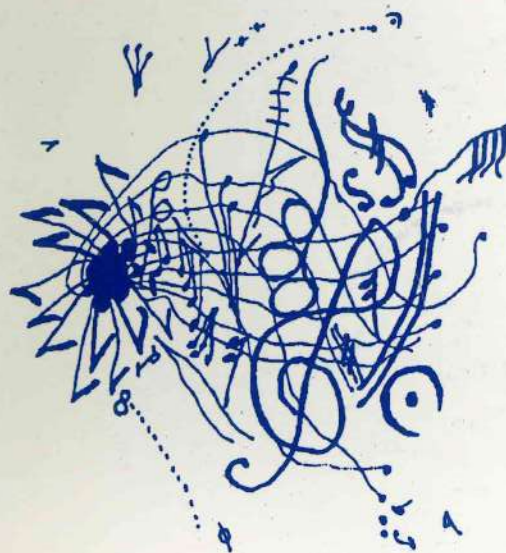


bollettino del
g • a • t • m

semestrale di analisi e teoria musicale



*edito dal gruppo di analisi e teoria musicale
spedizione • in • abbonamento • postale • art.2
comma 20/c • L. 662/96 • filiale di BO*

□ ANNO IV □ NUMERO 2 □ SECONDO SEMESTRE 1997 □

bollettino

del

g • a • t • m

4.2

dicembre 1997

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, fax 051/231183.

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 (seminari, gruppi di lavoro, convegni, eccetera) vengono annunciate ogni anno nel Notiziario del numero autunnale del *Bollettino*.

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. Numeri arretrati: £. 15.000 cadauno (elenco dettagliato in fondo al volume). 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.*»). Per ricevere puntualmente il primo numero annuale del *Bollettino* è necessario inviare il versamento o iscriversi a una delle associazioni entro il mese di marzo.

Bollettino del G.A.T.M., anno IV, n. 2 (autunno 1997)
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione:	Mario Baroni, Rossana Dalmonte
Redazione:	Stefano Piana
Collaborazione tecnica:	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.* 1997 esce con il contributo del C.N.R.

INDICE

Notiziario	5
------------------	---

I SISTEMI

<i>Problemi metodologici dell'analisi</i> (Giuliano Goldwurm)	11
<i>Analisi dell'interpretazione</i> (Rossana Dalmonte)	21
<i>Psicologia e analisi</i> (Anna Rita Addressi)	30
<i>Analisi e tecnologia</i> (Francesco Giomi)	35
<i>Analisi nella didattica</i> (Giovanna Guardabasso)	40

I REPERTORI

<i>Musica pre-tonale</i> (Marco Mangani)	44
<i>Seicento e Settecento</i> (Maria Grazia Sità)	49
<i>Ottocento</i> (Maurizio Giani)	62
<i>Novecento</i> (Susanna Pasticci)	71
<i>Jazz e popular music</i> (Roberto Agostini)	84
<i>Etnomusicologia</i> (Ignazio Macchiarella)	99

Dove trovare i testi segnalati	111
Volumi arretrati del <i>Bollettino del G.A.T.M.</i>	111

NOTIZIARIO

UNA NUOVA RIVISTA G.A.T.M.

A partire dal 1998 il G.A.T.M. propone una nuova iniziativa: quella di una rivista elettronica multimediale (con *files* grafici e MIDI) consultabile in rete, dedicata ai problemi dell'analisi e della teoria musicale. Mentre il *Bollettino* è soprattutto un organo d'informazione e d'aggiornamento, la nuova rivista ospiterà articoli originali, sia di giovani studiosi italiani, sia dei gruppi di lavoro del G.A.T.M., ma la rivista è aperta anche alla collaborazione di tutte le società di analisi presenti in Italia e in Europa.

Si prevede la pubblicazione di tre numeri annuali, ciascuno contenente un articolo, un notiziario e uno spazio per interventi dei lettori. Una delle caratteristiche fondamentali della rivista sarà appunto la possibilità di dialogo in tempo reale con i lettori, sia privati, sia provenienti da sedi universitarie e da conservatori.

La rivista (il cui primo numero è previsto per il marzo prossimo) verrà pubblicata in inglese e in italiano. Il titolo (latino per ragioni di internazionalità) sarà probabilmente *Musica Mensurabilis*. La direzione è di Egidio Pozzi e Marco Renoldi. Il gruppo redazionale è formato da: M. Baroni, W. D'Ambrosio, F. Giomi, G. Goldwurm, S. La Via, L. Marconi, M. Mastropasqua, S. Pasticci, G. Pagannone, G. Sanguinetti, N. Scaldaferrì, F. Scarpellini Pancrazi.

È prevista una versione a stampa in lingua italiana che costituirà di fatto il terzo numero annuale del *Bollettino*. Ulteriori informazioni sulla sua diffusione verranno fornite nei prossimi mesi. Provvisoriamente ci si può rivolgere per avere notizie a uno dei seguenti indirizzi e-mail:

epozzi@rdn.it

marco.renoldi@login.it

Rinnovo abbonamento. Per non interrompere la continuità nell'invio del *Bollettino del G.A.T.M.* è necessario che il rinnovo dell'abbonamento o l'iscrizione a una delle cinque società venga effettuato **entro i primi tre mesi dell'anno**. Solo questo ci consentirà di spedire a tutti il numero monografico dell'anno, che di norma esce in primavera-estate. Ci scusiamo con tutti gli interessati per le perentorie richieste di rinnovo che abbiamo dovuto inviare quest'anno, ma era l'unico modo possibile per mantenere i contatti. Anche per il 1998 la quota resta fissata a £ 20.000 (£ 10.000 per gli iscritti a una delle cinque società) anche se è previsto l'invio di un terzo numero (la rivista *Musica Mensurabilis* che abbiamo annunciato più sopra). A partire dall'anno prossimo sarà tuttavia necessario un ritocco delle quote. Il pagamento va effettuato 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 ridotta è 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.*»).

GRUPPI DI STUDIO G.A.T.M.

Nella sede del G.A.T.M., a Bologna in Via Galliera 3, con cadenza bi-trimestrale si tengono riunioni di studio che durano l'intera domenica, all'incirca dalle 10-11 di mattina alle 5-6 del pomeriggio.

Coordinano i lavori Rossana Dalmonte o Mario Baroni. Le riunioni sono gratuite e aperte a tutti coloro che già coltivano interessi di analisi e teoria musicali.

Le riunioni sono finalizzate alla conoscenza di metodi analitici e di teorie musicali non ancora diffuse nella scuola italiana, e alla ricerca di soluzioni originali a problemi tuttora aperti. Durante le riunioni vengono stabilite le letture collettive e i lavori personali sui quali ciascuno dovrà relazionare nell'incontro successivo. I risultati vengono resi noti nelle riviste specializzate in forma di articolo personale o di équipe, in relazioni a convegni, partecipazioni a tavole rotonde, pubblicazioni diverse. Sono inoltre in corso traduzioni di opere fondamentali nei diversi settori.

Alcuni gruppi da qualche anno lavorano attorno ai seguenti temi:

Analisi schenkeriana. Alcuni partecipanti, frequentando altri corsi specialistici in Italia e all'estero, hanno maturato esperienze che li hanno messi in grado di pubblicare numerosi lavori recensiti anche nel *Bollettino del G.A.T.M.*

Analisi del repertorio pre-tonale. La ricerca è indirizzata in particolare a stabilire i caratteri del madrigale del primo Cinquecento assumendo come punto di partenza il *Primo libro* di Philippe Verdelot.

Analisi del repertorio post-tonale. Il gruppo si è dato due obiettivi nei mesi scorsi: 1) individuare i processi attraverso i quali la musica del Novecento, allontanandosi dal sistema tonale, perde l'"organicità"; 2) individuare rapporti e divergenze fra procedure d'analisi e procedure d'ascolto.

Analisi e interpretazione. È stato progettato un esperimento per cercar di capire se e come l'analisi musicale può influire sull'interpretazione di un brano di musica. L'esperimento dovrebbe aver luogo nei primi mesi del 1998. Gli eventuali risultati verranno resi noti durante l'anno.

L'analisi nella ricerca etnomusicologica. Il gruppo, coordinato da Ignazio Macchiarella e Rossana Dalmonte, avrà la sua sede presso l'Università di Trento. Per informazioni telefonare al n. 0461/881764, 881704.

Per ulteriori informazioni sui gruppi di studio rivolgersi alla Segreteria del G.A.T.M. per lettera o per fax (051- 231183).

Il prossimo numero monografico del *Bollettino del G.A.T.M.*, a cura di Lelio Camilleri, sarà dedicato al tema dell'analisi della musica elettroacustica. La pubblicazione è prevista per il maggio 1998.

Scuola Popolare di Musica di Testaccio
in collaborazione con il Gruppo Analisi e Teoria Musicale

SCUOLA DI ANALISI SCHENKERIANA

Da quest'anno i corsi di analisi schenkeriana che si tengono presso la Scuola Popolare di Musica di Testaccio avranno due tipi di svolgimento. Oltre al tradizionale corso introduttivo sarà istituito un corso di perfezionamento in analisi schenkeriana che rilascerà un attestato. Chi è interessato a questo attestato dovrà seguire un piano di studio della durata di tre anni e sostenere un esame finale, davanti ad una commissione formata da alcuni docenti del corso più un membro esterno. Nell'esame si discuteranno i lavori svolti dall'allievo ed una tesina conclusiva, realizzata alla fine del terzo anno; il superamento dell'esame darà diritto alla pubblicazione della tesina su una rivista italiana.

Tutti i corsi del piano di studio triennale hanno una cadenza quindicinale e si svolgeranno da gennaio a maggio, per un totale di undici appuntamenti per ogni annualità. I corsi principali sono due. Il primo è *Analisi schenkeriana* (E. Pozzi e M. Renoldi) che prevede un anno introduttivo e due anni specialistici. Il secondo, di durata biennale, è *Contrappunto* (F. De Rossi Re). Ai due corsi principali si aggiungono seminari della durata di 4 incontri:

1. *Analisi e interpretazione*, curato da R. Dalmonte;
2. *Analisi della musica post-tonale e dodecafonica*, tenuto da S. Pasticci;
3. *Bibliografia schenkeriana*, tenuto da E. Pozzi.

Nel primo anno sono previste le seguenti conferenze:

1. *Analisi musicale e storia della musica* (relatore da definire);
2. *Narmour e le critiche allo schenkerismo* (Giuliano Goldwurm);
3. *Analisi ed esecuzione pianistica* (Giorgio Sanguinetti);
4. *La teoria generativa di Lerdahl e Jackendoff* (Mario Baroni);
5. *Filologia, analisi e interpretazione* (Francesco Scarpellini Pancrazi).

Quote annuali di partecipazione:

iscrizione alla Scuola Popolare di Musica di Testaccio L.100.000;
4 rate da L.150.000 (abbonati al *Bollettino del G.A.T.M.* riduzione delle rate a L.145.000);
tassa d'esame di L.120.000 (solo al terzo anno e per chi intende conseguire l'attestato).

Inizio dei corsi: sabato 31 gennaio 1998.

Per informazioni ed iscrizioni (la lunedì a venerdì): Segreteria della Scuola Popolare di Musica di Testaccio, Via di Monte Testaccio 91, 00153, Roma. Tel. 06-5750376 (ore 10-14); 06-5759846 (ore 14-20). E-mail: spmt@flashnet.it

European Society for the Cognitive Sciences of Music
ECONA - Centro Interuniversitario di Ricerca sull'Elaborazione Cognitiva di Sistemi
Naturali e Artificiali

Università di Roma "La Sapienza", Aula Magna
Symposium, 28-30 maggio 1998

COGNIZIONE E COMPORTAMENTO MUSICALE: RILEVANZA PER LA COMPOSIZIONE DELLA
MUSICA

Comitato Scientifico: Marta Olivetti Belardinelli (Presidente), Mario Baroni, Fabio Cifariello Ciardi, Luca Francesconi, Egidio Pozzi.

Relatori Invitati: Rita Aiello (New York), Jamshed J. Bharucha (Hanover, N.H.), Helga de la Motte (Berlin), Irène Deliège (Bruxelles), Michel Imberty (Paris), Carol Krumhansl (Ithaca), Giovanni B. Vicario (Padova).

Il Symposium è stato organizzato per inviti e per proposte di partecipazione. Questi ultimi sono organizzati in tre tipi di sessione: sessioni di *comunicazione orale* (che prevedono una presentazione di 20 minuti e discussione di 5 minuti), sessioni di *posters* (che non coincidono con quelle delle presentazioni orali; gli autori saranno presenti in vicinanza del loro *poster*) e sessioni di *dimostrazioni* (che prevedono 25 minuti di presentazione orale relativa a dimostrazioni musicali).

S'invitano psicologi e musicisti interessati ai problemi della cognizione musicale a presentare in queste sessioni i risultati del loro lavoro di ricerca.

Gli *abstracts* possono essere presentati in una delle tre lingue seguenti: Inglese, Francese o Italiano; devono essere stampati su una sola facciata formato A4 e debbono contenere le seguenti indicazioni: tipo di sessione (ORALE, POSTER, DIMOSTRAZIONE in stampatello in alto a destra); nome dell'autore/i; titolo professionale; istituzione di appartenenza; indirizzo postale; telefono; fax ed e-mail.

Gli *abstracts* dovranno essere inviati direttamente all'organizzatore all'indirizzo che segue, entro il termine ultimo del 31 gennaio 1998.

