with Claude Samuel*, Amadeus Press, Oregon.

Uno strano destino, inesorabile e antico come il mondo, fa sì che ai compositori siano spesso tributati *post mortem* onori e glorie a cui la vita sembrava averli destinati a rinunciare. Non è certo questo il caso di Messiaen, nume tutelare delle avanguardie postbelliche e protagonista indiscusso della storia musicale più recente. La straordinaria proliferazione di studi pubblicati al di fuori dei confini francesi in questi ultimi tre anni non può tuttavia passare inosservata, e necessita di alcune riflessioni specifiche. Se infatti Messiaen si è già da tempo conquistato un posto di prim'ordine nell'"albo d'oro" della musica, nondimeno le sue opere sembrano aver solleticato una curiosità analitica di gran lunga minore a quella che la statura del compositore lascerebbe supporre: un fenomeno singolare, da attribuire tuttavia non tanto all'indifferenza degli studiosi, quanto piuttosto all'enorme quantità di scritti prodotti dallo stesso Messiaen, in cui l'autore spiega con una franchezza quasi disarmante come e perché ha composto ogni battuta, la funzione simbolica di ciascun elemento e le sue relazioni con la totalità dell'opera. Messiaen dimostra insomma di non aver alcun dubbio sulla musica che compone, e le note di programma di cui ha corredato ogni singola partitura sono in realtà delle analisi esaustive che sembrano voler scoraggiare qualsiasi lettura alternativa. Segnaliamo dunque che dal 1994, e cioè due anni dopo la morte del compositore, è stato avviato il progetto di edizione della sua opera teorica più voluminosa, il *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* articolato in sette parti, di cui sono apparsi già due volumi [MESSIAEN 1994a]. Il primo si apre con una dissertazione sul concetto di tempo, in cui Messiaen

chiama in causa varie teorie filosofiche per discutere il problema della percezione del tempo e della sua dimensione interiore, seguita da un'analisi dettagliata della metrica greca e romana e dei ritmi indù. Il secondo volume sviluppa la discussione sul tempo e sul ritmo avviata nel primo: ampio spazio è dedicato all'esame delle potenzialità compositive implicite nei ritmi non retrogradabili, ai quali l'autore attribuisce una forza rituale quasi magica, nonostante essi siano caratterizzati da un minor contenuto d'informazione rispetto ai ritmi non palindromici. Seguono varie analisi delle proprie opere alternate ad analisi di composizioni di autori come Ravel, Debussy e Stravinskij: Messiaen conduce le sue indagini senza alcun riferimento storico e in totale assenza di dati documentari, indulgendo talvolta a giudizi azzardati ed a varie imprecisioni. Le sue analisi risultano tuttavia interessanti non tanto per la comprensione degli oggetti analizzati, quanto piuttosto per la conoscenza del soggetto analizzante. Ne consegue, ad esempio, che la lettura dell'analisi della *Sagra della primavera* proposta dal Messiaen-teorico risulta il modo migliore per capire la concezione del ritmo del Messiaen-compositore (allo stesso modo, peraltro, della celebre analisi della *Sagra* proposta da Boulez).

Sempre nell'anno 1994 è stato pubblicato in lingua inglese il testo di una lunga intervista rilasciata da Messiaen a Claude Samuel [MESSIAEN 1994b] in cui il compositore parla diffusamente del suo apprendistato e delle sue tre principali passioni/ossessioni: la teologia, l'ornitologia e il ritmo. Da segnalare inoltre il volume curato da HILL, che costituisce la più ampia raccolta di studi pubblicati dopo la morte del compositore. L'articolazione del testo risulta estremamente chiara, e i saggi che esaminano la poetica musicale di Messiaen (colore, misticismo e teologia, canti degli uccelli, ecc.) sono affiancati da ampi studi dedicati all'indagine di un ambito particolare del suo repertorio (musica per organo, per pianoforte, lavori corali, orchestrali). Il libro si conclude con quattro analisi dettagliate di opere significative come *La transfiguration*, *Des canyons aux étoiles*, *Saint Francois d'Assise*, *Eclairs sur l'au-delà*.

IL SECONDO NOVECENTO

ATTINELLO P. (1995), "Geroglifico, gesto, segno, significato: analisi di *Pièces de chair II* di Sylvano Bussotti", *Musica/Realtà*, 46, 111-121.

BIETTI, G. (1995) "La comunicazione nella musica di Lutoslawski", *Nuova rivista musicale italiana*, 29/1, 31-48.

DIBELIUS, U. (1994), *György Ligeti. Eine Monografie in Essays*, Schott, Mainz.

EGGEBRECHT, H. H. (1995) *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Steiner Verlag, Stuttgart.

GARTMANN G. (1995), "Daß nichts an sich jemals vollendet ist". *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio*, Haupt, Bern.

GRIFFITHS, P. (1995), *Modern music and after: Directions since 1945*, Oxford University Press, Oxford.

HIEKEL J. P. (1995), "Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*", *Archiv für Musikwissenschaft*, Beiheft 36, Steiner, Stuttgart.

NIKOLSKA I. (1994), *Conversation with Witold Lutoslawski*, Melos, Stockholm.

PETERSEN P. (1995), *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993*, Schott, Mainz.

RESTAGNO E. (CUE, 1995), *Berio*, E.d.T., Torino.

ROIG-FRANCOLI M. A. (1995), "Harmonic and formal processes in Ligeti's net-structure compositions", *Music Theory Spectrum*, 17/2, 242-267.

SUPLICKI M. (1995), "György Ligeti *Atmosphères*", *Musiktheorie*, 10/3, 235-247.

VERZINA N. (1995), "Concezione poetica e pensiero formale nel Maderna post-seriale: il *Konzert für Oboe und Kammerensemble*" (1962-63), *Studi musicali*, 24/1, 130-159.

Dopo decenni di relativa emarginazione, aggravata anche dalla severa etichetta di *Gebrauchsmusiker* attribuitagli da Stockhausen, la figura di Bernd Alois Zimmermann sta finalmente cominciando a suscitare un'attenzione adeguata alla statura artistica del personaggio. Lo conferma l'ampio studio monografico di HIEKEL sull'opera *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) per voci, complesso jazz, orchestra e suoni elettronici, una delle ultime testimonianze dell'autore imperniata sul tema del difficile rapporto delle aspirazioni poetiche dell'individuo con il mondo esterno. L'analisi delle strutture musicali condotta da Hiekel è supportata da un esame approfondito degli appunti di lavoro del compositore e da un'attenta ricognizione dei significati del testo poetico.

Il tema della contrapposizione ideale fra artista e società ricompare nel saggio di VERZINA dedicato allo studio del *Konzert für Oboe und Kammerensemble* di Maderna. Tale opposizione, sostiene Verzina, trova un corrispettivo musicale nell'istanza di lirismo avanzata dal solista contro uno sfondo ostile, l'orchestra, che ne respinge o impedisce le proposte. Lo strumento solista è dunque incaricato di rappresentare simbolicamente la soggettività dell'artista, mentre la compagine orchestrale è una collettività negativa che esercita la sua azione alienante sull'individuo. La configurazione morfologica del pezzo è caratterizzata da sei cadenze per oboe solo connesse da altrettanti brani orchestrali: una struttura macroformale di carattere episodico che ricomparirà anche negli ultimi grandi lavori orchestrali di

Maderna in quanto, data la sua flessibilità, risulta particolarmente adatta a favorire l'innesto della tecnica aleatoria. Questo pezzo rappresenta dunque l'anello di congiunzione fra quella concezione unitaria della struttura/forma tipica della musica seriale e una concezione dell'opera articolata in pannelli correlati da un'idea unificante di natura extramusicale.

Rimaniamo nell'ambito della musica italiana per segnalare la raccolta di saggi su Berio curata da RESTAGNO, un volume all'interno del quale, oltre a una serie di testimonianze e materiali documentari di grande interesse, è possibile trovare un'analisi delle prime 11 *Sequenze* e di *Rendering*. Di taglio prettamente analitico è invece il volume di GARTMANN, che conduce un'indagine sistematica sulla musica strumentale di Berio analizzando, in particolare, *Sincronie*, le *Sequenze*, *Chemins IV*, *Sinfonia* e *Rendering*.

Della musica di Bussotti si occupa invece ATTINELLO, che sviluppa una serie di riflessioni «pre-analitiche» intorno a *Pièces de chair II*, una raccolta di pezzi per vario organico composti fra il 1958 e il 1960. Scritte con quella calligrafia di grande suggestione e fascino visivo tipica del compositore, queste opere pongono un problema analitico particolarmente scottante. In linea generale le partiture grafiche vengono infatti interpretate in modo sottilmente problematico poiché di solito, pur non negando in toto il valore di questo genere di operazioni, si è inclini a considerare il gesto calligrafico non come musica vera e propria, ma semplicemente come un mezzo utile a stimolare la creatività dell'esecutore. Queste partiture in realtà impongono una radicale messa in discussione sia del concetto di notazione sia del ruolo dell'esecutore, che nella nostra cultura non è altro che una sorta di abile riproduttore meccanico della concezione sonora del compositore. Chiamando in causa Derrida, Ulmer e Barthes, l'autore rivendica una potenzialità comunicativa dei segni grafici di Bussotti paragonabile a quella degli ideogrammi delle culture orientali: segni complessi che spaventano la nostra concezione logocentrica della scrittura, ma che sono in grado di ricreare suggestioni estremamente seduttive.