Prof. Marta Olivetti Belardinelli
ECONA c/o Dipartimento di Psicologia
Via dei Marsi, 78
I-00185 Roma

Fax: 0039-6-4462449
Tel.: 0039-6-49917533
E-mail: belarditecona@iol.it

Quote d'iscrizione:

prima del 31 marzo 1998

£ 120.000 (membri ESCOM), £ 160.000 (altri)

dopo il 31 marzo 1998

£ 160.000 (membri ESCOM), £ 200.000 (altri)

Quote ridotte per gli studenti (università e conservatorio): una sessione £ 10.000; tutto il Symposium £ 50.000, su presentazione di documento che attesti la posizione di studente.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

(Studi usciti fino al 1996)

Problemi metodologici dell'analisi (Giuliano Goldwurm)

Quest'anno la rassegna si riduce alla discussione di due contributi di Alessio Di Benedetto, a tre schede di più ampio respiro, e a una serie di pure e semplici segnalazioni bibliografiche. Su alcune di queste ultime ci riserviamo di riprendere il discorso nel prossimo numero.

CONCEZIONE DUALE DELLA TONALITÀ

DI BENEDETTO A. (1994), *Analisi musicale. Introduzione alle funzioni dell'armonia*, Nuova Carisch, Milano.

DI BENEDETTO A. (1996), *Manuel de Falla. Homenaje pour "Le tombeau de Debussy"*, Nuova Carisch, Milano («Analisi musicale», 1).

Il primo dei due volumi discute nel dettaglio una prospettiva teorica che trova la sua applicazione pratica nel secondo; la presentazione congiunta dei due volumi è dunque d'obbligo. *Analisi musicale*, a dire il vero e ad onta del titolo, non si presenta come un libro di analisi in senso stretto: non prende in considerazione, cioè, nessun testo musicale particolare, ma si limita a esporre i criteri sulla base dei quali un testo dovrebbe essere analizzato. In altri termini, espone le teorie analitiche dell'autore. Il punto di forza del volume sta nel paragrafo 9 intitolato "Monismo e Dualismo", dove viene ripercorsa con grande attenzione critica la teoria, proposta nell'Ottocento da Hauptmann e da Öttingen, in parte accettata da Riemann e soprattutto sviluppata da Sigfried Karg-Elert nel 1931, secondo la quale la tonalità maggiore e la tonalità minore seguono due logiche divergenti non riconducibili, se non con forzature, a un modello tonale unico; forzature dovute a una prassi compositiva centrata sul modo maggiore, «complice certa teoria musicale settecentesca» [*ibid.*, 29]. La concezione duale, che era stata ricordata anche nel *Bollettino del G.A.T.M.* (si veda il numero 2/2, 1995, 79) a proposito di un libro di Harrison, si presta particolarmente, secondo l'autore, alla comprensione dei rapporti tonali presenti nelle composizioni romantiche e tardo-romantiche: non è un caso che anche Harrison corredasse infatti il suo libro con analisi di musiche di Reger, di Busoni, di Strauss, e non è un caso che lo stesso Di Benedetto sia uno studioso di Scriabin, all'analisi delle cui opere egli ha applicato le teorie dell'armonia "nucleo-polare" tratte appunto da Karg-Elert. A questo proposito egli afferma decisamente [*ibid.*, 82] che «la tanto sbandierata crisi dell'armonia romantica ... è soltanto la crisi oggettiva della teoria» armonica tradizionale: in altri termini l'armonia

tardo ottocentesca non è affatto entrata in crisi, ma si è sviluppata in un senso appunto dualistico e nucleo-polare, e per comprenderla nella sua logica più propria occorre far ricorso a teorie adeguate. Appunto a strutture "polari", cioè a raggruppamenti melodici o accordali che, come il riemanniano maggiore/minore, fanno perno simmetricamente su una nota centrale (ad esempio il Do inteso come perno dell'accordo maggiore ascendente Do-Mi-Sol e dell'accordo minore discendente Do-Lab-Fa) l'autore fa ricorso per analizzare, nel secondo dei volumi citati, il brano di Manuel de Falla cui il libro è dedicato: poco più di una decina di pagine (su un'ottantina che comprendono anche notizie storiche e critiche), ma pagine estremamente dense e consigliabili per chi voglia capire come la teoria dualistica possa venire applicata ad esempi musicali concreti.

TRE SCHEDE SULL'ANALISI DELLA MACROFORMA

Il rapporto tra forma musicale e contenuto è l'argomento trattato nelle schede dei tre articoli scelti. I primi due si riferiscono alla metodologia schenkeriana, il terzo invece applica il nuovo metodo di implicazione-realizzazione che sta riscuotendo sempre più larghi consensi data l'aderenza dei presupposti teorici, derivati dalla psicologia cognitivista, alla reale esperienza dell'ascolto.

McKEES E. (1996), "Auxiliary progressions as a source of conflict between tonal structure and phrase structure", *Music Theory Spectrum*, 18/1, 51-76.

Schenker trattò la forma musicale solo alla fine del suo famoso *Der freie Satz*. Anche se è ormai opinione comune che l'argomento non era per nulla secondario per il teorico austriaco, le poche e non sempre decifrabili indicazioni hanno aperto numerose discussioni in proposito. McKees propone una revisione moderata della teoria. Dopo aver esplicitato la concezione tipica schenkeriana secondo cui un brano presenta due tipi di strutture musicali, uno riferito alla segmentazione (*outer form*) e uno alle strutture lineari tonali (*inner form*), McKees mostra nella prima parte dell'articolo le modalità di interazione "dinamica" fra segmentazione e struttura, e nella seconda parte gli effetti provocati da un tipo particolare di struttura lineare sulla segmentazione: il "procedimento ausiliario"¹

¹ Schenker intendeva con il termine "cadenza ausiliare" quelle ripetizioni superficiali della struttura fondamentale in cui non compariva la prima tonica. Il nostro autore cambia il termine in "procedimento ausiliario" (*auxiliary progression*), per allargare questo concetto «...ed includere tutti i procedimenti Tonica-Sottodominante-Dominante -Tonica in cui vengono omesse la prima o le prime due funzioni», cioè la tonica iniziale ed eventualmente

(*auxiliary progression*). L'obiettivo è quello di spiegare i conflitti costruttivi tra *inner* e *outer form* nel momento in cui non vi è coincidenza. Secondo la metodologia schenkeriana i processi tonali-lineari danno origine all'assetto formale del brano e McKees fa una gerarchia di strutture lineari in base alla loro capacità di determinare la segmentazione formale; in questo senso stabilisce ad esempio la maggiore importanza dell'*Ursatz* all'elaborazione di una nota di volta. La segmentazione formale generata dall'*inner form* avviene comunque a tutti i livelli strutturali, ma è più importante e ricca di conseguenze ai livelli più profondi, perché l'efficacia delle strutture lineari è maggiore e più chiara. Al contrario quando si procede verso i livelli superficiali si incrementano i contenuti formali tanto che diventa impossibile una codificazione schematica. Schenker aveva posto un limite di cinque parti alla segmentazione formale essenziale del brano, intendendo con questo termine la sua struttura formale totale data dai primi prolungamenti dell'*Ursatz* del livello intermedio (i più comuni sono l'interruzione, la nota di volta e la *mixture*). McKees ritiene però che questa distinzione tra essenziale e formale sia un po' artificiosa soprattutto perché sottintende una svalutazione dell'importanza della segmentazione superficiale.

Nell'analisi dell'*outer form* McKees si rifà a Rothstein partendo dal suo concetto di frase come movimento armonico-tonale. Precisa che, a differenza dell'*inner form*, la gerarchia dell'*outer form* non consiste in una generalizzazione strutturale, ma fa sempre riferimento alla superficie. Nell'*inner form*, gli obiettivi tonali (*goals*) servono sia da fine che da inizio di un processo contrappuntistico, mentre nell'*outer form* i punti conclusivi, pur sovrapponendosi a volte, sono entità capaci di separare segmenti ben definiti. L'interazione tra le due modalità strutturanti dovrebbero portare a delle coincidenze, ma molti procedimenti dell'*outer form* creano uno sfasamento tra le due modalità. Tra questi quello più ricco di conseguenze è il procedimento della ripetizione, responsabile di forti cesure nell'*outer form* che spesso non coincidono con gli obiettivi tonali. Ne derivano dei conflitti strutturali definiti dall'autore costruttivi, perché rendono dinamica la struttura totale del brano e creano senso di continuità tra le sezioni. Un esempio di questa peculiarità dinamica della struttura di un brano tonale è quello del "procedimento ausiliario" caratterizzato dall'incompletezza del percorso armonico che conduce spesso ad un conflitto con la struttura tematica. Il discorso comprende, naturalmente, altri concetti (primo fra tutti quello di ipermetro) e mette ben in evidenza quali sono le responsabilità della segmentazione formale nell'interazione tra i livelli gerarchici delle strutture lineari schenkeriane.

la sottodominante. Pur essendo incompleto nella parte iniziale, il "procedimento ausiliario" per essere tale dovrà comunque separarsi nettamente dagli eventi che lo precedono.

SMITH C.J. (1996), "Musical form and fundamental structure: An investigation of Schenker's *Formenlehre*", *Music Analysis*, 15/2-3, 191-295.

Meno convinto dell'effettiva utilità dell'analisi schenkeriana applicata alla forma musicale — così come l'ha concepita Schenker — è Smith, il quale si sorprende nel constatare come i nuovi principi della *Formenlehre* schenkeriana, che scardinano clamorosamente la tradizionale analisi formale, «di fatto non hanno avuto alcun impatto su nessuna delle successive teorie della forma — neppure quelle fondate su una prospettiva schenkeriana». Insomma, non solo non si sono convinti i non-schenkeriani, ma soprattutto sono rimasti insoddisfatti anche gli «addetti ai lavori», tra i quali figura anche lo stesso Smith. Il problema infatti è ancora aperto e verte proprio sulle questioni fondamentali, ovvero su come si possa concepire un'analisi schenkeriana della forma. Il motivo risiede soprattutto nel fatto che sia Schenker che i suoi seguaci non sono mai giunti ad una formulazione chiara dei principi teorici e delle regole operative con cui affrontare questa analisi.

In verità c'è da chiedersi se l'analisi schenkeriana consente l'elaborazione di una teoria della forma. Infatti da Schenker in poi si assiste ad un grande sforzo per ridefinire i concetti tradizionali di forma nei termini della nuova teoria, ma si tralascia di chiarire (non è necessario dimostrare!) il concetto portante di quest'ultima, ovvero come la forma ha origine dalla struttura fondamentale (*Ursatz*). È come se venisse dato per scontato un passaggio, quello dalla struttura fondamentale alla macro-forma del brano, che scontato poi non è. In questa mancanza risiede l'insuccesso di cui sopra, perché lascia totalmente aperto il problema del rapporto tra segmentazione e strutture tonali. È vero infatti, aggiungiamo noi, che, anche nei lavori schenkeriani meno ortodossi e più aperti alle contaminazioni metodologiche, si arriva, nei casi più interessanti, a registrare la presenza di «conflitti» più o meno profondi tra strutture diverse (formali vs. lineari), ma non si arriva a dare una soddisfacente spiegazione del loro significato strutturale. La poca importanza data da Schenker ad alcune delle relazioni caratterizzanti la segmentazione superficiale (quelle ad esempio di uguaglianza, somiglianza, eccetera, fondamentali invece nell'analisi formale) deriva soprattutto da una sostanziale impossibilità di valutare questi elementi musicali nei termini della stessa teoria. D'altro canto la presenza e l'importanza di tali relazioni nella configurazione anche dei livelli profondi della struttura del brano ci pare a livello percettivo evidente e difficilmente trascurabile.

Smith sembra prendere coscienza di questo soprattutto quando nell'esporre due assunti fondamentali mette sullo stesso piano il rilievo

dei livelli strutturali schenkeriani e quello degli schemi formali tradizionali: «innanzitutto le forme tradizionali rappresentano delle guide affidabili verso [l'analisi] della macro-forma» e vanno per questo seriamente considerate; in secondo luogo «quando un livello profondo schenkeriano contraddice il tradizionale schema formale [come spesso accade nella *Formenlehre* schenkeriana] dovremmo essere almeno capaci di ripensare il livello profondo così come siamo disposti a respingere lo schema formale».

Al fine di convalidare il modello schenkeriano, di cui nell'articolo si ribadisce la validità generale, Smith intende verificare la metodologia confrontando gli schemi lineari di Schenker con ciò che l'autore chiama «l'evidenza della musica stessa». Questa evidenza si manifesta nella forma ed è per questo che la definizione della forma di un brano non può essere l'obiettivo finale dell'analisi, come avviene nell'analisi formale tradizionale, ma piuttosto deve essere il punto di partenza.

Smith classifica i grafici contenuti in *Der freie Satz* raffrontando le strutture lineari di molti brani con i vari tipi di forme musicali (bipartita, tripartita, aperta, chiusa, eccetera). Indubbiamente una sezione si definisce anche per il suo contenuto armonico, ciò significa che da essa si può ricavare una struttura lineare (ad esempio l'interruzione, la nota di volta a livello intermedio, eccetera, che sono tutti processi lineari contenuti in forme musicali). Tuttavia le strutture lineari proposte da Schenker non rappresentano una condizione necessaria e sufficiente a giustificare un processo di tipo generativo della forma. L'esempio più evidente riguarda la forma-sonata; seguendo la teoria schenkeriana la forma-sonata è generata dall'interruzione e dal prolungamento della dominante, ma questi processi caratterizzano anche altre forme tripartite così come non tutti i tipi di forma-sonata presentano quelle stesse strutture. Dalle analisi di Schenker e dalla sua esposizione in *Der freie Satz* Smith trae la conclusione che quell'idea di forma musicale tradizionale non solo viene rispettata, ma addirittura preesiste all'operazione analitica; in altre parole Schenker utilizza questo o quell'altro schema formale come guida nell'analisi senza ricavarlo in senso generativo dai suoi grafici. Senza volerlo Schenker attua quello che secondo Smith è il percorso analitico giusto, dalla forma al contenuto, ma, come si è detto, non ne esplicita le modalità.