La musica di Ligeti è al centro dell'ampio volume di DIBELIUS che, seppur pubblicato a un solo anno di distanza dall'ottima monografia di Burde (vedi il *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2), va segnalato soprattutto per l'originalità dell'approccio metodologico. Nel corso dei dodici capitoli del libro l'autore non propone infatti una rassegna delle opere in ordine cronologico, ma preferisce lasciarsi guidare da alcuni filoni trasversali come «identità culturale», «il quartetto», «l'orchestra». Questo determina frequenti confronti fra opere composte in periodi diversi, come *Notte/Giorno* (1955) e *Studi ungheresi* (1983), due opere corali che, seppur musicalmente molto lontane, risultano

basate su un'analogia concezione drammaturgica. Le analisi musicali sono corredate di una grande quantità di esempi e illustrazioni fotografiche inedite, e completate da un'attenta ricostruzione del contesto culturale di riferimento. Il volume si conclude con alcune interviste al compositore, che rilascia dichiarazioni particolarmente illuminanti sulle vicende musicali recenti e passate.

Allo studio della musica di Ligeti è dedicato anche il saggio di ROIG-FRANCOLI, che si concentra sull'analisi delle «strutture a rete», un termine coniato dallo stesso Ligeti per definire una tecnica di composizione armonica utilizzata a partire dalla fine degli anni Sessanta. La struttura a rete è un tessuto contrappuntistico costituito da linee finemente intrecciate o da *patterns* ripetuti che vengono sottoposti a un costante processo di trasformazione. Mentre in una composizione canonica o contrappuntistica le sonorità vengono modificate attraverso il movimento lineare delle singole parti, nelle strutture a rete la trasformazione armonica viene determinata da un processo sistematico di fluttuazione cromatica, oppure attraverso l'espansione e la contrazione degli intervalli. Nel corso dell'articolo l'autore analizza vari tipi di strutture a rete in relazione alla configurazione formale complessiva di lavori come *Ramification*, il *Secondo quartetto* per archi (V movimento) e il *Primo concerto da camera*. L'indagine dimostra che le trasformazioni armoniche della struttura a rete costituiscono il principale elemento di differenziazione della struttura formale, che viene delineata attraverso l'applicazione della sezione aurea o di altre relazioni di tipo proporzionale.

Un altro importante contributo alla comprensione della musica di Ligeti è offerto dal saggio di SUPLIČKI, che propone un'analisi di *Atmosphères* condotta in base ad alcuni parametri tipici degli anni Sessanta, come l'opposizione statico/dinamico, l'esame delle strutture seriali, dei flussi di energia e del continuum granulare. Tale indagine ci restituisce l'immagine di un pezzo caratterizzato da una mancanza di dialettica non solo fra melodia e accompagnamento, ma anche fra livello profondo e livello esterno.

Da segnalare inoltre la monografia di PETERSEN su Henze, un volume organizzato in cinque grandi capitoli dedicati rispettivamente all'analisi delle seguenti opere: *Achte Sinfonie*, *Requiem*, *Das Verratene Meer*, *An eine Äolsharfe*, *Liebeslieder*.

La questione del rapporto fra processo compositivo e esigenze percettive dell'ascoltatore viene affrontata da BIETTI in un articolo su Lutoslawski, un musicista che, come emerge anche dalle interviste pubblicate nel volume di NIKOLSKA, ha sempre manifestato una forte attenzione nei confronti di questo genere di problemi. Per semplificare la configurazione formale delle sue

opere il compositore ha adottato due principi generali: estrema chiarezza di articolazione, che rende le diverse sezioni di un brano nettamente distinguibili all'ascolto, e definizione di un numero limitato di forme che nelle loro linee generali possano essere riutilizzate in diverse composizioni. Secondo Bietti l'aspetto più interessante della poetica di Lutoslawski è costituito dal fatto che una concezione formale di questo genere, che non potremmo esitare a definire "classicista", procede di pari passo con scelte linguistiche apertamente avanguardistiche come l'adozione di tecniche di alea controllata e un'organizzazione delle altezze basata sul costante utilizzo dei totali cromatici. La sua cifra stilistica peculiare va dunque ricercata nel rifiuto di quella concezione tutta novecentesca per cui è il materiale stesso ad «affermare il proprio spazio» all'interno del brano determinandone la forma. Riutilizzando la stessa forma in opere diverse, e affrontando il problema della comunicazione musicale dal punto di vista delle esigenze percettive dell'ascoltatore, il compositore ha posto il problema dell'organizzazione del tempo musicale al centro della sua esperienza creativa, dimostrando che è possibile stabilire un rapporto di continuità con la tradizione senza dover necessariamente rispolverare il linguaggio tonale, ma semplicemente prendendo a prestito i suoi modelli di costruzione formale.

Segnaliamo in conclusione due pubblicazioni di carattere generale che, pur se non specificamente analitiche, forniscono una serie di strumenti utili ad orientare e contestualizzare la ricerca.

Il volume di GRIFFITHS si configura infatti come una sorta di seconda puntata di una precedente pubblicazione dell'autore (*Modern music: The avant garde since 1945*, Dent 1981) che viene normalmente annoverata fra i contributi più significativi alla comprensione della musica del secondo Novecento. Il filo conduttore del libro è costituito dallo studio dei rapporti fra modernità e postmodernità, nella piena consapevolezza del fatto che, a partire dagli anni Sessanta, il pluralismo è diventato il marchio distintivo della musica contemporanea. La trattazione degli argomenti è organizzata in ordine cronologico e suddivisa in tre grandi capitoli (dal 1945 ai primi anni Sessanta, gli anni Settanta, gli anni Ottanta e Novanta). Pur non contenendo analisi esaustive di composizioni specifiche, il libro offre tuttavia una serie di spunti analitici di grande interesse.

Un altro importante strumento di ricerca è costituito dal dizionario dei termini della musica del ventesimo secolo curato da EGGBRECHT. Questo dizionario comprende, ad esempio, termini come musica puntuale, musica concreta, neoclassicismo, musica assoluta, cluster, forma aperta, musica

dodecafonica, di cui viene fornita non solo un'ampia documentazione storica, ma anche una dettagliata spiegazione dal punto di vista delle tecniche compositive. Si tratta, in ogni caso, di termini che hanno una grande rilevanza in campo analitico, e dei quali, al volgere del secolo, diventa necessario disporre di definizioni appropriate, se è vero che la precisione terminologica costituisce il primo passo per lo sviluppo di una disciplina analitica metodologicamente fondata.

ALTRE SEGNALAZIONI

BOULAY J. M. (1995), *Monotonicity and chromatic dualism in Richard Strauss's "Salome"*, U.M.I., Ann Arbor.

DE LELIO T. (1994), "Language and form in an early atonal composition: Schönberg's op. 19, no. 2", *Indiana Theory Review*, 15/2, 17-40.

DOWNES S. (1995), "Themes of duality and transformation in Szymanowski's *King Roger*", *Music Analysis*, 14/2-3, 257-291.

FREJEK J. S. (1995), *A method of textural and harmonic analysis as applied to selected piano works of Debussy and Satie*, U.M.I., Ann Arbor.

JOHNSON J. (1995), "Analysis in Adorno's aesthetics of music", *Music Analysis*, 14/2-3, 295-313.

KUBE M. (1995), "Kontinuität und Neubestimmung. Zur Harmonik in Hindemiths Kompositionen der 20er Jahre", *Neue Zeitschrift für Musik*, 5, 50-53.

MEAD A. (1994), *An introduction to the music of Milton Babbitt*, Princeton University Press, Princeton.

NORS S. J. (1995), "Cyclical structures in the late music of Leos Janáček", *Musical Quarterly*, 79/2, 402-420.

RUMMENHÖLLER P. (1995), "Harmonielehre 'außer der Rehe'", *Musica*, 49/1, 10-13.

SCHWINGER W. (1994), *Penderecki: Leben und Werk*, Schott, Mainz.

SECONDI P. (1995), "Simmetrie spaziali nella dodecafonia stravinskiana", *Analisi*, 6/18, 5-11.

STRAUS J. N. (1995), *The music of Ruth Crawford Seeger*, Cambridge University Press, Cambridge.

TARNAWSKA-KACZOROWSKA K. (1995), *Giacinto Scelsi: "Anahit": A lyrical poem dedicated to Venus for violin and chamber orchestra (1965)*, Ars Nova, Poznań.

WILLMANN R. (1995), "Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62", *Die Musikforschung*, 48/2, 152-166.

I testi di analisi musicale sulla popular music sono anche quest'anno relativamente numerosi. Come sempre, alcuni affrontano temi strettamente analitici, mentre altri utilizzano l'analisi musicale come parte più o meno centrale di indagini interdisciplinari. Non mancano poi alcuni testi che affrontano questioni teoriche più generali: musicologiche, estetiche e filosofiche.

IL ROCK

BJÖRNBORG A. (1995), "Armonia eolia 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, 11).

HAWKINS S. (1995), "New perspectives in musicology: Musical structures, codes and meaning in 1990s pop", in W. STRAW, S. JOHNSON, R. SULLIVAN, P. FRIEDLANDER (cur.), *Popular music: Style and identity*, The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Montréal, 131-136.

MOORE A. (1995), "The so-called 'flattened seventh' in rock", *Popular Music*, 14/2, 185-201.

SWEENEY-TURNER S. (1995), "Dictated by tradition? Identity and difference in Queen's *Innuendo*: The Mercurial case of Farookh Bulsara", *Popular Musicology*, 2, 43-58.

Cominciamo la nostra rassegna con alcuni studi sul rock. BJÖRNBORG – traduzione italiana di un testo del 1989 – e MOORE cercano di individuare le specificità della pratica armonica rock rispetto ad altri sistemi armonici (tonale, jazzistico). Per entrambi, tali specificità possono essere riscontrate nel particolare uso che nel rock viene fatto della modalità: Björnberg evidenzia questo carattere nell'utilizzo del modo eolio in molte canzoni rock, mentre Moore analizza l'uso, altrettanto diffuso, di ciò che da un punto di vista tonale potrebbe essere definito come il «settimo grado bemolle» della scala maggiore. Da segnalare che, a differenza di Moore, Björnberg dedica parte del proprio studio all'individuazione delle valenze comunicative delle strutture musicali individuate.