Se riconosciamo alla struttura formale il potere di guidarci nell'analisi del brano, dobbiamo però esser pronti a rivedere alcuni concetti schenkeriani per consentire che le strutture lineari siano rispondenti all'evidenza della forma. Questo è l'ultimo argomento, e forse il più interessante, affrontato da Smith prima delle conclusioni. Egli fa alcune proposte che vanno dalla possibilità di ammettere una nota di volta discendente a livello profondo, per arrivare alla individuazione di nuove *Urfurien* e nuove disposizioni

dell'*Ursatz* a seconda della forma considerata, se tripartita o bipartita, se aperta o chiusa, con o senza ripresa, caratterizzata dalla modulazione alla dominante o ad altre regioni armoniche, e via dicendo. L'articolo non è l'esposizione di un pensiero puramente teorico, ma di un intenso lavoro di analisi e classificazione che ha permesso di esporre un repertorio di nuove strutture fondamentali. Pur essendo assai poco ortodosse esse sono perfettamente aderenti alle diverse forme dei brani analizzati. Una di queste strutture, ad esempio, prevede addirittura la mancanza della dominante ed è riferita a quelle forme "tripartite chiuse" che al posto della dominante elaborano nella sezione mediana un IV grado, un ii oppure un I. In questo caso ciò che in termini schenkeriani sembrerebbe un errore — la struttura fondamentale senza dominante — spiega qual è la caratteristica evidente di quella forma musicale; la giustapposizione di sezioni nettamente segmentate (chiuse) a cui corrisponde una giustapposizione armonica.

In conclusione, la revisione della teoria schenkeriana e dei concetti tradizionali di forma porta ad «una teoria profonda della forma in accordo con *Der freie Satz*»: forma e struttura lineare sono due facce della stessa medaglia, la forma non è generata dal livello profondo ma è la proiezione del livello profondo. Alla segmentazione formale corrisponde un elemento importante della struttura lineare dell'opera. La forma non va dunque svalutata solo perché contraddice uno o più postulati della teoria, ma al contrario va attentamente considerata perché rappresenta una prima traccia capace di condurre l'analista al contenuto profondo. In questo modo l'analista non perde quell'aderenza all'evidenza musicale che Schenker, svalutando i concetti tradizionali di forma senza sostituirli con altri, non ha mantenuto.

Ancora una volta emerge il problema metodologico più grosso per l'analisi schenkeriana che ha scelto come postulati teorici degli schemi musicali: rivedere e, se necessario, abbandonare senza sensi di colpa questi schemi rigidi in favore di una maggiore libertà d'azione mantenendo solo quei principi generali che realmente possono diventare gli assiomi portanti della teoria. Se ad esempio il concetto della "linearità" delle strutture armonico-tonali sovrapposte gerarchicamente è un'idea assai valida per comprendere e analizzare un brano, non si capisce perché queste operazioni debbano essere limitate da un gruppo, per altro assai ristretto, di specifiche strutture lineari.

NARMOUR E. (1996), "Analyzing form and measuring perceptual content in Mozart's Sonata K. 282: A new theory of parametric analogues", *Music Perception*, 13/3, 265-318.

Una delle novità del modello "implicazione-realizzazione" riguarda l'oggetto dell'analisi: dalla ricerca delle relazioni musicali più profonde e nascoste si passa alla minuziosa investigazione di quanto è più superficiale ed evidente; in altri termini di tutto ciò che caratterizza la percezione dell'evento sonoro. Emergono da questa indagine sulle micro-strutture una quantità di dati significativi che caratterizzano l'esperienza estetica dell'ascolto, ma che difficilmente sono considerati importanti negli approcci più tradizionali, compresa l'analisi schenkeriana.

Nell'articolo di Narmour si esamina la relazione tra forma e contenuto analizzando il primo tempo della Sonata K. 282 di Mozart. Il percorso va dal generale al particolare e consente all'autore di esporre due concetti importanti dell'elaborazione cognitiva, fondamentali anche per la sua teoria: il primo, detto procedimento *top-down*, consiste nell'applicazione di schemi stilistici tradizionali appresi, quali ad esempio la segmentazione della forma-sonata e le strutture lineari derivate dalla condotta delle parti; il secondo, detto *bottom-up*, consiste nella ricostruzione di strutture musicali sulla base di principi percettivi primari che, come è stato dimostrato dalla psicologia cognitivista, entrano in gioco ogniqualvolta si percepisce un evento temporale (e quindi anche musicale). All'inizio viene applicato il primo procedimento (*top-down*) utilizzando l'analisi formale tradizionale che parte dalla macro-forma del brano (cioè dal livello più profondo) e dalle ampie relazioni armoniche sottese, passa ai livelli intermedi considerando le cadenze e le singole segmentazioni tematiche, per arrivare all'analisi delle strutture motiviche più superficiali (il livello nota-per-nota), individuando le loro ripetizioni formali e implicazioni melodiche. Ad una prima valutazione è evidente che un'analisi tradizionale di questo tipo necessariamente separa la forma dal contenuto musicale. In questa sonata forma e contenuto (inteso come contenuto tonale), sono perfettamente chiari e ben definiti ai livelli più profondi. Via via che si passa ai livelli superficiali, però, i tentativi di descrivere le funzioni delle segmentazioni formali e dei contenuti strutturali-armonici di questo brano sfuggono ad ogni tipo di categorizzazione, tanto che ciò che sembrava essere primo tema o una transizione nell'esposizione riappare nella ripresa rispettivamente come transizione o primo tema. In queste descrizioni di tipo nominalistico l'ambiguità a cui spesso si giunge deriva dal fatto che esse non si adattano perfettamente agli eventi musicali, che, ricordiamo, sono innanzitutto degli eventi temporali. Tali descrizioni infatti hanno il difetto di voler congelare ciò che, al contrario, è in continuo cambiamento. Un contrasto questo che rappresenta una continua "sfida" tra il linguaggio musicale e la categorizzazione linguistica.

Un primo gradino viene superato quando si associano le funzioni sintattiche alle suddivisioni formali, distinguendo con maggior chiarezza forma e processo (Meyer 1973). I processi armonici sono quelli che elaborano la

struttura più ampia delle tonalità I-V-I dell'intero brano. La relazione tra forma e contenuto diventa più evidente se la suddivisione in temi principali, transizione, coda, eccetera, avviene non solo in base al piano formale generale, ma anche considerando le strutture lineari della condotta delle parti (il riferimento è all'analisi di Schenker). Questi schemi lineari sono modelli appresi dalla tradizione e anch'essi funzionano cognitivamente in senso *top-down* come le categorie formali. Nell'analisi, ad esempio quella schenkeriana, vengono applicati secondo procedimenti riduttivi dando per scontato che tali procedimenti caratterizzano effettivamente l'esperienza dell'ascolto, mentre mancano degli studi sperimentali che lo dimostrino. All'opposto si colloca l'analisi che si basa sui procedimenti *bottom-up*, ovvero che evidenzia, parametro per parametro, strutture che non comprendono relazioni stilistiche tra i suoni. Per capire l'utilità di tale analisi consideriamo i dati riguardanti il parametro della melodia.

1) Il *secondo tema* appare suddiviso in strutture molto regolari e geometriche ben proporzionate (questo è dovuto anche all'alto grado di ripetitività); ciò genera una struttura gerarchica ordinata che contribuisce all'atmosfera un po' "ingenua" creata dalla melodia.

2) Il *primo tema* al contrario è meno ordinato; i gruppi motivici sono tutti diversi, non si concatenano regolarmente e le strutture gerarchiche superiori sono altamente irregolari. Il tipo di struttura gerarchica è "progressiva" nel senso che nella seconda parte del tema ha luogo un maggior numero di eventi a livello superficiale. Nonostante ci sia una cesura a metà del tema (1 battuta e $\frac{1}{2}$), l'andamento degli eventi contenuti nella prima parte e nella seconda non è lo stesso: dai pochi eventi iniziali si arriva ad una progressione nella gerarchia degli eventi nella seconda parte. Questo è sufficiente ad eliminare il senso di equilibrio dato dalla suddivisione intermedia. Inoltre la seconda parte presenta per l'ascoltatore un incremento dell'attività cognitiva dovuta alla maggiore segmentazione in strutture melodiche.

3) Il *tema della transizione* è ancora più progressivo nella sua struttura gerarchica, con la conseguenza che al momento della cadenza sulla dominante vi è un maggiore carico di strutture melodiche primarie di tipo *bottom-up*. In questo punto la complessità aumenta notevolmente giustificando la presenza di uno schema stilistico assai noto, la cadenza alla dominante, che facilita la comprensione. Viceversa, visto che la cadenza, nello stile tonale, ha un contenuto informativo molto basso essendo un procedimento armonico scontato, si rende necessario un incremento

dell'informazione che qui avviene con l'aumento della complessità della struttura melodica.

L'analisi di altri fattori costitutivi, come le variazioni nella direzione del registro o la ripetizione delle strutture melodiche, informano ulteriormente sul contenuto molto articolato di questi segmenti melodici. Dalla direzione del registro si osserva come ad esempio nel secondo tema si risolvono le tensioni create nel primo tema e nella transizione, mentre nella coda si recuperano i salti melodici strutturali (il famoso *gap-filling* di Meyer) presenti in ognuno dei tre temi. Dalla ripetizione di strutture melodiche identiche o simili (che consente all'ascoltatore di prevedere la successione di alcune note e al compositore di ingannare queste aspettative) si capisce meglio il senso di continuità del discorso musicale in cui svolge un ruolo fondamentale anche la capacità dell'ascoltatore di ipotizzare (implicare) una continuazione piuttosto che un'altra. Narmour accenna anche al compositore, considerato innanzitutto un ascoltatore perfettamente cosciente di questi meccanismi cognitivi che, specie nel caso di Mozart, gioca a provocare aspettative per poi disattenderle.

In conclusione, la questione della separazione tra forma e contenuto risulta essere una dicotomia concettuale che in realtà non appartiene all'esperienza dell'ascolto. Narmour focalizza l'attenzione sulle operazioni cognitive della ricezione perché contribuiscono in modo determinante alla costruzione del senso dell'opera musicale. L'obiezione, tipica delle metodologie tradizionali, che si tratti comunque di esperienze soggettive difficilmente standardizzabili in regole operative è confutata dagli studi generali di psicologia cognitiva i quali rivelano l'esistenza di operazioni mentali comuni attraverso cui vengono elaborati tutti gli eventi temporali; queste operazioni concepiscono l'evento musicale in termini di implicazioni e realizzazioni e diventano le regole fisse del modello analitico. I risultati delle analisi di Narmour non saranno degli schemi armonico-lineari di processi tonali fissi, ma successioni di ipotesi da verificare in continuazione che rappresentano l'esperienza temporale dell'opera emotivamente significativa (ovvero costellata di punti emotivamente importanti).

ALTRE SEGNALAZIONI

BLASIUS L.D. (1996), *Schenker's argument and the claims of music theory*. Cambridge University Press, Cambridge.

COOK N. (1996), "The editor and the virtuoso, or Schenker versus Bulow" *Journal of the Royal Musical Association*, 121.

EBYL M. (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Schneider, Tutzing («Wiener Veröffentlichungen zu Musikwissenschaft», 32).

HAIMO E. (1996), "Atonality, analysis, and the intentional fallacy" *Music Theory Spectrum*, 18/2, 167-199.

WHITE J.D. (1994), *Comprehensive musical analysis*, The Scarecrow press.

Analisi dell'interpretazione (Rossana Dalmonte)

MUSICOLOGIA TEDESCA E AUSTRIACA

DANUSER H. (1996), "Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie", *Musiktheorie*, 11/1, 39-52.

GELLRICH M. (1993), "Der 'richtige' und der 'schöne' Vortrag", *Üben und Musizieren*, 20/2, 20-25.

GOTTSCHESKI H. (1996), "Die Rekonstruktion historischer Aufnahmen als künstlerische Herausforderung", *Musiktheorie*, 11/1, 31-37.

HANKE KNAUS G. (1996), "Neuschöpfung durch Interpretation. Richard Strauss' Eintragungen in die Handexemplare seiner Lieder aus dem Besitz von Pauline Strauss de Ahna", *Musiktheorie*, 11/1, 17-30.

KOPIEZ R. (1996), "Musikalische Interpretation: Freiheit ohne Grenzen?", *Musiktheorie*, 11/1, 3-16.

KRAUSZ M. (1993), "Rightness and reason in musical interpretation", in Krausz M. (cur.), *The interpretation of music: Philosophical essays*, Clarendon Press, Oxford 1993.

WIDMER G. (1996), "Learning expressive performance: The structure-level approach", *Journal of New Music Research*, 25/2, 179-205.

Nel 1996 la rivista *Musiktheorie* dedica l'intero suo primo numero (quattro saggi) alla *Musikalische Interpretation*, un argomento fino a questo momento poco visitato dalla musicologia tedesca. Dei quattro articoli che danno corpo al fascicolo due toccano problemi generali e pongono quesiti sui quali è opportuno riflettere, mentre gli altri si occupano di argomenti molto interessanti, ma che riguardano solo marginalmente l'interpretazione.

HANKE KNAUS offre un saggio filologicamente molto preciso e ricco d'informazioni sulle aggiunte autografe fatte da Richard Strauss agli spartiti dei suoi Lieder dopo l'interpretazione della moglie, mettendo in luce l'apporto dell'interpretazione alla composizione. Hermann GOTTSCHESKI illustra invece un particolare tipo di interprete (il restauratore di rulli, vecchi nastri e vecchi dischi) e un particolare tipo di interpretazione: quella che occorre per restituire all'ascoltatore odierno le esecuzioni del passato "integrate" con quegli effetti che gli strumenti dell'epoca non riuscivano a registrare, ma che sono in qualche modo

implicati nelle scelte interpretative ancora udibili nelle fonti. Sono saggi interessanti che consigliamo a chi si occupa in particolare di questi argomenti, ma il lettore del *Bollettino del G.A.T.M.* — sia esso un teorico della musica o un interprete — sarà certo interessato maggiormente agli altri due, sui quali, perciò, ci soffermeremo con maggiore dettaglio, tenendo una lettura in parallelo.