HAWKINS espone le linee di una metodologia analitica originale affrontando l'analisi di *Money can't buy it* (A. Lennox) e *Fishin' 4 religion* (Arrested Development). Tale metodologia si compone di due livelli: il primo, di carattere musicologico, ovvero analitico-strutturale, è volto all'individuazione di tratti musicali; il secondo, di carattere interdisciplinare, indaga sulla costruzione dei significati e delle ideologie nella comunicazione musicale. Il saggio è anche l'occasione per sviluppare alcune considerazioni generali sulla

musica pop degli anni '90. Anche SWEENEY-TURNER analizza una canzone, *Innuendo* dei Queen, proponendo un approccio originale e dichiaratamente diverso da quello musicologico tradizionale: se quest'ultimo si occupa soprattutto di ritrovare nella musica determinati canoni stilistici e una certa coerenza formale-strutturale, nel caso del rock, che il più delle volte è caratterizzato da grande eterogeneità di riferimenti stilistici, sembrerebbe più adatto un approccio che ponga al centro una «rete di riferimenti intertestuali» per valorizzare proprio tale eterogeneità. Il caso di *Innuendo* e del suo autore Freddy Mercury si presta particolarmente per illustrare questo approccio.

IL RAP

GAUNT K. D. (1995), "The veneration of James Brown and George Clinton in hip-hop music: Is it live! Or is it re-memory?", in W. STRAW, S. JOHNSON, R. SULLIVAN, P. FRIEDLANDER (cur.), *Popular music: Style and identity*, The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Montreal, 117-122.

WALSER R. (1995), "Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of public enemy", *Ethnomusicology*, 39/2, 193-217 (anche in W. STRAW et al., cit., 291-307).

Nel 1995 sono stati pubblicati vari studi analitici sulla musica popolare contemporanea afroamericana. WALSER sviluppa un'approfondita analisi della canzone rap *Fight the power* dei Public Enemy. L'analisi, portata avanti sia attraverso l'uso di trascrizioni, sia attraverso il riferimento verbale a elementi sonori difficilmente trascrivibili (*sound*, arrangiamento, *groove*, campionamenti), mostra l'importanza delle strategie retoriche delle voci rap e la complessità ritmica che caratterizza il *groove* (il carattere dell'andamento ritmico) sul quale tali voci poggiano, nonché le funzioni che attualmente riveste la musica rap per la comunità afroamericana. *Fight the power* è l'oggetto principale di studio anche del breve testo della GAUNT, impegnata a mostrare l'estetica del campionamento e la continuità che esso rivela con la cultura musicale afroamericana.

LA SOUL MUSIC

BOWMAN R. (1995), "The Stax sound: Musicological analysis", *Popular Music*, 14/3, 285-320.

FITZGERALD J. (1995), "Motown crossover hits 1963-1966 and creative process", *Popular Music*, 14/1, 1-11 (una sintesi, col titolo "Black or white? Stylistic analysis of the early Motown 'Crossover' Hits: 1963-1966", in W. STRAW, S. JOHNSON, R. SULLIVAN, P. FRIEDLANDER (cur.), *Popular music: Style and identity*, The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Montreal, 95-98).

I due studi di BOWMAN e di FITZGERALD, centrati sulla musica soul dell'inizio degli anni '60, hanno molto in comune: Bowman cerca di individuare le componenti di un "genere" musicale, la musica soul anni '60 del sud degli Stati Uniti, che consiste essenzialmente nella produzione della Stax Records; Fitzgerald cerca di capire le ragioni del successo *crossover* che ha caratterizzato la produzione della Motown agli inizi degli anni '60 e se è possibile parlare a questo proposito di "Motown sound". Bowman affronta il problema in modo approfondito e sistematico discutendo uno ad uno nove parametri considerati importanti per l'analisi – orchestrazione, tipo di brano (*ballad* o *mid-tempo*), forma, tonalità, armonia, tempo, melodia, ornamentazioni ed infine timbro e produzione – in un campione di ben 95 brani. Fitzgerald procede invece in modo più puntuale e affronta un campione di repertorio molto più ristretto. Entrambi gli autori rilevano evidenti tratti comuni all'interno dei repertori considerati ed enfatizzano l'importanza del processo creativo collettivo che caratterizzava le produzioni prese in considerazione, un processo che sembrerebbe uno dei maggiori responsabili del successo, dell'originalità della proposta musicale e – in definitiva – della creazione di un *sound* specifico.

IL JAZZ

AA. VV. (1995), *Le jazz est-il un objet d'analyse?*, numero monografico di *Musurgia*, 2/3.

KERSCHBAUMER F. (1995), "Improvisation modale dans la musique de Miles Davis", *Musurgia*, 2/2, 45-52.

PRÖGLER J.A. (1995), "Searching for swing: Participatory discrepancies in the jazz section", *Ethnomusicology*, 39/1, 21-54.

ZENNI S. (1994), "Ancora sull'armonia in Wayne Shorter", *Nerosubianco*, 2/3, 5-27.

ZENNI S. (1995), "Mingus in California, 1942-49", *Quaderni di Siena Jazz*, 1/1, 7-102.

Per quanto riguarda gli studi sul jazz, segnaliamo anzitutto l'operato della rivista *Musurgia*. Nel secondo numero dell'annata 1995 incontriamo un testo di KERSCHBAUMER, dove vengono analizzate le tecniche di improvvisazione modale sviluppate da Miles Davis nella sua produzione che va dal 1958 al 1965 prendendo come caso esemplare il brano *Milestones* (II). Ma è soprattutto il terzo numero dell'annata, monografico, dal titolo significativo *Le jazz est-il un objet d'analyse?*, che ci sembra di notevole interesse. Leggiamo nell'editoriale che l'intenzione è di affrontare un campo ancora alquanto inesplorato, quello della musica jazz, tracciando due linee direttrici fonda-

mentali per la ricerca futura: la prima, di carattere storico, centrata soprattutto sulla vicenda americana, la seconda, più propriamente analitica, imperniata sull'improvvisazione e più in generale sull'importanza dell'"atteggiamento jazzistico" come fonte d'ispirazione nel campo della musica contemporanea. Vediamo in breve i saggi contenuti nel volume. In apertura troviamo un'interessante intervista di Delalande a Carles. Delalande, dopo aver messo in rilievo l'importanza del concetto di *son* nella musica al giorno d'oggi e aver mostrato come tale concetto tenda a superare quello di "timbro", dialoga con Carles interrogandolo su come il *son* viene inteso nella pratica jazzistica. Seguono poi un breve testo di Cugny, che commenta un manoscritto di Gil Evans, mettendo in luce la particolare lettura data di *Rhythm-a-ning* di Monk, e uno di Jeanneau, che discute la particolare concezione del tempo alla base della musica jazz. Gli studi più specifici sull'analisi musicale dell'intero volume sono comunque quelli di Hodier, Villanueva e Schnapper-Flender. Hodier si occupa dello swing, relazionando sui risultati raggiunti da due programmi di ricerca portati avanti all'interno dell'IRCAM: nel primo viene evidenziata la figura lunga-breve nella fraseologia jazzistica come elemento significativo per la definizione di swing, mentre nel secondo viene descritto l'utilizzo analitico di un programma informatico in grado di simulare l'improvvisazione melodica del jazz tradizionale. Villanueva cerca di mettere in luce la molteplicità e l'ecletticità del jazz analizzando tre composizioni significative, una di Armstrong, una di Ellington e una di Parker. Quello di Schnapper-Flender non è uno studio centrato sul jazz, ma su una tecnica che al jazz è molto cara: l'ostinato («ripetizione ininterrotta di una sola e medesima struttura ritmica inscritta all'interno di una periodicità regolare»). Il testo ne discute l'utilizzo con approccio sistematico prendendo in considerazione un po' tutto il repertorio colto. Il volume contiene anche un glossario, una bibliografia e una discografia a cura di Baudoin.

Tra gli altri studi sul jazz usciti lo scorso anno, ricordiamo quello di Prögler e quelli di Zenni. PRÖGLER, come Hodier in *Musurgia*, affronta il concetto di swing. Denunciatane la problematicità dal punto di vista analitico-musicale e passati in rassegna i vari studi apparsi sull'argomento, egli suppone che l'analisi della sincronizzazione e dello sfasamento che si viene a creare tra le varie parti strumentali in un gruppo jazz sia la chiave per la comprensione di questo sfuggente fenomeno, prende dunque come riferimento teorico il concetto di *participatory discrepancies* sviluppato da Keil e cerca di sviluppare un metodo di analisi sistematico che possa misurare con esattezza tali sincronie e sfasamenti. L'analisi viene poi integrata con un'indagine etnografica basa-

ta su interviste a musicisti. ZENNI (1994) è uno studio dell'armonia di Shorter basato su lavori che vanno dal 1959 al 1965 e particolarmente interessato all'uso delle "affinità di terza" come tecnica compositiva. Il saggio nasce anche come risposta critica ad uno studio pubblicato da Brazzale sulla stessa rivista (*Nerosubianco*, 1/1, 17-33). ZENNI (1995), pubblicato sul neonato semestrale *Quaderni di Siena Jazz*, è uno studio dell'attività compositiva di Charles Mingus fra il 1942 ed il 1949, gli anni degli esordi e dei suoi primi dischi. Lo studio, molto approfondito e ben documentato, si sofferma soprattutto su elementi quali l'armonia, la forma, l'arrangiamento e i riferimenti stilistici dei brani. Ogni osservazione analitica viene collocata all'interno di una prospettiva storico-biografica e quindi collegata sia al contesto musicale afroamericano dell'epoca, sia all'evoluzione di Mingus. Ne risulta una figura artistica complessa, dalla formazione e dalla personalità poliedrica ed eclettica, una personalità già ben marcata fin da quei primi anni di attività.

PRODUZIONI LOCALI

BOOTH G. D. (1993), "Traditional practice and mass mediated music in India", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 24/2, 159-174.

ERRA A. (1995), "La struttura del rap italiano", *Musica/Realtà*, 48, 155-170.

WINKLER P.K. (1995), "In search of Yaa Amponsah", in W. STRAW, S. JOHNSON, R. SULLIVAN, P. FRIEDLANDER (cur.), *Popular music: Style and identity*, The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Montreal, 313-323.

Tra i saggi che non si occupano di musica popolare contemporanea diffusa a livello transnazionale, ma di fenomeni locali, troviamo anzitutto quello, unico nel suo genere, di WINKLER, che illustra la propria operazione di «composizione» (o forse sarebbe meglio parlare di rifacimento), «trascrizione» ed «analisi» di *Yaa Amponsah*, una famosissima canzone del Ghana. L'interesse di questo saggio sta nel fatto che Winkler, che è allo stesso tempo compositore e musicologo, offre alcune considerazioni musicologiche, analitiche ed estetiche molto stimolanti, soprattutto per chi si occupa del rapporto fra musiche di culture diverse.

Chi fosse interessato alle musiche extra-europee troverà stimolante anche il saggio di BOOTH, che descrive un caso di appropriazione musicale osservato in India. Più in particolare, il saggio descrive le modalità con cui un brano tratto da una colonna sonora di un film indiano è stato ripreso dai musicisti tradizionali indiani e adattato a una situazione del tutto nuova, il rito nunziale, divenendo quindi a tutti gli effetti parte integrante del repertorio di tradizio-

ne. Questa sostituzione di musiche tradizionali con musiche mass-mediatiche è l'occasione per sviluppare una riflessione tra i rapporti di scambio reciproco tra culture popolari tradizionali e culture popolari contemporanee.

L'unico autore ad occuparsi di un fenomeno musicale locale italiano, seppur d'importazione americana, è ERRA, che analizza le strutture della musica rap italiana e i loro effetti comunicativi. Erra afferma che i criteri compositivi del rap italiano sono la ripetizione (*riff*) e la variazione (*patchwork*), criteri utilizzati in strutture formali relativamente semplici (strofa/ritornello) e in insiemi sonori complessi formati da una base (basso e batteria), da una fascia di suoni d'atmosfera, e dalla figura dominante della voce o dello *schratch*. Erra affronta il problema del significato delle strutture del rap ispirandosi all'analisi musematica di Tagg.

APPROCCI TEORICI

BAUGH B. (1993), "Prolegomena to any aesthetics of rock music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51/1, 23-29.

COVACH J. (1995), "We can work it out: Musical analysis and rock music", in W. STRAW, S. JOHNSON, R. SULLIVAN, P. FRIEDLANDER (cur.), *Popular music: Style and Identity*, The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Montreal, 69-71.

SCHWARZE B. (1994), "Popmusik und Gnosis. Aus dem 'Gesangbuch' einer wiederentdeckten Weltreligion", *Acta Musicologica*, 66/2, 113-122.

Oltre ai saggi di analisi applicata su rock, rap, soul e jazz, non mancano poi alcune riflessioni più generali. BAUGH, ad esempio, si interroga sul problema non certo nuovo se il rock possieda o meno dei canoni estetici specifici, diversi da quelli della tradizione colta. Secondo Baugh l'estetica del rock sarebbe fondata sull'importanza che in questa pratica musicale assumono la "materia" e il corpo. Importanti nel rock sarebbero elementi quali il momento della performance (vocalità, timbro), il ritmo (e il suo legame con la danza), il volume alto, tutti elementi che legano la fruizione della musica rock a reazioni emotive e corporee. E questo in contrasto con la tradizione colta, dove ciò che è importante è la "forma" e quanto risulta razionalmente misurabile. Baugh discute anche di come tale estetica possa essere osservata e su quali basi sia possibile impostare i giudizi di valore delle vari musiche. Altro breve testo teorico è quello di COVACH, il quale sostiene la necessità dell'impiego dei metodi musicologici utilizzati nell'analisi della musica colta anche nel campo della *popular music*, andando quindi in un certo senso "controcorrente" rispetto a ciò che finora è stato detto e fatto da autori come

Shepherd, Middleton, McClary, Tagg e altri ancora. Purtroppo però il saggio non entra nel vivo della questione, e si presenta quindi solo come una dichiarazione di principio.

SCHWARTZ si occupa invece del rapporto tra *Popmusik* e religione. Il saggio non è strettamente analitico, ma è di un certo interesse perché affronta il rapporto tra l'esperienza d'ascolto della musica e alcune tendenze religiose e filosofiche attuali: come la musica genera nell'ascoltatore una propensione a porsi "fuori dal mondo" – argomentazione sostenuta citando Sloterdijk – così, in questi ultimi decenni, nell'ambito religioso-filosofico si è consolidata una tendenza contro "l'essere nel mondo", evidente nella diffusione di vari movimenti ascetici, del buddismo e, soprattutto, in una rilettura dell'antica eresia gnostica. Il saggio prosegue poi analizzando i testi di alcune canzoni pop con l'obiettivo di evidenziare le tracce di tali tendenze e mostrando come, in un certo senso, la musica pop stessa possa essere considerata una sorta di religione dell'era dei mass-media.

MUSICA E IMMAGINE

NISBETT R. F. (1995), "Pare Lorentz, Luis Gruenberg, and *The fight for life*: The making of a film score", *The Musical Quarterly*, 79/2, 231-255.

SIMEON E. (1995), *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti.

Chiudiamo questa rassegna segnalando due testi che trattano di musica applicata alle immagini. NISBETT affronta l'analisi della colonna sonora che Louis Gruenberg scrisse per il film *The fight for life* (1940), un film di uno dei più importanti autori di cinema documentario dell'America roosveltiana: Pare Lorentz. Si tratta di un caso interessante perché Gruenberg scrisse le musiche solo in base ai dialoghi che ebbe con Lorentz, senza cioè vedere il film, che venne montato in un secondo tempo in base al commento musicale stesso. L'analisi di Nisbett descrive la partitura di Gruenberg in rapporto al succedersi delle scene e delle situazioni della pellicola, mostrando così come l'inusuale procedimento del regista possieda precise specificità. Il libro di SIMEON è invece un'opera molto importante per chi si occupa di musica applicata alle immagini. Questo testo non solo riesce a fare il punto in modo chiaro ed efficace sui vari e molteplici studi che attualmente si stanno moltiplicando sulla musica cinematografica e televisiva, ma apre anche originali e stimolanti prospettive di ricerca. Da segnalare anzitutto il campo d'indagine che riesce a delineare, un campo che accomuna i vari *media* dove trovia-

mo musica applicata alle immagini, poiché l'attuale panorama produttivo costringe «a sfumare la distinzione tra musica cinematografica, musica televisiva e *video-music*, rendendo d'altro canto più arduo il lavoro di differenziazione della funzione dei suoni nei singoli *media* e della loro efficacia sullo spettatore». Il libro consiste quindi in una storia della musica per il cinema, la televisione e il video molto ben documentata, il cui interesse per chi si occupa di analisi musicale risiede nella prima parte, una puntuale rassegna delle varie teorie ed estetiche sviluppatesi nel corso della storia della musica cinematografica e televisiva, e nelle costanti osservazioni analitiche che arricchiscono la successiva trattazione, di carattere storico.

ALTRE SEGNALAZIONI

BRACKETT D. (1995), *Interpreting popular music*, Cambridge University Press, Cambridge.

COOK N. (1995), *Analysing musical multimedia*, Oxford University Press, London.

FELDMAN W. (1994), "Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The transformation of a klezmer dance genre", *Ethnomusicology*, 38/1, 1-35.

FIKENTSCHER K. (1995), "'Old school - new school': An examination of changes in the production and consumption of post-disco underground dance music in New York City", in W. STRAW, S. JOHNSON, R. SULLIVAN, P. FRIEDLANDER (cur.), *Popular music: Style and identity*, The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, Montreal, 89-93.

FORTE A. (1995), *The American popular ballad of the golden era: 1924-1950*, Princeton University Press, Princeton, N. J.

HAWKINS S. (1995), "Being banal: The Pet Shop Boys", *Popular Musicology*, 2, 29-42.

HOFFMAN B. (1994), "Zur Tradition poetischer Strukturen in Blues- und Rap-Music", *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 14, 34-46.

JOHNSON B. (1994), "Popular music and Australian modernism", *Meanjin*, 2, 345-354.

LARKEY E. (1993), *Pungent sounds: Constructing identity with popular music in Austria*, Peter Lang, New York.

MENEZES BASTOS R. J. DE (1995), "A 'Origem do Samba' como Invenção do Brasil: Sobre o 'Feito de Oração' de Vadico e Noel Rosa (Porquê as Canções Tem Música?)", *Cadernos de Estudo de Análise Musical*, 8/9, 1-29.

OPEKAR A. (1995), "The influence of Czech folklore on Czech rock music", in STRAW et al., cit., 229-231.