Il saggio di KOPIEZ prende atto che, se non si vuole che l'interpretazione venga da una parte ridotta a mero strumento di riproduzione ripetitiva di un repertorio immutabile e dall'altra sia lasciata alla completa anarchia di esecutori più o meno autorizzati, occorre chiedersi quali siano i suoi tratti caratteristici, le sue potenzialità e i suoi limiti. Se non che l'"interpretazione" e l'"interprete" non sono oggetti dotati di esistenza propria, sono al contrario concetti che mutano con le diverse teorie filosofico-estetiche, concetti ai quali i reali interpreti e le loro fattuali interpretazioni si adeguano. Come entrambi questi concetti siano mutati negli ultimi 150 anni viene illustrato nella prima parte del saggio di Kopiez, mentre nella seconda si sostiene che la storia della composizione musicale ha registrato una crescente tendenza a limitare la libertà dell'esecutore, per poi cambiare drasticamente rotta nel ventesimo secolo, che invece ha visto un'incredibile rivalutazione di questa figura. Infine, rispondendo alla domanda del titolo, l'autore propone una propria tesi, ossia che di libertà assoluta nella ri-creazione dell'opera non si può proprio parlare, dal momento che ci sono numerose "regole dell'interpretazione" da tenere presenti.

DANUSER divide il suo saggio in quattro parti di diversa lunghezza, ma tutte di uguale peso concettuale. Inizia — come ogni bravo studioso tedesco — col definire i termini della questione, e, andando ancora più a monte di quanto non faccia Kopiez, si chiede se gli interpreti abbiano chiaro il concetto di opera musicale, in quanto complesso insieme di singoli fattori, elementi, frammenti, linee e quant'altro. Indi passa a considerare il "problema dell'autore", ossia se — una volta composto il pezzo e pur ricevendo per esso dei diritti in denaro — l'autore continui ad essere coinvolto nella sua realizzazione sonora. Che non si tratti di un problema di poco conto viene dimostrato attraverso la citazione di passi nei quali si legge la preoccupazione di autori diversissimi per tradizione e per poetica come Pfitzner, Schönberg, Stravinskij e Hindemith, che tentano di cautelarsi contro il pericolo che l'interprete "aggiunga" qualcosa di suo a quello che loro hanno scritto. Tuttavia non c'è alcun dubbio che proprio la grande musica è quella che sopporta (o suggerisce) la maggiore varietà di interpretazioni, come è altrettanto vero che, se un interprete non riesce a convincere e a commuovere il suo pubblico, difficilmente potrà farne ricadere la responsabilità sull'autore. Dunque l'autore ha diritto di volere che le sue scelte compositive vengano rispettate, ma è l'esecutore che ha

la piena e completa responsabilità del prodotto sonoro da lui stesso realizzato.

Si passa poi a considerare il problema dalla prospettiva dell'interprete. Questo concetto, sostiene Kopiez, dal punto di vista estetico si precisa nel diciannovesimo secolo parallelamente a quello di opera, quando questa viene distinta definitivamente dai prodotti dell'improvvisazione per la sua autonomia, completezza e unitarietà. Lo stesso avviene dal punto di vista sociologico a partire dal saggio di Liszt "Sulla condizione dell'artista" pubblicato sulla *Gazette musicale de Paris* nel 1835, dove, con buona pace dei teorici, si descrivono tre tipi di musicisti: quelli che creano, quelli che eseguono e quelli che insegnano (dove però agli esecutori non si chiede soltanto di essere dei virtuosi, ma anche dei poeti!). Circa a metà dell'Ottocento l'esecutore sembra godere della massima libertà: in una recensione sull'*Allgemeine musikalische Zeitung* del 1840 si raccontano con grade rilievo le "aggiunte" fatte da Liszt alla parte pianistica scritta da Beethoven per il Terzo Concerto. Lo scandalizzato risentimento dell'odierno lettore nei confronti di questi "anneddoti" non è privo di conseguenze, anzi va a scontrarsi con un problema molto serio, di natura filosofica: qual è la differenza o il confine fra l'interpretazione "bella" e quella "corretta"?

A questo argomento si è solo accennato fuggacemente sul *Bollettino* degli scorsi anni (soprattutto per ragioni di spazio), ma varrebbe la pena di approfondirlo, leggendo, ad esempio, i saggi di GELLRICH e di KRAUSZ; quest'ultimo appare nella raccolta degli atti di un seminario molto più filosofico che teorico-musicale. Krausz, dopo aver analizzato vari tipi di "correttezza" (quella diastematica, quella agogico-dinamica e quella storica) sostiene che tutte le esecuzioni riproducono più o meno fedelmente la partitura e sono più o meno basate su ricostruzioni storiche; tuttavia, aggiunge, nessuna esecuzione può dire di essere più corretta di tutte le altre perché più documentata dal punto di vista storico, mentre le "libertà" nella resa del segno grafico sono più o meno lecite a seconda del modello estetico a cui si ispirano.

Se un lettore del *Bollettino del G.A.T.M.* trovasse insoddisfacente la risposta di Krausz e volesse uscire dall'*impasse* estetica per trovare un terreno più solido su cui ancorare il concetto di interpretazione, ecco che si verrebbe a scontrare con un altro problema, anche questo di natura filosofica: si provi a collegare l'interpretazione al "carattere" del pezzo e a stabilire il limite della libertà dell'interprete là dove cominciano i tratti caratteristici dell'opera e subito si aprirà un baratro di quesiti irrisolti e forse irrisolvibili legati in ultima analisi al significato della musica. La pedagogia — che è la faccia pratica della filosofia — da più di un secolo prova a stabilire delle norme per porre un freno ad una libertà che rischia di mettere in crisi l'intangibilità dell'opera-monumento, ma sebbene A.B.

Marx scriva già nel 1863 una *Enleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (Introduzione all'interpretazione delle opere pianistiche di Beethoven), c'è sempre chi prova di nuovo a ri-creare il segno secondo la propria volontà, come ad esempio Glenn Gould (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 34-35). Considerata da questo punto di vista, la storia dei concetti di interprete e di interpretazione presenta un andamento oceanico, con momenti di alta e di bassa marea che si alternano anche in breve spazio di tempo e presso la stessa persona. Ma il fenomeno non è isolato, giacché anche l'interpretazione del testo letterario ha subito le stesse oscillazioni: basti pensare alla vicenda scritta da Eco con *Opera aperta* (1962) e *I limiti dell'interpretazione* (1990), oppure a quello che sostiene Gianni Vattimo (citato da Danuser) in *Oltre l'interpretazione* (1994).

Kopiez invece pare non avere dubbi su questo punto quando afferma che la struttura stessa dell'opera "suggerisce" la propria interpretazione e che quindi si può tentare di fissare una grammatica dell'interpretazione, non puramente a scopo didattico, come si faceva nell'Ottocento (ad esempio: il *Traité de l'expression musicale* di Mathis Lussy, che risale al 1873, reca come sottotitolo *Grammaire de l'exécution musicale*), ma mettendo in relazione i parametri dell'espressività dell'esecuzione con i caratteri strutturali dell'opera. Fra i parametri musicali coinvolti nella interpretazione Kopiez sceglie di occuparsi per prima cosa del tempo e subito deve fare i conti con le incongruenze nei manoscritti e nelle prime edizioni a stampa, con il problema più che altro psicologico del "tempo giusto" e con la *vexata questio* del «pulsus del compositore» sostenuto da Manfred Clynes (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 1/2, 1994). Decide quindi di prendere in considerazione piuttosto le variazioni locali del tempo-base, finendo sul terreno più solido e già da tempo battuto dai ricercatori di Stoccolma cui da qualche anno si affianca validamente il gruppo dei ricercatori di Padova (si vedano i precedenti numeri del *Bollettino del G.A.T.M.*). Kopiez non ama, anzi mette un poco in ridicolo, l'analisi dell'interpretazione alla Bruno Repp, e in particolare il suo annoso interesse per *Träumerei* (si veda la recensione contenuta nel *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2, 1995, 81-82), dal momento che, secondo lui, non riesce a registrare altro che una "bellezza media" e due esecuzioni fuori-legge: quelle di Horowitz e Cortot.

Danuser, invece, non si confronta con la letteratura prodotta recentemente, ma prosegue nella sua argomentazione affrontando un aspetto poco visitato del problema: le differenze fra l'esecuzione *live* con tutta la sua aura e quella riprodotta, preferita da Glenn Gould. I moderni apparecchi di registrazione, egli osserva, hanno provocato una vera e propria rivoluzione epocale che ha modificato il rapporto fra l'esecutore e l'opera e fra l'esecutore e il suo pubblico, una rivoluzione di cui non si vedono

ancora tutti i possibili esiti, ma che già ora si riflette nella prassi del concerto pubblico e dell'ascolto privato. Racconta a questo proposito di aver visto una signora che, al momento di comprare il biglietto del concerto, ha chiesto se poteva avere anche il CD del concerto stesso, come per assicurarsi di poter conservare memoria dell'evento che si accingeva a vivere. Il saggio termina con un virtuosistico ventaglio di approcci in dimensione storica e futuribile: analisi di esecuzioni esistenti, analisi per promuovere l'esecuzione, analisi per insegnare ad eseguire, interpretazione sonora ed interpretazione ermeneutica, ermeneutica dell'interpretazione, eccetera.

Del tutto separato dai contributi di *Musiktheorie* sia per impostazione concettuale che per lingua è l'articolo di Gerhard WIDMER, ricercatore all'Università di Vienna presso l'Istituto d'intelligenza artificiale. Il lavoro descritto in questo articolo è la continuazione di altri esperimenti miranti allo stesso obiettivo, ossia ad insegnare alla macchina ad estrarre delle regole per la dinamica e il rubato espressivo da esecuzioni di pianisti famosi. Le basi teoriche sono le stesse che sostengono le ricerche della summenzionata scuola di Stoccolma, che qui vengono coniugate con un insieme di altri principi riguardanti l'analisi della melodia. La macchina, infatti, legge in parallelo la sequenza delle note della melodia e la curva delle variazioni agogiche e dinamiche dell'esecuzione, ma prima di poter mettere in relazione le due stringhe di dati deve "dare un senso" alla successione delle note, ossia imparare a riconoscere i diversi livelli di raggruppamenti metrico-ritmici (secondo i principi di Lerdahl e Jackendoff) e certi comportamenti melodici di superficie come la continuazione lineare della melodia, le figure ad arpeggio, il *gap-fill*, eccetera (secondo i principi di Eugene Narmour). Nella fase successiva la macchina tenta di trovare una forma prototipica della curva espressiva dell'interpretazione per ciascuna delle strutture della melodia, riconoscendo cinque tipi di forme agogico-dinamiche: orizzontale, ascendente, discendente, ascendente-discendente e discendente-ascendente. Una volta associata la forma dinamico-agogica alla struttura musicale, la macchina è in grado di produrre una "esecuzione espressiva" di un pezzo (qui alcune battute tratte da tre walzer di Chopin). Dai grafici è possibile osservare che la macchina, pur non avendo a disposizione le indicazioni agogico-dinamiche della partitura (frecce, accenti, legature di fraseggio, eccetera) dà particolare rilievo proprio a quelle note che l'autore (e/o il curatore) volevano maggiormente sottolineare. L'autore riconosce che data la quantità di sfumature esistenti in un'interpretazione le cinque "forme" messe in atto in questo esperimento operano delle categorizzazioni troppo drastiche, come pure alquanto grossolana è l'analisi della melodia per evidenziare le strutture cui collegare le "forme" espressive; tuttavia promette dei miglioramenti in un prossimo futuro. A noi sembra che il vero risultato

dell'esperimento sia già da ora di portata assolutamente rilevante: qui risulta infatti provato che nella semplice successione delle note della melodia è "contenuta" la loro interpretazione espressiva. Ciò che alcuni studiosi sostenevano fino ad ora fondandosi su intuizioni o su esperimenti di analisi-via-sintesi, viene qui provato in maniera diretta.

MUSICOLOGIA ANGLOSASSONE

BOWEN J.A. (1996), "Tempo, duration and flexibility: Techniques in the analysis of performance", *The Journal of Musicological Research*, 16/2, 111-156.

FISK Ch. (1996), "Performance, analysis and musical imagining. Part I: Schumann's *Arabesque*", *College Music Symposium*, 36, 59-72.

JOHNSON Ch.M. (1996), "Musicians' and nonmusicians' assessment of perceived rubato in musical performance", *Journal of Research in Music Education*, 44/1, 84-95.

PALMER C. (1996a), "Anatomy of a performance source: Sources of musical expression", *Music Perception*, 13/3, 433-453.

PALMER C. (1996b), "On the assignment of structure in music performance", *Music Perception*, 14/1, 23-57.

RIGGS R. (1996), "Authenticity and subjectivity in Mozart performance: Türk on character and interpretation", *College Music Symposium*, 36, 33-58.

ROSENBLUM S.P. (1993), "Pedalling the piano: A brief survey from the eighteenth century to the present", *Performance Practice Review*, 6/2, 158-178.

ROSENBLUM S.P. (1996), "Some enigmas of Chopin's pedal indications: What do the sources tell us?", *The Journal of Musicological Research*, 16/1, 41-62.