PACZYNSKI G. (1995), "La batteria jazz e la sua storia", *Jazz*, 2/6, 22-29 ("Jo Jones: l'eleganza e la finezza alla batteria"); 2/9, 27-32 ("Sidney Catlett: verso la batteria moderna", parte I); 2/11, 18-24 ("Sidney Catlett: verso la batteria moderna", parte II).

- PIRAS M. (1995), "L'uomo che offrì un fossile ai suoi amici", *Musica Jazz*, 51/2, 56-59.
- ROSE T. (1994), *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press - University Press of New England, London - Hanover (in particolare i capitoli III e IV).
- SCIVALES R. (1995), "I blues di Monk: un ponte tra passato e futuro", *Jazz*, 2/6, 36-39.
- SCIVALES R. (1995), "Nat 'King' Cole. La gioia del ritmo", *Jazz*, 2/10, 10-12.
- 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.
- ZENNI S. (1995), "I got rhythm e il suo 'giro' (1)", *Musica Jazz*, 51/11, 50-52.

Etnomusicologia (Pier Paolo Polzonetti)

LO STRUMENTO E IL SUO REPERTORIO

- ADAMO G. (1995), "Analisi del suono di alcuni tipi di fischietto", in P. Piangerelli (cur.), *La terra, il fuoco, l'acqua, il soffio. La collezione dei fischietti di terracotta del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, De Luca, Roma, 373-382.
- DEHOUX V. (1995), "Le statut de l'improvisation dans les musiques centrafricaines", *Musurgia*, 2/2, 53-67.
- GARFIAS R. (1995), "Tonal structure in Burmese music as exemplified in the piano music of U Ko", *EOL Journal (Ethnomusicology on Line)*, University of Maryland Baltimore County, <http://umbc.edu/efhm>, signell@umbc.edu.
- JONES S. (1995), "Daoism and instrumental of Jiangsu", *Chime*, 8, 117-146.
- REIS F. (1995), "Styles of the *Sahnātī* in recent decades: From *Naubat* to *GayākTāng*", *Yearbook of Traditional Music*, 22, 52-75.
- SCHMITZ H.-E. (1994), *Satsumabiwa. Die Laute der Samurai*, Bärenreiter, Kassel («Studien zur traditionellen Musik Japans», 7).
- TRASHER A. R. (1995), "The melodic model as a structural device: Chinese *zheng* and Japanese *koto* repertoires compared", *Asian Music*, 26/2, 97-118.
- WILL U. (1994), *Die Zerstörung des Tiao. Untersuchungen zu gegenwärtigen Veränderungen in der chinesischen Musik am Beispiel der Solomusik für das Zheng (Wölbbrettzither)*, Peter Lang, Frankfurt a. M. etc.
- ZENGLIE Y. (1995), "The Naxi folk instrument *Wowo*", *Chime*, 8, 67-75.

Molti saggi visionati per la rassegna di quest'anno sono incentrati sulla descrizione dello strumento, della tecnica esecutiva ad esso legata e del suo repertorio, per risalire magari al contesto culturale (in senso anche molto ampio) in cui tale oggetto e repertorio sono inseriti. Il saggio di JONES sulla musica strumentale della provincia cinese Suzhou (parte meridionale della regione del Jiangsu) presenta una classificazione organologica degli strumenti e dei generi musicali del luogo, prestando molta attenzione alla terminologia locale. Le analisi si basano su trascrizioni particolarmente accurate del repertorio strumentale daoista e mostrano le relazioni formali che intercorrono tra i vari generi della regione. Interessante l'analisi di una lunga suite che viene graficamente rappresentata nella sua forma generale, sino a scendere poi nel dettaglio dell'identificazione dei vari *patterns* ritmici. L'autore tenta anche di rilevare il grado di autenticità di questo repertorio, che ha subito notevoli modifiche a seguito del suo succes-

so turistico. GARFIAS, invece, diversamente da molti etnomusicologi che tendono a snobbare i fenomeni di trasformazione di un repertorio, studia quello birmano per pianoforte, considerando l'acquisizione di questo strumento non come sintomo di corruzione della tradizione classica, ma come elemento di necessaria e organica trasformazione. L'analisi della peculiare tecnica esecutiva dei pianisti birmani conduce l'autore a riallacciare i molti fili che ancora legano questi musicisti alle tecniche esecutive proprie degli strumenti peculiari della musica birmana. I brani vengono analizzati riducendo la superficie melodica a strutture profonde e risalendo alle complesse tecniche di ornamentazione (le stesse praticate sull'arpa locale): tecniche esecutive, di ornamentazione e struttura "contrappuntistica" a due parti rivelano la discendenza culturale dei pianisti birmani dal repertorio precedentemente praticato su strumenti tradizionali. Inevitabile però la perdita dell'intonazione e del temperamento classici, basati sull'intonazione dei toni della lingua parlata.

REIS, nel suo articolo sullo *Sahnāt*, propone una metodologia unificata per lo studio e l'analisi dei repertori strumentali, divisa in quattro fasi: la prima incentrata sull'analisi delle varie funzioni e stili musicali associati con lo strumento preso in esame; la seconda sulla storia dei più importanti musicisti; la terza sulla descrizione dei mutamenti morfologici; in ultimo l'analisi della tecnica esecutiva.

Il saggio di DEHOX è un esempio di come, a partire dall'analisi di uno stile esecutivo strumentale, si possa risalire alla definizione dei criteri di costruzione strutturale di un intero sistema musicale (la sua grammatica). L'analisi si basa sulla trascrizione paradigmatica di un unico brano, semplificata e alleggerita per permettere una visione globale del processo, evitando di distrarre il lettore con l'abbondanza di particolari insignificanti per lo scopo che l'analista si prefigge. Dei ventinove cicli di variazione rappresentati non ne esistono due identici. Per capire quale filo logico li unisce, quali sono le ragioni della scelta di certi moduli e quali i meccanismi che ne guidano gli incastri, Dehoux conduce l'analisi secondo un approccio emico: illustra le modalità di apprendimento dello xilofono e la terminologia locale usata per la descrizione delle varie tecniche. La conclusione a cui perviene è che le differenze nelle varianti di un brano sono dovute non al capriccio personale dell'esecutore-improvvisatore, ma alla differente combinazione e applicazione di modelli esecutivi variabili, appresi e memorizzati da tutti in formule standard, ma combinati da ciascuno in modo differente secondo la capacità esecutiva individuale.

Di particolare interesse per il tipo di argomento affrontato sono due saggi –

uno di ZENGLIE e l'altro di ADAMO – che studiano alcuni "oggetti sonori". Zenglie analizza problemi di esecuzione e di costruzione del *wowo* (piccolo fischietto ad ancia multipla senza fori diffuso nella Cina del Sud). Le analisi di Giorgio Adamo sui fischietti della collezione del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari in Roma è particolarmente interessante perché illustra il funzionamento e le potenzialità analitiche del sistema S_TOOLS, messo a punto da Werner A. Deutsch presso l'Accademia delle Scienze Austriaca a Vienna. Tale sistema di analisi computerizzata del suono (oggi disponibile anche presso la Discoteca di Stato romana) realizza immagini delle componenti del suono estremamente chiare e di facile lettura. Gli spettrogrammi vengono visualizzati in tempo reale con riferimenti temporali sull'ascissa e indicazione delle frequenze sull'ordinata. Analizzando un campione di fischietti, suonati da Eugenio Colombo in condizioni ambientali identiche, viene così proposta una classificazione delle tipologie organologiche tenendo conto eminentemente delle caratteristiche acustiche dei singoli oggetti sonori. Si scopre così che tali oggetti sono in grado, talvolta, di produrre suoni differenti da quello che ci si aspetterebbe tenendo conto delle sole caratteristiche morfologiche: si comprende quanto questo risultato possa mettere in crisi le ipotesi sui sistemi musicali delle civiltà scomparse, ricostruiti a partire dalla mera osservazione degli antichi strumenti riportati alla luce. Come l'autore tiene a sottolineare, il sistema utilizzato offre la possibilità di disporre di un'analisi dei fenomeni sonori estremamente precisa e scientificamente affidabile, ma che, se si vuole completare il quadro delle funzionalità degli oggetti sonori studiati, deve essere integrata con un ampio approccio alla cultura osservata. Considerazioni estetiche sulla qualità dei suoni prodotti possono poi essere fatte solo a partire dal giudizio dei membri di ciascuna specifica cultura.

I saggi di Shmitz e Will, condotti anch'essi a partire dalla descrizione di un singolo strumento e del suo repertorio, raggiungono via via una visione veramente ampia del sistema culturale e filosofico che ruota attorno all'oggetto delle proprie analisi. Il voluminoso studio di SCHMITZ inizia con un'attenta descrizione del liuto giapponese *biwa* e delle tecniche di costruzione del *satsumabiwa* (liuto praticato dai samurai), corredate da un'esposizione sulla loro tecnica esecutiva. Le considerazioni estetiche sul particolare suono risultante dalla tecnica esecutiva dei samurai non si perdono in astratte elucubrazioni, ma si avvalgono di analisi dettagliate svolte anche con l'ausilio di sonogrammi, tramite i quali vengono mostrate le frequenze volutamente eliminate grazie alla tecnica esecutiva praticata. E su questa base vengono stabilite correlazioni con la visione della vita dei samurai. La terza parte del

volume è tutta incentrata sulla documentazione, trasnotazione in sistema occidentale e analisi di molti pezzi strumentali antichi e moderni. Le analisi prendono in considerazione problemi di forma generale, ritmo e sistema tonale di riferimento. In un tomo a parte sono poi raccolti i numerosi grafici analitici, mentre le trasnotazioni nel sistema intervallico europeo sono presentate insieme con i pezzi in notazione originale.