I lettori affezionati del *Bollettino* ricorderanno (si veda la recensione al libro di Taruskin sul numero 3/2) che uno dei temi più dibattuti sulla letteratura specialistica è quello che vede gli esperti confrontarsi su due campi opposti: da una parte i sostenitori dell'"autenticità", ossia dell'interpretazione basata su strumenti d'epoca e su ricerche storiche; dall'altra i sostenitori della "soggettività" e della mutabilità dell'interpretazione a seconda del mutare del gusto del pubblico. RIGGS milita fra i primi e appoggia le sue motivazioni su passi tratti dalle lettere di Mozart nei quali egli "insegna" l'interpretazione della sua musica (chi è interessato può leggere una silloge analoga, anzi più estesa, in un saggio

di Rudolf Steglich, cui Riggs stesso rimanda, sulla *Zeitschrift für Musikwissenschaft* del 1955). La parte più cospicua del saggio è però dedicata alla lettura di un vecchio testo, *Die Klavierschule* (1789) di Daniel Gottlob Türk, che ebbe modo di eseguire opere di Mozart sia come pianista sia come direttore d'orchestra. Chi condivide l'opinione degli "autenticisti" troverà molti spunti interessanti, dotati anche di chiari esempi musicali.

Nello stesso campo milita anche Sandra P. Rosenblum, che da tempo s'interessa all'uso del pedale nella letteratura pianistica del diciannovesimo secolo. Dopo il più generale ROSENBLUM 1993, in ROSENBLUM 1996 l'autrice si sofferma in particolare su Chopin. Prima di tutto tenta di sfatare la leggenda che la rara presenza di segni per il pedale della sordina nelle fonti manoscritte di alcune opere ne sottenda un uso continuo. Si oppongono a questa tesi sia le testimonianze dei contemporanei (solo scarsamente convocati dalla Rosenblum, ma tutti concordi a descrivere le esecuzioni di Chopin di proprie opere come ricchissime di colori e sfumature), sia le diverse versioni della maggior parte delle opere. La mancanza di un'edizione critica è causata, secondo l'autrice, proprio dalla varietà delle decisioni interpretative testimoniata sia dalle versioni autografe, sia dalle copie degli allievi. Per dimostrare quanto sia difficile — ma anche assolutamente necessario — orientarsi nella selva delle indicazioni agogico-dinamiche e specialmente in quelle relative all'uso del pedale, vengono messe a confronto con metodo filologico irreprensibile gli autografi e le prime edizioni della Mazurka in La bemolle op. 59 n. 2 e del Notturmo in Mi bemolle op. 55 n. 2. Chi sta lavorando su questi pezzi può trarre ricchi suggerimenti da questo studio.

Come si può intuire dal titolo, FISK si pone di nuovo l'eterno problema del ruolo dell'analisi per l'interpretazione, aggiungendo alle due parole chiave una terza: «immaginazione musicale», la cui definizione è lasciata all'immaginazione del lettore. Come paladino del ruolo insostituibile dell'analisi per l'interpretazione viene citato il "classico" *Musical structure and performance* di Wallace Berry; e come sostenitore di uno speciale tipo di analisi — l'analisi dell'esecutore — viene citato John Rink e in particolare la sua recensione a Berry. Fisk non nasconde la sua propensione per la posizione di Rink, ma la ritiene troppo riduttiva, perché finisce per attribuire all'esecutore un'attitudine analitica "di serie B". È vero — afferma Fisk — che per eseguire un pezzo non occorre conoscerlo in ogni dettaglio come lo conosce il teorico, ma alla conoscenza "parziale" delle strutture l'esecutore aggiunge la sua conoscenza del "carattere" del pezzo, della sua "immagine musicale". Quando un esecutore "bravo" scopre come eseguire un certo passaggio, «questa scoperta è un'esperienza dei sensi e del corpo piuttosto che un'esperienza intellettuale». Indi passa a descrivere col suo modo di lavorare l'*Arabesque* di

Schumann promettendo di fare altrettanto con il n. 2 di *Kreisleriana* nella seconda parte del saggio.

Nella rassegna di quest'anno la presenza della scuola di Stoccolma non è in prima persona, bensì come base di partenza per altri lavori: JOHNSON parte appunto dalle "regole per l'interpretazione" di Sundberg & Co. per chiedersi quante di queste vengano effettivamente percepite dagli ascoltatori. In effetti, però, delle quattro variabili che l'autore sottopone all'esperimento solo la prima (l'incidenza e la collocazione del rubato) è riferibile agli studi presi come punto di riferimento, mentre la musicalità dell'esecuzione, l'espressività e la qualità del suono danno luogo a quesiti la cui vaghezza non può produrre che risposte disparate e largamente metaforiche. Ciò che appare più strano è che il rubato (la variabile più "misurabile" di tutte) sia stato scarsamente identificato sia dai musicisti che dai non musicisti.

Assai più sottile risulta invece l'indagine di Caroline PALMER (1996a e 1996b), pubblicata sulla rivista che ospita i contributi più interessanti a proposito dell'aspetto cognitivo della *performance*. L'autrice parte da un assunto "classico", cioè dal fatto che una buona esecuzione debba mettere in luce come il pezzo è costruito. Se non che — afferma la Palmer — ci sono prove sperimentali per sostenere che le ambiguità strutturali di una qualsiasi partitura vengono di fatto rese in maniere diverse dagli esecutori, mentre, d'altra parte, i giudizi percettivi sulla struttura del pezzo possono venire modificati da aspetti interpretativi non direttamente collegati alle strutture dell'opera. Il primo saggio (1996a) è appunto lo studio degli stimoli per l'interpretazione che non vengono presi in considerazione in una normale analisi della partitura, ad esempio le differenze nelle legature di fraseggio non solo fra le diverse edizioni "rivedute", ma perfino fra le varie edizioni dell'Urtext (in questo caso delle Sonate di Mozart). Il saggio è un *case study* su una particolare interpretazione della Sonata K. 282, quella di Philippe Entremont. I caratteri che rendono "particolare" un'interpretazione, afferma la Palmer, sono il trattamento ritmico delle cadenze (tutti, per "regola" rallentano in cadenza, ma come?), l'uso dei pedali (tutti rispettano le indicazioni della partitura, ma quando esattamente mettono e staccano il pedale?) e l'esecuzione delle ornamentazioni (specialmente appoggiature e trilli). Nel secondo saggio (1996b) l'autrice si sofferma sui caratteri dell'interpretazione della melodia, laddove la scrittura è ambigua oppure la linea melodica è da "creare" *ad libitum*, ad esempio tra le voci sincroniche degli accordi. L'apparato di schemi e di grafici e la precisione dei dettagli potranno sembrare alquanto esagerati rispetto ad obiettivi tutto sommato "intuitivi", ma credo che proprio la formalizzazione degli aspetti più immediati dell'interpretazione sia segno di una crescita della disciplina e

della sua disponibilità ad essere applicata anche alla pratica dell'insegnamento.

Diamo infine un breve resoconto del saggio più ampio di tutta la rassegna. José Antonio BOWEN chiarisce subito la posizione sua e dell'istituto che dirige, il *Centre for the history and analysis of recorded music* dell'Università di Southampton, su un altro punto dei più controversi di tutta la materia, e precisamente lo statuto della partitura nei confronti dell'esecuzione: «una *performance* è un esempio di un'opera musicale ... mentre la partitura, quando va bene, è soltanto una rappresentazione spaziale di qualcuno degli elementi del fenomeno temporale che chiamiamo musica» [*ibid.*, 111]. Questa base teorica si riflette sulla scelta degli obiettivi: di tutti gli aspetti dell'esecuzione, si esaminano quelli più precisamente quantificabili, ossia il tempo con cui viene "staccato" un brano o un movimento, la durata complessiva di un pezzo, le "modulazioni del tempo" intese come variazioni agogiche rispetto al tempo-base e la qualità che l'autore chiama «flessibilità». Ciascuno di questi parametri non è però analizzato nel tentativo di stabilire una misura standard o una classifica di valori; al contrario, si vuole soltanto misurare la fondatezza di asserzioni spesso contraddittorie, come ad esempio: "nel nostro secolo gli esecutori staccano un tempo sempre più veloce", o il suo contrario. Misurando numerose registrazioni conservate nell'istituto di Southampton, l'autore arriva a dire "l'ultima parola", o meglio il lettore stesso può trarre le sue conseguenze dai grafici che Bowen offre in abbondanza. In questi grafici il tempo in minuti e secondi si legge sull'asse delle ascisse, mentre su quello delle ordinate si trova l'indicazione dell'anno. Nello spazio fra i due assi sono collocate le esecuzioni di uno stesso pezzo da parte di numerosi esecutori del nostro secolo. Secondo l'autore — e non gli si può dare torto — una vera e propria tendenza non si può rilevare, in quanto nello stesso anno ci sono "stacchi" molto diversi a seconda degli esecutori. Né è possibile indicare una tendenza dipendente dall'età dell'esecutore (invecchiando si rallenta, oppure viceversa), né a proposito delle differenze rispetto alle esecuzioni registrate dal vivo o in studio. Altro parametro preso in considerazione è il rapporto fra durate e proporzioni fra le varie parti del pezzo. Qui l'analisi si fa più sottile anche perché viene introdotta la variabile «flessibilità», la cui individuazione rende necessario il rilevamento dei tempi anche in frammenti di poche battute.

ANALISI MUSICALE E ANALISI PERCETTIVA

DELIÈGE I. (1996), "Cue abstraction as a component of categorisation processes in music listening", *Psychology of Music*, 24, 131-156.

KRUMHANS L. (1996), "A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K. 282: Segmentation, tension, and musical ideas", *Music Perception*, 13/3, 401-432.

LERDHAL F. (1996), "Calculating tonal tension", *Music Perception*, 13/3, 319-164.

MEYER L.B. (1996), "Commentary", *Music Perception*, 13/3, 455-484.

NARMOUR E. (1996), "Analyzing form and measuring perceptual content in Mozart's Sonata K. 282: A new theory of parametric analogues", *Music Perception*, 13/3, 265-318.

Il confronto fra l'analisi musicale di un testo scritto e l'analisi di un testo ascoltato (per intenderci: analisi poetica ed analisi estetica) è stato il filo conduttore di questa sezione del *Bollettino* fin dalla sua prima apparizione: come ho sottolineato più volte, molte "azioni" analitiche accomunano questi due poli dell'analisi (segmentare, gerarchizzare, raggruppare) e molti sono i termini utilizzati ed i concetti che passano da un ambito all'altro (in particolare quello di tensione/distensione). Agli ultimi risultati della ricerca in questo settore è dedicato un numero intero della rivista *Music Perception*. Gli interventi (tutti rigorosamente anglosassoni) riguardano l'analisi della Sonata per pianoforte in Mi bemolle maggiore K. 282 di Mozart: lo scopo è quello di presentare un confronto tra analisi percettiva e analisi del testo scritto di un brano tonale. Tra questi articoli segnalo quello di KRUMHANS: l'attenzione ad esplicitare e problematizzare sempre il rapporto fra teoria analitica e sperimentazione e la scelta del paradigma sperimentale rendono i risultati dei suoi esperimenti interessanti per i problemi che tenta di risolvere, ma anche per quelli sollevati. Gli aspetti indagati dalla psicologa statunitense sono i seguenti: la segmentazione, la percezione delle tensioni e la capacità dell'ascoltatore di identificare nuove idee musicali durante l'ascolto. I risultati sembrerebbero sostenere l'ipotesi che la percezione della funzione di chiusura di una sezione sia provocata dalla compresenza di punte di tensione e tempi d'esecuzione lenti o rallentati, che l'individuazione di nuove idee musicali avvenga in presenza di bassi livelli di tensione e infine che la percezione della tensione sia influenzata dal contorno melodico, dalla densità delle note, dalla dinamica e dall'armonia (tonalità) e si

presenti in forma asimmetrica nel senso che in molti casi la tensione cresce gradualmente ma decresce rapidamente. Le analisi percettive raccolte sembrano avallare maggiormente l'analisi dello stesso brano presentata da NARMOUR, mentre avallerebbero meno quella di LERDHAL (entrambe le analisi sono contenute nello stesso volume della rivista). Ma, si chiede Krumhansl, questi risultati sono caratteristici dello stile di Mozart o sarebbero riscontrabili anche in altri repertori? E quali relazioni esistono fra le tensioni percepite e le risposte emotive provocate dalla musica? La differente combinazione degli stessi parametri analizzati potrebbe indurre risposte diverse nell'ascoltatore?

A queste e alle altre questioni sollevate dagli altri interventi è dedicato il "Commentary" finale di Leonard B. MEYER. Sul problema delle gerarchie strutturali, per esempio, Meyer pone in dubbio il fatto che queste possano dipendere dalle tensioni percepite; inoltre sottolinea come le segmentazioni individuate da Krumhansl siano derivate non da una percezione della sintassi bensì dall'intervento di altri parametri, quali le durate, le altezze, la dinamica, che non sempre incidono sulla sintassi (e quindi sulle gerarchie, secondo Meyer). Come il lettore può ben capire, l'uso e il significato di molti termini non è sempre condiviso tra gli stessi analisti: ci si può chiedere infatti se la percezione di gerarchie debba sempre sottintendere la presenza di una struttura sintattica, come sembra affermare Meyer, o se, in mancanza di questa (come per esempio accade in molta musica non tonale) l'ascoltatore riesca a percepire ugualmente sezioni gerarchicamente organizzate.

In effetti, i risultati e le riflessioni contenute in questo numero di *Music Perception* derivano dall'analisi di un brano di musica tonale e mirano quindi a spiegare i meccanismi di ascolto di musiche il cui linguaggio è relativamente conosciuto, analizzato e diffuso. Non tutte queste ipotesi spiegherebbero cosa succede, invece, nell'analisi di musica non tonale: in questo tipo di musica le gerarchie, quando sono presenti, non dipendono più dagli stessi elementi musicali, e le segmentazioni e le tensioni che l'ascoltatore percepisce non sono più inquadrabili nelle regole armoniche o formali conosciute. Questi problemi naturalmente non riguardano solo l'analisi percettiva ma anche quella del testo scritto: sull'apporto che la psicologia sperimentale può dare all'analisi della musica non tonale, dopo gli studi pionieristici di Michel Imberty già segnalati nei precedenti bollettini, segnalo gli ultimi contributi di Irène DELIÈGE che, come il lettore saprà, è già da molti anni impegnata in questo particolare settore; l'ipotesi, che in questo caso Deliége indaga attraverso il riconoscimento di incisi melodici, è quella che un ascoltatore riesca ad organizzare una macrostruttura cognitiva del brano ascoltato (anche non-tonale) attraverso il reperimento di una serie di "indizi" (*indices*) musicali che, ripetendosi, determinano diversi livelli gerarchici di raggruppamento.

EMOZIONI, IMMAGINI, SIGNIFICATI

BOLIVAR V.J.-COHEN A.J.-FENTRESS J.C. (1994), "Semantic and formal congruency in music and motion pictures: effects on the interpretation of visual action", *Psychomusicology*, 13/1 (*Special volume on the psychology of film music*, cur. Cohen A.J.), 28-59.

BULLERJAHN C.-GÜLDENRING M. (1994), "An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis", *Psychomusicology*, 13/1 (*Special volume on the psychology of film music*, cur. Cohen A.J.), 99-118.

HARGREAVS D. (cur., 1996), "Expression, communication and emotional experience", *Psychology of Music*, 24/1, 3-91.

HILL D.S.-KAMENETSKY S.B.-TREHUB S. (1996), "Relations among text, mode, and medium: Historical and empirical perspective", *Music Perception*, 14/1, 3-21.

LIPSCOMB S.D.-KENDALL R.A. (1994), "Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film", *Psychomusicology*, 13/1 (*Special volume on the psychology of film music*, cur. Cohen A.J.), 60-98.

ROSAR W.H. (1994), "Film music and Heinz Werner's theory of physiognomic perception", *Psychomusicology*, 13/1 (*Special volume on the psychology of film music*, cur. Cohen A.J.), 133-165.

SIRIUS G.-CLARKE E.F. (1994), "The perception of audiovisual relationships: a preliminary study", *Psychomusicology*, 13/1 (*Special volume on the psychology of film music*, cur. Cohen A.J.), 119-132.

THOMPSON W.F.-RUSSO F.A.-SINCLAIR D. (1994), "Effects of underscoring on the perception of closure in filmed events", *Psychomusicology*, 13/1 (*Special volume on the psychology of film music*, cur. Cohen A.J.), 9-27.

Anche quest'anno sono presenti una serie di interventi sull'analisi delle risposte emotive provocate dalla musica. Un approccio particolarmente interessante, perché a cavallo fra analisi, storia e percezione, è quello dell'articolo di HILL, KAMENETSKY e TREHUB, i quali esaminano le relazioni fra testo (significato positivo, significato negativo), modo (ionio, frigio) e strumento (organo, voce) in una serie di melodie popolari cristiane dell'epoca barocca. Dall'analisi di 51 melodie gli autori deducono che la tendenza dei compositori barocchi era quella di unire testi con si-

gnificati di "salvezza" a melodie vocali in modo ionio e testi con significato di "dannazione" a melodie in modo frigio, in prevalenza per organo. La serie di esperimenti da loro condotta sembra sostenere l'ipotesi che gli ascoltatori moderni facciano gli stessi collegamenti fra i significati dei testi e i modi, ma non tra le esecuzioni vocali e quelle con organo.

Segnalo poi il numero 24/1 di *Psychology of Music*, a cura di HARGREAVS, che raccoglie gli interventi tenuti alla *Third International Conference on Music Perception and Cognition* di Liegi (luglio 1994), nella sessione dal titolo "Expression, communication and emotional experience", già segnalati nel precedente bollettino ma qui pubblicati in una versione ampliata e riveduta (articoli di B. Tillman e E. Bigand, E. Schubert, E. Hoschino, A. Gregory, M. Waterman, A. Gabrielsson e P. Juslin).

La rivista statunitense *Psychomusicology* ha dedicato un numero alla ricerca sperimentale sulla dimensione percettiva e cognitiva della interazione tra musica ed immagini. L'analisi della musica per film ha già una tradizione che è venuta a formarsi in questi ultimi anni (si vedano in particolare i lavori di M. Chion, S. Miceli, E. Simeon, Ph. Tagg); questo numero di *Psychomusicology*, pubblicato nel maggio 1996, è invece uno dei primi contributi sistematici apportati dalla psicologia sperimentale. Una serie di condizioni tecnologiche e socio-culturali hanno permesso queste ricerche: innanzitutto il progresso dei mezzi tecnologici che ha messo a disposizione dei ricercatori strumenti di controllo delle immagini e dei suoni altamente precisi e manipolabili, quindi la diffusione di questi strumenti nelle scuole di tutti i livelli ed infine l'incremento della possibilità di accedere a film, video, dischi laser o altri *media* audiovisivi. Queste condizioni hanno permesso di affrontare sperimentalmente una serie di quesiti posti dall'analisi della musica per film: come la musica contribuisce alla percezione di un film? In quale modo la musica si integra con gli altri elementi di un film, la voce, gli effetti sonori, lo *screen*? Qual è la posizione della musica nelle gerarchie percettive e sensoriali durante una visione? Qual è l'importanza di ciascun componente della musica, come melodia, armonia, ritmo, tonalità, timbro? Come intervengono le competenze musicali possedute durante la visione di un film? Gli articoli contenuti nel volume rispondono in parte ad alcuni di questi quesiti: THOMPSON, RUSSO e SINCLAIR esplorano l'incidenza della musica sul senso di chiusura del film; BOLIVAR, COHEN e FENTRESS studiano come la competenza musicale posseduta può determinare la comprensione dell'informazione visiva; LIPSCOMB e KENDALL indicano che l'intervento musicale può cambiare il "significato" di un film; BULLERJAHN e GÜLDENRING esaminano in che modo differenti stili musicali (thriller, drammatico) ed orchestrali influenzano la comprensione della struttura narrativa del film e ne polariz-

zano le atmosfere emotive. L'importanza di questi studi è messa bene in evidenza dalla curatrice del volume, Annabel Cohen: dal punto di vista percettivo e cognitivo essi possono contribuire in maniera determinante ai recenti studi sul rapporto fra musica ed emozioni, musica e processi inconsci, sugli effetti multisensoriali provocati dalla visione di un film e sull'incidenza della musica sui processi di memorizzazione di un film.

ALTRE SEGNALAZIONI

BHARUCHA J.J. (1996), "Melodic anchoring", *Music Perception*, 13/3, 383-400.

CARROL PHELAN B.-HAMPSON P. J. (1996), "Multiple components of the perception of musical sequences: A cognitive neuroscience analysis and some implications for auditory imagery", *Music Perception*, 13/4, 517-561.

DELIÈGE I.-MELEN M.-STAMMERS D.-CROSS I. (1996), "Musical schemata in real-time listening to a piece of music", *Music Perception*, 14/2, 117-160.

GJERDINGEN R.O. (1996), "Courtly behaviors", *Music Perception*, 13/3, 365-382.

HURON D.-ROYAL M. (1996), "What is melodic accent? Converging evidence from musical practice", *Music Perception*, 13/4, 489-516.

LEHMANN A.C. (1997), "Research note: Affective responses to everyday life events and music listening", *Psychology of music*, 25, 84-90.

SPITZER M. (1996), "The retransition as sign: Listener-orientated approaches to tonal closure in Haydn's sonata-form movements", *Journal of the Royal Musical Association*, 121/1, 11-45.

Analisi e tecnologia (Francesco Giomi)

ANALISI DELLA MUSICA ELETTROACUSTICA

BARTOLANI P. (1996), "Il pianoforte nel pianeta dei suoni elettronici", *Sonus*, 8/2-3, 93-106.

GIOMI F.-LIGABUE M. (1996), "L'esperienza elettroacustica di Franco Evangelisti: analisi di *Incontri di fasce sonore*", *Sonus*, 8/1, 38-61.

HELMUT M. (1996), "Multidimensional representation of electroacoustic music", *Journal of New Music Research*, 25/1, 77-103.

SMALLEY D. (1996a), "La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (I)", *Musica/Realtà*, 50, 121-137.

SMALLEY D. (1996b), "La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono (II)", *Musica/Realtà*, 51, 87-110.

Appare per la prima volta in italiano la versione riveduta e corretta di un importante contributo che servirà a lungo da riferimento per l'analisi della musica elettroacustica. L'articolo è opera del compositore e teorico neozelandese Denis SMALLEY (1996a e 1996b), attualmente docente presso la City University di Londra, che propone una nuova e approfondita riflessione sul suo sistema di indagine spettromorfologica. Introdotto circa dieci anni fa nel libro *The language of electroacoustic music* curato da Simon Emmerson e ormai divenuto un vero e proprio classico, lo «strumento descrittivo basato sulla percezione uditiva» conosciuto con il termine di spettromorfologia rappresenta certamente uno dei metodi teorici di maggior rilievo per la disciplina, nonché quello maggiormente impiegato nelle più recenti analisi di opere elettroacustiche. La spettromorfologia prende le mosse da una riflessione approfondita sui concetti teorici di Pierre Schaeffer e si traduce in una loro sistematica ed ampliata riformulazione, proponendo un'impostazione teorica che si articola in quattro grandi paradigmi: tipologia spettrale, modelli morfologici, moto e processi di strutturazione; ognuno prevede diverse categorie di classificazione ed un lessico idoneo alla descrizione dei fenomeni sonori che hanno luogo nel repertorio elettroacustico. I paradigmi, che sono applicabili agli elementi minimi del testo sonoro, possono, all'occorrenza, costituire elementi validi anche per una modellizzazione del piano strutturale e/o formale. *Musica/Realtà* pubblica il nuovo saggio in due parti. Nella prima vengono esposti i concetti introduttivi per un approccio alla

descrizione dei fenomeni della musica elettroacustica e alcuni dei problemi fondamentali di questo repertorio, come quello dei tipi di partiture o dei diversi approcci all'ascolto di un'opera musicale. Vengono poi introdotti i concetti chiave del lavoro teorico: il problema del "legame con la sorgente" degli eventi sonori, il "gesto" sonoro e i suoi surrogati, i suoi andamenti temporali, la classificazione dei vari gesti e delle varie "tessiture" sonore usate nelle composizioni elettroacustiche. Nella seconda parte Smalley si spinge ulteriormente avanti nei vari livelli dell'indagine spettromorfologica, entrando in dettaglio nei suoi paradigmi e proponendo un'interessante e lunga indagine finale sulle modalità di organizzazione dello spazio sonoro.

Il metodo esteso-cognitivo per l'analisi della musica elettroacustica, introdotto per la prima volta nel 1991 al Secondo convegno europeo di analisi musicale di Trento, è stato sviluppato dagli stessi GIOMI e LIGABUE (1996): si tratta di un sistema che, attraverso una serie di fasi (livello formale, livello strutturale, livello degli eventi, livello dei sintagmi, strategie compositive, strategie di significazione, livello narrativo) e basandosi su fattori di carattere prevalentemente percettivo, cerca di investigare il campo della musica elettroacustica e strumentale contemporanea, consentendo di mettere in luce risultanze particolari del testo sonoro che, secondo gli autori, possono emergere in maniera prioritaria attraverso un'analisi dell'ascolto. Nel lungo articolo sulla rivista *Sonus* troviamo innanzitutto una descrizione del metodo analitico e delle sue origini sia di natura teorica che sul fronte sperimentale; la parte più consistente del contributo è dedicata ad un'applicazione sul campo, ovvero l'analisi della composizione elettronica *Incontri di fasce sonore* del compositore romano Franco Evangelisti. Anche con l'ausilio di alcuni schemi descrittivi, vengono illustrate le varie fasi del metodo applicate al testo sonoro del brano, evidenziandone strutture ed elementi di significazione a diversi livelli.

Ancora *Sonus*, che si sta qualificando come una delle poche riviste italiane nella quale i temi inerenti a "musica e tecnologia" appaiono con riscontrabile puntualità, propone nella sua ultima uscita del '96 un articolo di BARTOLANI che, affrontando le relazioni tra il pianoforte ed il mezzo elettronico, prende in esame quattro lavori contemporanei di questo repertorio: *Traiettorie* di Marco Stroppa, *Jeux* di Denis Cohen, *Huit esquisses en duo pour en pianiste* di Jean-Claude Risset e *Mizar* di Michelangelo Lupone. Dopo un'introduzione iniziale sull'argomento, dove peraltro vengono enunciate alcune affermazioni abbastanza discutibili sull'analisi musicale e sulle modalità percettive della musica elettroacustica, le brevi analisi prendono in considerazione le diverse modalità di approccio al linguaggio elettroacustico con una serie di descrizioni dei processi compositivi utilizzati dai quattro autori nei rispettivi brani.

L'ultima segnalazione sul fronte dell'analisi della musica elettroacustica riguarda un articolo dell'americana HELMUT. Sebbene si tratti (ancora una volta) di un approccio quasi completamente basato sulla lettura dello spettrogramma della composizione (sistema di rappresentazione dello spettro sonoro nel tempo), questo saggio introduce qualche elemento di interesse, con una rappresentazione grafica in cinque livelli descrittivi: il sonogramma, una serie di commenti testuali e tre rappresentazioni grafiche arbitrarie di ampiezze, altezze e raggruppamento di frasi (per quest'ultima rappresentazione non viene comunque esplicitato alcun criterio di segmentazione). Purtroppo molte delle premesse introduttive dell'articolo risultano assai deboli e molti dei riferimenti a precedenti studi del settore appaiono impropri; inoltre, anche i numerosi esempi applicati su due composizioni della stessa Helmut non sembrano convincere il lettore sulla profondità dello studio.