Il volume di WILL, senza sacrificare niente alla scientificità dell'analisi strutturale del repertorio musicale e alla meticolosa descrizione organologica dello strumento preso in considerazione (la citara cinese detta *Zheng*), rende conto delle trasformazioni passate e presenti nel sistema musicale cinese. Queste appaiono come diretta conseguenza della crisi dell'intero sistema filosofico di riferimento. Interessante l'analisi comparata fra il fenomeno dei toni flessibili in musica e il fenomeno della flessibilità tonale della lingua cinese. Una casistica delle scale e dei modi usati nel repertorio per *zheng* viene costruita attraverso l'analisi di ben 250 pezzi, indagando anche la funzione dei gradi fondamentali dei modi e degli intervalli cromatici in scale penta-, esa- ed eptatonali. L'influenza della musica occidentale viene ponderata soprattutto mediante lo studio dei suoni finali. Attraverso la misurazione degli intervalli usati nelle scale della musica per *zheng* nella Repubblica Popolare Cinese, a Taiwan, Hong Kong, Malesia e Singapore, Will deduce che l'influsso occidentale è stato più pesante fuori del territorio della RPC.

L'articolo di TRASHER, come il saggio di Will, affronta il repertorio per *zheng* cinese, confrontato con quello per *koto* giapponese. L'analisi comparativa viene svolta esclusivamente su parametri di pura struttura musicale, senza estendersi al raffronto organologico o di aspetti extra-musicali delle culture prese in esame. Trasher differenzia due livelli analitici: 1) quello della superficie melodica e 2) quello del livello strutturale profondo. L'analisi comparativa viene svolta allineando due pezzi (uno per *zheng*, uno per *koto*) su tre livelli strutturali: a) struttura lineare, che implica la descrizione delle dinamiche secondo cui il brano si snoda nel tempo globale della sua durata; b) struttura modale: vengono usati grafici di derivazione schenkeriana per mostrare la maggiore o minore importanza di determinati gradi della scala; c) comparazione delle melodie ridotte e delle forme variate. La conclusione alla quale l'autore perviene, è che le differenze tra i brani analizzati non sono più grandi di quelle osservabili tra brani differenti appartenenti esclusivamente allo stesso repertorio giapponese o allo stesso repertorio cinese. Le similitudini più significative non sono nelle tecniche di variazione ma nelle strutture profonde.

MUSICA E DANZA

ALÈN O. (1995), "Rhythm as duration of sounds in *Tumba Francesa*", *Ethnomusicology*, 39/1, 55-71.

KUBIK G. (1994), *Theory of African music*, I, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.

L'articolo di ALÈN sui ritmi suonati dai percussionisti di *tumba francesa* durante le feste di Santiago de Cuba e Guantanamo offre, attraverso la sperimentazione di nuove tecniche d'analisi, la soluzione ad un problema di descrizione grafica di fenomeni musicali in cui la relazione tra le varie durate segue una logica ritmica incompatibile con il nostro sistema di notazione. La metodologia analitica adottata si basa sull'utilizzo di apparecchiature elettroniche non suscettibili della distorsione culturale che affligge il nostro orecchio al momento della trascrizione in notazione occidentale (quella che Brăiloiu amava definire la «sordità europea»). Dopo aver misurato le durate dei singoli impulsi ritmici in millisecondi, vengono tratte conclusioni non solo sulla funzione musicale di ciascun tipo di percussione usato in questo genere di musica cubana, ma anche sulle ragioni della variazione e sulla disparità di intensità sonora in cui il modello ritmico di base viene suonato rispetto ai ritmi improvvisati simultaneamente ad esso. Se ne ricava un interessante quadro che rende conto della funzione eminentemente coreutica di questa musica, descrivendone – nel contesto della festa – la lotta tra musicisti, danzatori e pubblico.

Il libro di KUBIK raccoglie una serie di saggi inerenti a studi condotti sulla musica di svariate culture africane diffuse nell'area sub-sahariana. Molto peso, in quasi tutti gli scritti, ha la sua concezione della musica africana come "*motion system*": particolarmente interessanti e rivelatrici – a riguardo – le analisi delle danze, realizzate con criteri grafici che rendono conto dell'esigenza di illustrare la correlazione tra il movimento del corpo umano e gli eventi musicali prodotti da voce e strumenti.

MUSICA E LINGUAGGIO

CRISTESCU C. (1994), "Pilgrimage and pilgrimage song in Transylvania", *East European Meeting in Ethnomusicology*, I, 30-43.

DE FERRANTI H. (1994/95), "Relations between music and text in *Higo Biwa*: The Nagashi pattern as a text-music system", *Asian Music*, 26/1, 149-174.

OPREA G. (1994), "Pentatony in the Romanian musical folklore", *East European Meeting in Ethnomusicology*, I, 18-29.

REBOLLO-SBORGI F. (1994/95), "The musicality of oral performance: The case of Tiānjīn Sh' diào and the musical expression of urban identity", *Asian Music*, 26/1, 10-51.

REYNOLDS D. F. (1994/95), "Musical dimensions of an Arabic oral epic tradition", *Asian Music*, 26/1, 53-94.

WEINTRAUB A. N. (1994/95), "Tune, text and the function of Lagu in Pantun Sunda, a Sundanese oral narrative tradition", *Asian Music*, 26/1, 174-211.

Nei due articoli di OPREA e CRISTESCU appare evidente come, nello studio della musica rumena, abbiano ancora grande peso le teorie di Brăiloiu sul ritmo sillabico, così come quelle sul pentatonismo. Più interessanti, da un punto di vista metodologico, alcuni saggi che – sotto vari aspetti – prendono in esame il fenomeno definito in inglese *oral performance* (genere narrativo orale declamato). La REBOLLO-SBORGI analizza tale manifestazione, a metà strada fra cantato e parlato, nel repertorio praticato nella città di Tiānjīn, che ha sempre suscitato l'interesse di folkloristi, sociologi, linguisti e storici, ma senza essere stato fino ad ora sottoposto ad analisi musicale sistematica. Dal punto di vista strutturale, l'autrice chiarisce la complementarietà assoluta tra parametri musicali e linguistici, definendo il genere analizzato come un *continuum* fra il parlato e il cantato. Grande spazio viene dato all'analisi dell'interazione fra struttura tonale del testo declamato e melodia, e alle strategie di integrazione (operate prevalentemente sul piano delle ornamentazioni) fra melodia e funzioni tonali della lingua cinese.

Anche WEINTRAUB analizza un genere ibrido tra cantato e parlato, il *Pantun Sunda*, praticato, in Indonesia in occasione di feste rituali come la circoncisione o il matrimonio. In particolare vengono identificate due categorie formali (*lagu buhun* e *lagu kawith*), che si distinguono per il grado di libertà ritmica e melodica plausibile. L'autore definisce il *lagu buhun* come processo "formulaico", in cui l'occorrenza di moduli (*patterns*) melodici dipende dall'applicazione di rigide formule, così come la loro estensione, variazione e manipolazione; in questo genere abbiamo però completa libertà ritmica. Nella seconda categoria (*lagu kawith*), la logica musicale è basata sulla enfaticizzazione dei toni strutturali di una melodia fondamentale esistente a livello profondo (al di sotto delle ornamentazioni); più ampio è inoltre il grado di variabilità melodica, pur nella maggiore fissità del metro ritmico. La trascrizione dei brani fa uso di figurazioni ritmiche tradizionali che si snodano però liberamente lungo il rigo musicale, senza barre di divisione; le note vengono distanziate più o meno a seconda della loro occorrenza nel tempo (una barra graduata posta sopra i pentagrammi indica lo scorrere dei secondi). Sotto le note musicali i toni melodici vengono indicati in numeri arabi, quelli strutturalmente più importanti sono sottolineati. Coerentemente

con il metodo osservato nel saggio dello stesso autore recensito lo scorso anno su questo *Bollettino* ("Theory in Institutional Pedagogy and «Theory in Practice» for Sundanese Gamelan Music", *Ethnomusicology*, 37/1, 29-40), il grado di fissità e flessibilità dei parametri musicali viene ponderato in concordanza con l'opinione degli esecutori, senza sottovalutare la descrizione dei meccanismi di apprendimento.

DE FERRANTI analizza il genere narrativo declamato praticato dalla società rurale del Giappone meridionale, intendendo dimostrare la necessità di bilanciare considerazioni musicali con analisi linguistiche e metriche del testo. Come Weintraub, De Ferranti definisce «formulaico» il processo di integrazione testo-musica e di costruzione ritmico-melodica. La grammatica e la sintassi della composizione in tempo reale non sono, secondo l'autore, strutturate in dettaglio; egli sostiene che esiste un sistema alquanto flessibile nella integrazione testo-musica, al fine di consentire una produzione estemporanea simultanea di melodia e parole. I sistemi d'integrazione testo-musica vengono descritti all'interno di sezioni discrete. Assieme alle analisi vengono illustrati il contesto rituale di questo genere e la concettualizzazione presente nella coscienza degli esecutori, nonché i processi di apprendimento. Molto accurate le trascrizioni-analisi, che sintetizzano in formato unico grafici della struttura generale, divisione in sezioni dell'intero brano e alcuni aspetti espressivi legati all'esecuzione presa in esame. Forse, data la libertà del metro, sopra le figurazioni ritmiche disposte liberamente nello spazio del rigo musicale, sarebbe stato meglio inserire – come fa Weintraub – una linea graduata per indicare lo scorrere dei secondi.

REYNOLDS focalizza il proprio discorso sul poema arabo *Sirat Banī Hilāl*: unico esempio residuo di tradizione ancora viva nell'epica araba oralmente trasmessa. Attraverso questo esempio, propone un metodo di analisi del genere epico estensibile a repertori analoghi di differenti tradizioni. Tale metodo può dividersi in tre tappe: 1) descrizione delle risorse musicali utilizzate nella esecuzione orale, degli strumenti e del materiale melodico; 2) indagine sulle relazioni tra questo corpo di risorse e la cultura musicale condivisa dalla stessa società; 3) ricerca del significato che gli aspetti musicali del repertorio epico comportano rispettivamente per gli esecutori e gli ascoltatori, nonché studio di tutti gli aspetti (anche extra-musicali) inerenti al processo di comunicazione attivato durante la trasmissione orale di musica e poesia.

IL PIANO DIACRONICO

MACEA J. (1995), "A logic in court music of the Tang Dynasty", *Acta Musicologica*, 67/2, 109-141.

MAGRINI T. (1995), "Ballad and gender: Reconsidering narrative singing in Northern Italy", *EOL Journal (Ethnomusicology on Line)*, University of Maryland Baltimore County, <http://umbc.edu/efhm>, signell@umbc.edu.

MARCUS S. L. (1994/95), "Parody-generated texts: The process of composition in *Birahā*", *Asian Music*, 26/1, 95-147.

SHARVIT U. (1995), "Jewish musical culture: Past and present", *The World of Music*, 37/1, 3-17.

La musica extra-colta viene generalmente analizzata dagli etnomusicologi da un punto di vista sincronico, considerando i suoni come entità esistenti *hic et nunc*. Anche se oggi è generalmente accettata l'idea della trasformazione nel tempo di qualsiasi tipo di cultura musicale, permane tuttavia la difficoltà di studiare i mutamenti storici dei repertori di tradizione orale. Quando rimane un supporto grafico nel corso dei secoli, la ricostruzione della storia musicale non sempre si fa più chiara: si ha infatti a che fare con repertori e grafie che richiedono strumenti ermeneutici ben diversi da quelli generalmente usati per la paleografia musicale d'Occidente.

MACEA, nel suo studio sulle musiche manoscritte della corte cinese della dinastia Tang, sottopone a nuove analisi la teoria diffusa tra gli allievi di Laurence Picken (trascrittore in notazione occidentale di molti manoscritti cinesi conservati in Giappone), secondo la quale il dominio del raggruppamento in quattro pulsazioni sarebbe esistito in Cina prima che a Giava. Confermando tale ipotesi, Maceca ne spiega anche ragioni storiche e culturali: la ragione della preponderanza del numero quattro nella dinastia Tang viene relazionata con il paesaggio che circondava quei musicisti (la forma quadrata delle terrazze di Borobudur, le strutture architettoniche dei templi, le strade larghe e le piazze quadrate della città imperiale). Maceca sovrappone dunque su quattro grafici 45 pezzi, facendo coincidere le note che cadono sotto il medesimo *beat* (il *beat* è scandito dai colpi del tamburo chiamato *Taiko*): quasi sempre il numero totale dei colpi è un multiplo di quattro, mentre nei pezzi in cui il numero dei colpi non è divisibile per quattro, vengono individuate sezioni con funzione di coda o introduzione. L'autore tende a realizzare tabelle piuttosto complesse che condensano informazioni di vario genere: terminologia originale per l'identificazione delle sezioni e delle intere suite, genere (es. processionale, preludio ecc.), numero dei colpi (*beats*), informazioni sulla maggiore o minore regolarità ritmica e metrica, logica della divisione del numero totale degli impulsi ecc. Dall'analisi del totale

dei pezzi vengono dedotte tre componenti di base: 1) raggruppamento in quattro; 2) bipolarità; 3) note della scala o del modo Shang. Le tre caratteristiche si presentano nella loro completezza e complementarità solo nei pezzi divisibili per quattro; quando il numero è irregolare anche gli altri parametri sono difettivi. Pertanto Maceca deduce che i pezzi irregolari sono stati trasmessi, nel corso della storia, in forma lacunosa ed incompleta.

Nella sua analisi dei processi di mutazione e sviluppo della cultura musicale ebraica, SHARVIT procede ad uno studio sistematico di tutti gli aspetti socio-culturali, e puramente musicali, spiegando così perché taluni aspetti della tessitura musicale non sono mutati, mentre altri sì: per esempio il cantare per quarte e quinte parallele è stato conservato nel culto in quanto elemento di coesione della comunità dei fedeli.

Lo studio di MARCUS analizza invece il repertorio della cultura musicale *Birahā* del nord India, un repertorio di tradizione orale che, sebbene praticato dalla classe contadina, è rimasto sostanzialmente stabile per oltre cento anni. Per studiarlo dal punto di vista diacronico vengono confrontate testimonianze e trascrizioni di fine Ottocento, cercando di saggiarne affidabilità e completezza. Lo stesso, in parte, viene fatto da Tullia MAGRINI nel suo studio sulle *ballate* del nord Italia: oltre a stabilire la peculiarità formale dei brani cantati dalle donne rispetto allo stesso repertorio praticato dagli uomini, viene discusso il grado di affidabilità e completezza delle fonti storiche che documentano il fenomeno nel secolo scorso.

IL DIBATTITO TEORICO

GIURIATI G. (1995), "À propos de modèle et de temps. Quelques questions soulevées par une analyse de l'improvisation dans musiques traditionnelles khmère et italienne", *Musurgia*, 2/2, 68-76.

Per una disciplina tutto sommato giovane come l'etnomusicologia, il dibattito teorico attorno ai problemi metodologici inerenti allo svolgimento delle ricerche sul campo e alle tecniche di analisi è necessario e inevitabilmente intenso. Va segnalata, a tale proposito, la nascita della rivista *TRANS*, in formato elettronico (accessibile su *Internet*: <http://www.wji.es/trans>, e-mail: musicolo@bicat.csic.es), che – come specificato nell'editoriale – si candida a luogo di dibattito in rete tra musicologi, etnomusicologi, antropologi, sociologi e psicologi, al fine di promuovere una metodologia di studio dei fatti musicali, caratterizzata da un tipo di approccio transculturale (come la stessa testata della rivista sembra suggerire).

Per ciò che riguarda la discussione delle nuove prospettive per l'analisi musicale in etnomusicologia, l'articolo di GIURIATI risulta essere di grande interesse per i problemi metodologici sollevati nel corso dello studio – condotto dall'autore nell'arco ormai di molti anni – su due tipi di musica improvvisata molto differenti tra loro: la musica *khmer* e la musica strumentale italiana di tradizione orale (nel caso specifico, la tarantella di Montemarano). Nonostante i due generi appartengano ad aree estremamente diverse e risultino costruiti secondo logiche formali profondamente differenti, le metodologie analitiche ed ermeneutiche impiegate in campo etnomusicologico sono le stesse: a) trascrizione b) comparazione secondo il metodo paradigmatico c) tentativi di descrivere un modello grammaticale e sintattico per codificare l'insieme delle regole che guidano i procedimenti reali o potenziali di variazione. Rimangono insoluti due problemi fondamentali: uno riguarda la definizione del modello, l'altro il ruolo del tempo nell'analisi di una improvvisazione nel suo svolgersi nel tempo. Per quello che riguarda il modello, attualmente esso viene generalmente desunto attraverso l'analisi paradigmatica. La definizione correntemente accettata di «modello» si basa però – così come è stata formulata da Lortat-Jacob – sul rispetto del punto di vista emico («il modello è composto da un numero di elementi finiti interamente memorizzati»). Accade, tuttavia, che i musicisti non riconoscano l'esistenza di un modello anche quando esso è chiaramente rilevabile per via analitica, ossia che non ammettono l'esistenza di elementi memorizzati. Nei casi analizzati da Giuriati, il modello appare come «l'accumulazione della memoria di tante esecuzioni». Tale concetto dinamico spinge l'autore alla proposta d'integrare i modelli fissi finora desunti dall'analisi paradigmatica con i modelli probabilistici che stanno prendendo corpo anche nelle nuove teorie della matematica, in cui la stocastica cerca un sistema di analisi del caos. In pratica bisognerebbe elaborare un nuovo sistema di analisi che tiene conto anche del peso degli elementi scartati dall'analisi paradigmatica, al fine di raggiungere l'identificazione di un modello non unico, ma probabile. Per quanto riguarda la valutazione delle durate temporali, il problema sorge per le durate estremamente lunghe (come il tempo delle festa), o estremamente corte (come il tempo necessario all'orecchio umano per percepire le qualità del suono). Torna a presentarsi, insomma, un dilemma che già da alcuni anni sembra affliggere molti etnomusicologi (cfr. M. Hood, "The Untalkables of Music", *E.M.*, 1, 1993, 137-142), ossia il fatto che l'etnomusicologia non ha ancora elaborato strumenti analitici per lavorare su quei parametri che rimarranno indicibili finché verranno impiegati metodi per le analisi che sono stati elaborati per lo studio di fenomeni culturalmente circoscritti.

ALTRE SEGNALAZIONI

AGAWU KOFI (1995), *African rhythm, a Northern Ewe prospective*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press.

BARWICK L. - PAGE J. (1994), *Gestualità e musica in un Maggio garfagnino*, Lucca, Centro Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca.

BLACKING J. (1995), *Music, culture, and experience: Selected papers of John Blacking edited and with an introduction by Reginald Byron, with a foreword by Bruno Nettl*, University of Chicago Press, Chicago - London.

FLETCHER A. (1994), *A study of Omaha Indian music*, Lincoln - London, U. P. Nebraska.

GIANNATTASIO F. (1994), "Pour une musicologie unitaire. L'ethnomusicologie en Italie", *Ethnologie Française*, 24/3, 587-601.

GIURIATI G. (1995), "Country report: Italian ethnomusicology", *Yearbook of Traditional Music*, 22, 104-131.