ANALISI COMPUTAZIONALE

CAMILLERI L.-CARRERAS F.-GARGIULO P.-GIOMI F. (1996), "Esempi di applicazione del *Time-Span Reduction* nell'analisi computazionale della struttura armonica: sei Allemande dall'opera II e dall'opera IV di Corelli", in La Via S. (cur.), *Studi Corelliani V. Atti del quinto convegno internazionale*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 33), 229-250.

DE MATTEIS A.-HAUS G. (1996), "Formalization of generative structures within Stravinsky's *The Rite of Spring*", *Journal of New Music Research*, 25/1, 47-76.

HEWLETT W.B.-SELFRIDGE FIELD E. (cur., 1995-96), *Computing in musicology. An international directory of applications*, CCAH, Stanford CA.

IZMIRLI O.-BILGEN S. (1996), "A model for tonal context time course calculation from acoustical input", *Journal of New Music Research*, 25/3, 276-288.

NG K.-BOYLE R.-COOPER D. (1996), "Automatic detection of tonality using note distribution", *Journal of New Music Research*, 25/4, 369-381.

RAPOPORT E. (1996), "Emotional expression code in opera and Lied singing", *Journal of New Music Research*, 25/2, 109-149.

WIDMER G. (1996), "Learning expressive performance: The structure-level approach", *Journal of New Music Research*, 25/2, 179-205.

Da molti anni *Computing in musicology* costituisce un punto di riferimento insostituibile per gli studiosi di musicologia computazionale di tutto il mondo; nel 1996 è uscito il decimo volume della rassegna internazionale curata, come al solito, da HEWLETT e SELFRIDGE FIELD. Lo scopo della pubblicazione è quello di presentare, sotto forma di brevi articoli, l'attività di ricerca che viene espletata, soprattutto in ambito accademico, nel campo delle applicazioni informatiche alla musicologia. Il volume è denso di contributi a carattere analitico, suddivisi in due grandi gruppi: quello dei risultati analitici sul campo, raccolti sotto la sigla di "studi", e quello delle metodologie con il capitolo "strumenti e metodi". Nel primo gruppo i repertori in oggetto spaziano dalle canzoni popolari tedesche alla polifonia rinascimentale, dalle sonate di Corelli ai "classici" corali di Bach, sicuramente, questi ultimi, i materiali musicali più studiati dai musicologi computazionali dagli anni Sessanta ad oggi. Da segnalare inoltre un saggio utilissimo (almeno per chi non ha familiarità con le reti telematiche ed il loro impiego) che prende in rassegna gli strumenti e le varie possibilità che vengono offerte al musicologo nell'ambito della rete Internet: dall'esame dei problemi di connessione si arriva alla descrizione di pubblicazioni *on-line*, di database remoti e di pagine Web di interesse musicologico. Chiude come sempre il volume una serie di articoli che fanno il punto sullo stato dell'arte dell'editoria musicale elettronica.

La ricerca di CAMILLERI, CARRERAS, GARGIULO e GIOMI è stata presentata durante il Quinto congresso internazionale di studi su Corelli del 1994 e appare in stampa nel corposo volume degli atti uscito nel settembre 1996. Si tratta dell'applicazione di un sistema analitico (già in altre occasioni impiegato e presentato) per l'analisi armonica di alcune Allemande tratte dalle sonate di Corelli. Il sistema utilizza una serie di tecniche di intelligenza artificiale per la traduzione del noto impianto teorico di Lerdahl e Jackendoff, con l'obiettivo, in questo caso, di ottenere indicazioni utili sulla struttura armonica delle composizioni di Corelli. Dopo un'ampia motivazione dei criteri di scelta del repertorio, vengono esposti la descrizione del modello analitico e i suoi risultati, anche attraverso una serie di schemi grafici.

Anche nel 1996 il *Journal of New Music Research* ha dedicato ampio spazio ad articoli sull'analisi computazionale. Tra questi cinque ci sono sembrati di maggior interesse.

Da molti anni il gruppo di ricerca milanese guidato da HAUS lavora sulla possibilità di descrivere "strutture generative" di brani musicali, in particolare attraverso un formalismo logico chiamato "reti di Petri". In questo caso il modello è stato applicato alla celebre composizione di Stravinsky *La sagra della primavera*.

Due saggi interessanti sono inclusi nel secondo numero della rivista: entrambi trattano una delle problematiche della ricerca di maggior rilevanza e attualità, ovvero l'analisi dell'espressività.

Il primo, un lunghissimo articolo di RAPOPORT, ci introduce allo studio computazionale delle componenti espressive emozionali nella musica vocale, in questo caso arie di opere e Lieder interpretati da grandi solisti. Attraverso l'ausilio delle funzioni di trasformazione di Fourier e dei relativi spettrogrammi, Rapoport riesce ad identificare e classificare oltre cinquanta tipi di strutture vocali nel dominio delle altezze, raggruppandole in otto categorie espressive. Inoltre la classificazione procede anche nel dominio del tempo proponendo un'analoga classificazione in strutture temporali e meccanismi di produzione. Gli autori presi in considerazione spaziano da Schubert a Verdi, da Puccini a Mozart.

Nel secondo caso, l'articolo di WIDMER, il problema è affrontato in maniera alquanto diversa: qui viene descritta una recente ricerca che consiste nello sviluppo di un programma di intelligenza artificiale capace di apprendere una serie di regole generali dell'espressività esecutiva riguardanti aspetti della dinamica e del rubato. Sono presentati i risultati di alcuni esperimenti sull'esecuzione pianistica, anche in relazione ad esperienze precedenti meno sofisticate realizzate dallo stesso autore.

Il contributo di IZMIRLI e BILGEN propone un sistema per il riconoscimento del contesto tonale attraverso un input di tipo acustico, ovvero partendo proprio dall'esecuzione reale di un brano. Gli esempi proposti sono, come in altre occasioni, applicati alla musica di Debussy, ovvero a quel tipo di repertorio dove il concetto di spazio tonale non è determinabile in maniera certa e dove si assiste pertanto a risultati non scontati.

Infine un articolo sul problema del riconoscimento della tonalità nella musica occidentale tonale. Uno dei problemi cardine già nelle prime ricerche della musicologia computazionale viene qui affrontato dal gruppo di ricercatori dell'università di Leeds (NG, BOYLE e COOPER) attraverso la costruzione di un sistema di regole che fa uso, come fattore predominante, della durata delle varie classi di altezze.

Analisi nella didattica (Giovanna Guardabasso)

ANALISI PER LA DIDATTICA

AA.VV. (1996), "Confronti e dibattiti: concerti per la scuola, occasioni da non sprecare", *Musica Domani*, 99, 37-41.

FERRINI M.-BURZACCHINI E. (1996), "Nascita e sviluppo dei gusti musicali", *Musica Domani*, 99, 19-22.

GRANDI M. (1996), "Solennità e diletto nella festa barocca", *Musica Domani*, 100, 29-32.

HOWELL T. (1996), "Musical analysis: Back to basics", *British Journal of Music Education*, 13/3, 123-134.

LUZZI C. (1996), "Il paesaggio sonoro attraverso la storia", *Musica Domani*, 98, 10-16.

ROSATO P. (1995), "L'analisi musicale e le sue valenze didattiche: dall'analisi nella didattica alla didattica nell'analisi", *Bequadro*, 59/60, 5-15.

VALLESI S. (1996), "Avvicinare al pianoforte con attenzione e creatività", *Musica Domani*, 101, 29-33.

ZAMBELLI D. (1996), "Gli standard per l'educazione musicale nelle scuole degli Stati Uniti d'America", *Musica Domani*, 101, 3-10.

È possibile suscitare negli allievi entusiasmo per l'analisi? Un entusiasmo che nasca dalla curiosità di scoprire come "funziona" un certo brano musicale? È questo uno degli obiettivi che si prefigge HOWELL nel cercare di elaborare una metodologia per l'analisi in grado di dare risposte ad alcuni problemi che l'attuale situazione degli studi in Gran Bretagna comporta. Le sue riflessioni e le sue proposte tuttavia risultano molto interessanti anche per il lettore italiano. «L'analisi dovrebbe essere una componente centrale dell'educazione musicale e non un esoterico specialismo» [*ibid.*, 123], ci suggerisce l'autore, che sottolinea come la ricerca in questo campo sia oggi fortemente specializzata e ugualmente specializzata appaia l'analisi studiata nelle università. Ovviamente questo non consente di formare adeguatamente i futuri insegnanti che dovranno occuparsi di analisi nella fascia secondaria degli studi, poiché una metodologia estremamente specializzata non può rivolgersi ad un ampio

pubblico. Nelle scuole secondarie quindi si continuano ad ignorare gli sviluppi di questa disciplina e si ripropongono metodologie vetuste con pedanti descrizioni, battuta per battuta, di frammenti di brani musicali. Howell ritiene che l'analisi debba essere un mezzo per promuovere una comprensione musicale più ampia e lo sviluppo di un pensiero creativo in rapporto alla musica. A tale scopo egli presenta una metodologia esemplificata sul primo movimento della Sonata per pianoforte in La maggiore op. 101 di Beethoven.

Gli altri contributi segnalati contengono spunti per riflettere sul ruolo che l'analisi può svolgere nell'educazione musicale e in altri contesti didattici. ROSATO schematizza alcuni possibili obiettivi dell'analisi in diversi campi di applicazione: l'educazione musicale di base, la didattica dell'insegnamento strumentale, dell'improvvisazione, della composizione; affronta poi il problema della mediazione didattica nell'insegnamento dell'analisi.

Il contributo di ZAMBELLI informa il lettore italiano di un ampio processo di riforma del sistema scolastico negli Stati Uniti e riporta un documento del 1994 in cui vengono definiti gli standard formativi delle fasce scolastiche corrispondenti alle nostre elementari, medie e superiori relativamente all'educazione musicale. Questo materiale ci dà la possibilità di conoscere e valutare una proposta curricolare che comprende al suo interno settori come «ascolto, analisi e descrizione della musica» o «comprensione delle relazioni fra la musica, le altre forme artistiche e le discipline non artistiche» [*ibid.*, 6-7 e 9].

In Italia l'analisi appare ormai una prassi consolidata all'interno di percorsi didattici. I contributi che segnaliamo propongono progetti articolati su più livelli, che comprendono dei momenti di analisi come una delle tappe degli itinerari di lavoro. FERRINI e BURZACCHINI presentano un'indagine sui gusti musicali, LUZZI e GRANDI due percorsi entrambi di natura storica e VALLESI una proposta di didattica dello strumento con la quale sviluppare negli allievi competenze musicali ampie e trasferibili.

La rubrica "Confronti e dibattiti" di *Musica Domani* ha ospitato sul numero 99 un interessante confronto sui concerti per le scuole. Gli interventi di Bonfrisco-Spaggiari, Cattelan e Zocca, ben lungi dal riproporre modelli tradizionali di ascolto dal vivo, considerano le attività di analisi dei brani musicali presentati dai musicisti uno dei punti cardine di queste iniziative e sottolineano l'importanza dell'animatore nel rendere l'analisi un momento attivo di partecipazione del pubblico.

RICERCHE PSICOLOGICHE

COSTA GIOMI E.-DESCOMBES V. (1996), "Pitch labels with single and multiple meanings: A study with french-speaking children", *Journal of Research in Music Education*, 44/3, 204-214.

FISKE H.E. (1995-96), "A connectionist model of musical learning", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, 57-62.

FYK J. (1995-96), "Musical determinants of melodic contour recognition: Evidence from experimental studies of preschoolers", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, 72-79.

GRUHN W. (1995-96), "Maps and paths in music learning - Building up mental representations: A connectionist approach", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, 88-98.

RICHARDSON C.P. (1996), "A theoretical model of the connoisseur's musical thought", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 128, 15-23.

Gli studi di psicologia hanno affrontato spesso il problema della percezione, del riconoscimento e della classificazione dell'altezza da parte dei bambini e i risultati che derivano da questo tipo di indagine sono certamente utili per orientare le strategie didattiche di insegnanti e operatori che lavorano nella fascia prescolare ed elementare. A questo tema sono dedicati i due contributi che segnaliamo: COSTA GIOMI e DESCOMBES studiano in particolare la capacità dei bambini intorno a 7 anni di classificare correttamente l'altezza. Le autrici hanno tenuto conto della presenza, nella lingua e nella cultura di appartenenza dei bambini soggetti dell'esperimento, di termini specifici che vengono univocamente utilizzati per designare l'altezza dei suoni, come la coppia "acuto/grave", in alternativa alla coppia "alto/basso", la quale possiede più significati e risulta quindi maggiormente ambigua e problematica.

La ricerca di FYK riguarda le capacità dei bambini di 5/6 anni di riconoscere e analizzare il profilo melodico.

RICHARDSON si propone invece di dimostrare che esistono processi cognitivi relativi all'ascolto della musica comuni all'adulto musicalmente esperto e al bambino. Tali processi vengono desunti dall'esame delle verbalizzazioni libere richieste ai partecipanti di un esperimento (di età

compresa fra i 6 e i 13 anni) confrontate con un modello di pensiero musicale "esperto" descritto da Broudy e fondato sulle teorie di Dewey. In particolare Richardson sottolinea come dietro le metafore, le associazioni e le immagini espresse dai giovani soggetti si nascondano conoscenze musicali e operazioni cognitive e come, al di là dello stile di espressione linguistica utilizzato, essi attivino processi di pensiero coerenti con quelli manifestati dagli adulti esperti.