IJERMANS J. J. (1995), "Music and theory of the possession cult leaders in Chibale, Serenje District, Zambia", *Ethnomusicology*, 39/2, 245-274.

MACCHIARELLA I. (1995), *Fra oralità e scrittura. Studi sulla musica calabrese*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme.

MAGRINI T. (cur. 1995), *Uomini e suoni. Prospettive nella ricerca musicale*, Bologna, CLUEB.

MOISALA P. (1995), "Cognitive study of music and culture: Basic premises for cognitive ethnomusicology", *Journal of New Music Research*, 24/1.

NATTIEZ J.-J. (1995), "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva a prósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brăiloiu", *TRANS. Transcultural Music Review/ Revista transcultural de música*, 1, <http://www.wji.es/trans>, e-mail: musicolo@bicat.csic.es.

NETTL B. (1995), *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on School of Music*, University of Illinois Press, 1995.

PALESTINO G. (1994), *Lira. Uno strumento musicale tradizionale calabrese*, Monteleone, Vibo Valentia.

PELINSKI R. (1995), "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom", *TRANS. Transcultural Music Review/ Revista transcultural de música*, 1, <http://www.wji.es/trans>, e-mail: musicolo@bicat.csic.es.

PHIL M. R. (1994), *The Korean singer of tales*, Cambridge, Mass., Council on East Studies - Harvard, Harvard University Press.

PORTER J. (1995), "New perspectives in ethnomusicology: A critical survey", *TRANS. Transcultural Music Review/ Revista transcultural de música*, 1, <http://www.wji.es/trans>, e-mail: musicolo@bicat.csic.es.

RAUER B. R. - TARI L. (cur. 1994), *Perspektiven der Musikethnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22-26 april 1990)*, München.

ROBIN D. C. (1995), *Memory in oral tradition: The cognitive psychology of epic, ballads, and counting-out rhymes*, Oxford University Press, New York.

TUCCI R. (1995), "Sulla classificazione del doppio flauto in Calabria", *Studi Musicali*, 24/1, 395-411.

WIDDESS R. (1995), *The ragas of early Indian music: Modes, melodies and musical notations from the Gupta period to c. 1250*, Oxford.

WITZLEBEN J. L. (1995), «Silk and Bamboo» music in Shanghai: *The Jiangnan Sizhu instrumental ensemble tradition*, Kent, Ohio, Kent State University Press.

YUNG B., LAM J. S. (cur. 1994), *Themes and variations: Writings on music in honor of Rulan Chao Pian*, Cambridge, Harvard University - Chinese University of Hong Kong.

DOVE TROVARE I TESTI SEGNALATI

La maggior parte delle riviste e dei libri segnalati in questo *Bollettino* sono facilmente consultabili presso la Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, via Galliera, 3, tel. 051/223943 (nel corso del 1997 verrà probabilmente trasferita in Via Barberia, 4). Per quanto riguarda le sole riviste, si rimanda al *Bollettino del G.A.T.M.* 2/2, 1995, pp. 103-107, per un elenco degli abbonamenti in corso presso alcune importanti biblioteche musicali italiane. Chi avesse particolari ed insormontabili problemi a reperire alcuni testi, può chiederne notizia per iscritto alla redazione del *Bollettino*.

VOLUMI ARRETRATI DEL *Bollettino del G.A.T.M.*

Le rassegne bibliografiche del G.A.T.M. (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale) trovarono inizialmente ospitalità sulla rivista *Musica/Realtà*: n. 35, agosto 1991; n. 38, agosto 1992, con l'aggiunta di due interventi teorici (M. BARONI, "Sulla scientificità dell'analisi" e G. GOLDWURM, "Heinrich Schenker, Leonard B. Meyer, Eugene Narmour: metodi e obiettivi a confronto") ed un inserto redazionale (con la traduzione di D. DEMPSTER - M. BROWN, "Cinque opinioni sulla valutazione di analisi e teorie musicali", tratta dal *Journal of Music Theory*).

Nel settembre 1993 fece seguito un autonomo *Bollettino di informazioni bibliografiche*, riguardante la produzione editoriale degli anni 1992-1993, che servì come numero di prova per il nuovo *Bollettino del G.A.T.M.*, programmato a cadenza semestrale a partire dal 1994, con l'ormai consueta alternanza fra monografie d'argomento analitico (primo semestre) e aggiornamenti bibliografici sulla produzione editoriale del settore (secondo semestre):

- | | |
|----------------------|--|
| Anno 1 (1994), n. 1: | presentazione del G.A.T.M. e delle sue attività (esaurito) |
| Anno 1 (1994), n. 2: | rassegna bibliografica (relativa all'anno 1993) |
| Anno 2 (1995), n. 1: | SUSANNA PASTICCI, <i>Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale</i> |
| Anno 2 (1995), n. 2: | rassegna bibliografica (relativamente all'anno 1994) |
| Anno 3 (1996), n. 1: | EGIDIO POZZI (cur.), <i>I classici dell'analisi e la "Mondscheinsonate" di Ludwig van Beethoven</i> (con saggi di F. Scarpellini Pancrazi, M. Giani, E. Pozzi, M. Renoldi, G. Sanguinetti, M. Carrozzo, W. D'ambrosio) |
| Anno 3 (1996), n. 2: | rassegna bibliografica (relativa all'anno 1995) |

PUBBLICAZIONI

ANNUARIO MUSICALE ITALIANO

5° Annuario Musicale Italiano (1992/1993)
2 volumi: schede, pp. 1225
£. 100.000

6° Annuario Musicale Italiano (1994)
2 volumi: schede, pp. 739; indice, pp. 93
£. 70.000

ANNUARIO ITALIANO DELLA DANZA

1° Annuario Italiano della danza (1993)
1 volume: schede, pp. 313
£. 30.000

BANCA DATI MUSICALE

Tutte le informazioni presenti nell'Annuario Musicale Italiano
Versione DOS
Versione WINDOWS
Versione MACINTOSH
£. 120.000 (cadauna)

RAPPORTI

Lo Stato della Musica.
Rapporto CIDIM (1993)
pp. 455, a cura di M. Ruggieri
£. 45.000

Lo Stato della Musica.
Rapporto CIDIM (1994)
a cura di M. Ruggieri (in preparazione)

STRUMENTI

Il Codice della Musica.
Ordinamento e finanziamento degli Enti Lirici e delle attività musicali (1967/1994)
pp. 232, a cura di M. Ruggieri
£. 25.000

LA MUSICA NELLE REGIONI ITALIANE

Puglia. L'Organizzazione Musicale (1986)
pp. 333, a cura di P. Moliterni
£. 30.000

Lazio. L'Organizzazione Musicale (1988)
pp. 411, a cura di G. Barbieri, R. Nobilia, M. Ruggieri
£. 30.000

Veneto in Musica (1988)
pp. 284, (Ed. Marsilio), a cura di F. Dalla Libera, G. Palumbo
£. 30.000

La Musica in Toscana (1990)
pp. 649, a cura di F. Cappelli, A. M. Fabbrini, M. Sperenzi
£. 48.000

LA MUSICA IN EUROPA

La Musica in Portogallo (1988)
Informazioni e schede di oltre tre secoli di storia musicale
pp. 218, a cura di P. Scarnecchia
£. 18.000

La Musica in Europa (1993)
Statuti, contratti, regolamenti dei teatri, e delle orchestre europee
pp. 599 (Ed. Franco Angeli), a cura di G. Albenzio, F. Bottone, M. Ruggieri
£. 80.000
Distribuzione Franco Angeli Editore

LA MUSICA CONTEMPORANEA

ITACO. Compositori Italiani.
Prime edizioni, prime esecuzioni 1985-1987
(1989), pp. 479, a cura di M. Ruggieri
£. 24.000

Enti lirici e musica contemporanea (1940-1990)
a cura di M. Ruggieri, G. Calanna (in preparazione)

COLLABORAZIONI EDITORIALI

Le Fonti Musicali in Italia.
Studi e ricerche
In collaborazione con la Società Italiana di Musicologia, a cura di B.M. Antolini, M. Ruggieri

N.1/1987, pp. 251 (ristampa)
N.2/1988, pp. 300
£. 18.000
N.3/1989, pp. 247
£. 24.000
N.4/1990, pp. 231
£. 24.000
N.5/1991, pp. 291
£. 24.000
N.6/1992, pp. 269
£. 28.000
N.7/1993, pp. 407
£. 28.000
N.8/1994 (in preparazione)

Leggere lo Spettacolo
Catalogo dei libri di cinema, teatro, danza e musica pubblicati in Italia.
In collaborazione con l'Amministrazione Provinciale di Pavia.
Edizioni:
1979/1980/1986/1987/1988/1989/1990 (intera collana)
£. 60.000

000521

>00000023163405 E<

CONTI CORRENTI POSTALI		RICEVUTA di L. []	
eseguito da [] residente in [] addl. []		eseguito da [] residente in [] addl. []	
Bollo a data []		Bollo a data []	
Bollo lineare dell'Ufficio accettante []		Bollo lineare dell'Ufficio accettante []	
L'UFFICIALE POSTALE []		L'UFFICIALE POSTALE []	
Cartellino del bollettario []		Cartellino numerato d'accettazione []	
Importanti []		Importanti []	

21
Lire []
sul c/c.n. 23163405 intestato a
GATM - GRUPPO ANALISI E TEORIA
MUSICALE
VIA GALLIERA 3
40121 BOLOGNA BO

21
Bolleto di L. []
sul c/c.n. 23163405 intestato a
GATM - GRUPPO ANALISI E
TEORIA MUSICALE
VIA GALLIERA 3
40121 BOLOGNA BO