Il connessionismo è una teoria che, fondandosi su dati neurologici, propone una nuova ipotesi sui meccanismi del pensiero (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 39). FISKE e GRUHN, pur manifestando la prudenza dovuta nei confronti di una teoria recente, ne illustrano l'efficacia per costruire una nuova ipotesi sull'apprendimento della musica.

Ancora una volta, le questioni relative alla teoria del *tactus* e quelle concernenti l'assetto "tonale" del repertorio che precede l'affermarsi della moderna tonalità armonica assumono, nel panorama musicologico recente, un ruolo centrale; sono da segnalare, inoltre, alcuni saggi specificamente analitici.

TACTUS

DEFORD R.I. (1996), "Zacconi's theories of *tactus* and mensuration", *The Journal of Musicology*, 14/2, 151-182.

BENT M. (1996), "The early use of the sign σ ", *Early Music*, 24/2, 199-225.

DEFORD prosegue la sua indagine sui rapporti tra tempo e *tactus* nella teoria e nella prassi di fine Cinquecento (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 58-59): oggetto del presente saggio è la trattazione che di questi problemi si legge nella *Prattica di musica* (1592-1622) di Ludovico Zacconi. L'assunto da cui muove l'autrice è la distanza di Zacconi dalle teorie che, presupponendo un *tactus* sostanzialmente immutabile, ne vedono una stretta relazione con il tempo di un brano, relazione determinata dalle figure impiegate (Sebald Heyden). Zacconi, che, come teorico tardo, distorce alcuni capisaldi della tradizionale teoria mensurale (è insensibile, ad esempio, ai fenomeni ritmici che coinvolgono entità metriche più ampie del *tactus*), mostra una sensibilità acuta nei confronti delle relazioni tra il *tactus* e la riuscita "estetica" dell'esecuzione. La sua teoria presenta sottigliezze non comuni, quali ad esempio la distinzione tra «sincope» e «contra tempo»: la prima si ha quando la nota più lunga è posta entro i due momenti del *tactus* (ad esempio una minima tra due semiminime in C), il secondo quando la nota più lunga inizia in levare e si protrae nel *tactus* successivo (ad esempio una semibreve tra due minime in C). Come per altri teorici attivi al volger del secolo (Banchieri), che esprimono con formule differenti analoghi concetti, fondamentale è, per Zacconi, la distinzione tra la «proporzione», che interessa simultaneamente tutte le voci e si batte con un *tactus inaequalis* (cioè con un "battere" lungo il doppio del "levare") e gli «oppositi numeri», che contrappongono ad un generale contesto binario dei raggruppamenti ternari in alcune voci e che si battono con il *tactus aequalis*: la grande differenza estetica tra questi due fenomeni risiede proprio nel loro rapporto con i rispettivi *tactus*. Ancora diverso, poi, è il caso del tempo perfetto, che

Zacconi non vede praticamente distinto dal tempo imperfetto, non riguardando la divisione ternaria il livello del *tactus*; ulteriori distinzioni, inoltre, la *Prattica* introduce circa il tempo tagliato. Non mancano, nella trattazione di Zacconi, zone d'ombra (non è chiaro, ad esempio, se egli consideri ammissibile un'emiolia di minime in *tactus* alla breve, con tre note in solo metà *tactus*), ma nel complesso la sua teoria è appropriata, per l'autrice, allo stile tardo. O meglio: essa solleva una serie di questioni, le cui risposte possono costituire, per le scelte relative allo stacco di tempo in sede esecutiva, un fondamento più significativo di quello che si dà proponendo semplicemente un'indicazione di metronomo [*ibid.*, 182]. Risalendo indietro nel tempo, la spinosa questione delle origini del segno σ trova in BENT una risposta per certi versi sorprendente, ma, ci pare, del tutto plausibile, almeno sulla base delle argomentazioni proposte dall'autrice: salvo i casi (pochissimi, nei primi manoscritti) di sovrapposizione con voci in O, che sono altrettanti esempi di vera *proportio dupla*, il taglio che attraversa il cerchio potrebbe non avere alcun significato mensurale, ma piuttosto costituire un avvertimento (*ut supra*, *signum congruentiae*, eccetera). Insomma, σ non sarebbe un segno inscindibile, ma il risultato di un richiamo, sovrapposto al normale segno di tempo perfetto con prolazione minore, volto ad indicare che "sta accadendo qualcosa di insolito": e, in alcuni casi, tale avvenimento "insolito" può essere (perché no?) proprio una *proportio dupla*.

QUESTIONI TONALI

PLUMLEY Y. (1996), *The grammar of 14th century melody: Tonal organization and compositional process in the chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, Garland, New York-London.

L'uscita di questo importante saggio era già stata preannunciata da Lefferts, nell'ambito di un articolo (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 60) i cui esiti vengono letteralmente inglobati da PLUMLEY nel suo primo capitolo. A questo proposito, dobbiamo rilevare, scusandocene con i lettori, che nella citata scheda del precedente *Bollettino* la mancata riproduzione delle lettere dell'alfabeto greco usate da Lefferts ha reso incomprensibile il rendiconto circa la classificazione tonale da lui proposta, che qui brevemente riassumiamo.

I tipi tonali in cui viene classificato da Lefferts il repertorio profano dell'*Ars Nova* francese sono raggruppati per coppie in base alla *finale*: la coppia prevalente, detta α , è costituita dai tipi che, in ogni sistema di segnatura, rispondono alle voci Ut e Re, rispettivamente, con terza maggiore e con terza minore (Sib⁺ e Do⁻ in bb, entrambi con due bemolli

in chiave); la coppia β , meno rappresentata, risponde alle *voces* Sol e La, mentre un gruppo γ risulta assolutamente minoritario. Importante risulta poi il concetto di «classe di tipi tonali»: formano una classe, ad esempio, tutti i tipi α con terza maggiore.

A partire dalla classificazione di Lefferts che, ricordiamolo, poggia sull'assunto della priorità del *cantus* ai fini della determinazione della *finalis*, Plumley propone una grammatica che presuppone due dati palesati dal repertorio esaminato: il ruolo delle forme fisse, diverso a seconda dei generi (*ballade*, *virelai*, *rondeau*), che determina l'individuazione dei gradi secondari nei punti di articolazione macroformale, e l'impiego di modelli tonali standard per l'articolazione di diversi "livelli strutturali". A quest'ultimo proposito, bisogna osservare che il modello di segmentazione proposto da Plumley è sostanzialmente quello schenkeriano (*large-scale structure*, *middleground* e *foreground*), come risulta anche da alcuni grafici analitici, anche se tale modello appare piuttosto come un utile strumento metodologico che non (per fortuna) come un'intrinseca ideologia. Il contrasto tra gradi tonalmente stabili e gradi tonalmente instabili (rispettivamente, *ouvert* e *clos*, contrariamente a quanto i termini francesi farebbero pensare) determina la struttura generale. Al livello medio, è ancora la distinzione tra gradi principali e gradi secondari a rivelarsi determinante, mentre il livello esterno è plasmato secondo procedimenti lineari standard che generalmente rinviano ad un modello discendente di pentacordo (o tetracordo) dislocato al centro dell'*ambitus* d'ottava interessato. A tale proposito, Plumley sottolinea che in questo repertorio i procedimenti lineari non possono essere considerati come un "sottoprodotto" del contrappunto, ma costituiscono una fase essenziale del processo compositivo e risultano spesso distribuiti fra le voci. Altri elementi costruttivi sono la dimensione armonica e l'elaborazione motivica, ottenuta con procedimenti di ripetizione, variazione e sviluppo di cellule elementari. Per quanto concerne poi il rapporto tra la *chanson* "classica" di Machaut e il repertorio dell'*Ars Subtilior*, l'autrice rileva come, in quest'ultimo caso, l'aspetto più "disordinato" del *foreground* (dovuto in buona parte alle ben note sottigliezze ritmiche) non modifichi la sostanziale unità tonale della struttura: il ruolo dell'elaborazione motivica, poi, è addirittura rafforzato, nel repertorio tardo, da una maggiore inclinazione al procedimento della progressione.

SAGGI ANALITICI

DALMONTE R.-PRIVITERA M. (1996), *Gitene canzonette. Studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Olschki, Firenze.

STEIB M. (1996), "A composer looks at his model. Polyphonic borrowing in masses from the late fifteenth century", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 46/1, 5-41.

In linea con le direttive della collana che ospita il loro lavoro (*Madrigalisti dell'Italia Centro-Settentrionale*, a cura di Rossana Dalmonde), DALMONTE e PRIVITERA premettono all'edizione delle canzonette a sei voci di Vecchi un ampio saggio analitico, che va ben al di là di quanto generalmente si trova nelle descrizioni premesse ai lavori filologici, spesso niente più che delle "guide turistiche" alle bellezze (vere o presunte) dell'opera edita. Dopo una premessa biografica, e prima della necessaria introduzione critica relativa alle fonti, si leggono due ampi capitoli che esplorano, rispettivamente, il testo poetico e le modalità della sua intonazione, nonché i parametri del linguaggio musicale (forma, modalità, cadenze, eccetera). Per quanto riguarda il primo aspetto, dopo un paragrafo dedicato al problema dell'attribuzione dei testi poetici, dove si fa strada l'ipotesi che gli *unica* anonimi della raccolta si debbano alla penna dello stesso Vecchi, l'indagine si rivolge al "fraseggio" (partendo dalla domanda: quanto "materiale poetico" viene utilizzato da Vecchi per intonare una frase melodica?) e alla lunghezza delle frasi melodiche (la cui distinzione dalle frasi polifoniche è presupposto ineludibile dell'analisi). Passando ad analizzare i brani "dalla parte della musica", si indagano in primo luogo i modelli formali (che offrono un panorama variegato all'interno della tradizionale scansione di canzonetta, data dai modelli AA BB e AA B CC), per procedere poi ad una ricognizione delle possibili classificazioni modali, che prende le mosse da un'opera teorica di Vecchi pervenutaci manoscritta e edita solo recentemente [POLLASTRI M. (cur., 1987), *Mostra delli tuoni della musica. Trattato inedito di Orazio Vecchi*, Aedes muratoriana, Modena]. Si prosegue poi con un'indagine sugli aspetti del *ductus* melodico delle voci, sulla "catena" delle cadenze e sulle specificità dell'organico a sei voci. Ne risulta un quadro completo dello stile manifestato in questo libro dal canonico di Correggio, libro per la cui edizione, una volta tanto (e si spera che l'iniziativa faccia scuola), al rigore analitico si unisce un'altrettanto rigorosa metodologia filologica.

L'articolo di STEIB ci conduce in un'altra zona cronologica, quella segnata dalle messe polifoniche quattrocentesche. L'autore parte dalla constatazione che fino ad epoca recente la musicologia ha indagato puntualmente le modalità d'impiego del *cantus firmus*, ma ha posto scarsa attenzione ai diversi procedimenti di citazione di interi passi polifonici; tanto che in alcuni studiosi è maturata la convinzione che il fenomeno sia limitato, per il quindicesimo secolo, a pochi casi. Steib contesta questo assunto e procede a scardinarlo attraverso l'analisi di tre repertori,

costituiti, rispettivamente, dalle messe di Johannes Martini, Heinrich Isaac e Josquin des Prez. Ne risultano tre diversi atteggiamenti nei confronti dei modelli polifonici impiegati: se Martini «manipola le citazioni ... in modo tale da mantenere il modello sempre chiaramente riconoscibile», in Isaac «la distinzione tra parafrasi e ri-composizione è spesso sfumata»; Josquin, infine, predilige le citazioni brevi e la commistione tra parafrasi e citazione letterale. L'aspetto più interessante della questione è che non si registra, nell'ambito della carriera d'un singolo compositore, l'impiego di tecniche diverse: le modalità di riferimento ad un preesistente modello polifonico rimangono, per ognuno, le stesse. Il saggio si conclude con una dimostrazione dell'utilità dell'analisi proposta nell'ambito delle indagini attributive: a differenza di quanto proposto da Reinhard Strohm, la *Missa O rosa bella III* non è, probabilmente, di Martini.

ALTRE SEGNALAZIONI

ACKERMANN P. (1996), "Modus und Akkord. Klangliche Strukturen in der Spätzeit des modalen Systems", *Musiktheorie*, 11/3, 197-210.

AGEE R.J. (1996), "Costanzo Festa's *Gradus ad Parnassum*", *Early Music History*, 15, 1-58.

FAST S. (1996), "Bakhtin and the discourse of late medieval music theory", *Plainsong & Medieval Music*, 5/2, 175-191.

FULLER S. (1996), "Defending the *Dodecachordon*: Ideological currents in Glarean's modal theory", *Journal of the American Musicological Society*, 49/2, 191-224.

PARK E. (1996), "Modal classification in 'pre-notational age': Scribal and theoretical treatments of problematic introits in Regino's *De Harmonica Institutione*", *Journal of Musicological Research*, 16/1, 1-16.

SACHS K.J. (1996), "Die Geymel-stimmen zum Superius des *O Rosa Bella*-Satzes in Codex Trient 90", *Die Musikforschung*, 49/3, 287-293.

Seicento e Settecento (Maria Grazia Sità)

La rassegna di quest'anno, oltre ad articoli dell'annata 1996, conterrà recuperi di pubblicazioni apparse negli anni scorsi, ma resesi disponibili solo ora, come i numerosi contributi contenuti negli Atti del convegno mozartiano di Vienna-Baden 1991 (editi nel 1993), accanto ad alcuni titoli già ricordati nella sezione "Altre segnalazioni" del *Bollettino* 1996.

ERMENEUTICA E ANALISI

ADDESSI A.R. (1996), "Lo stile corelliano: un'analisi per 'argomenti'", in La Via S. (cur.), *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 33), 185-208.

CORSI C. (1996), "Gli 'affetti del patetico italiano' negli 'squisiti gravi' corelliani: analisi del primo movimento della sonata op. III, n. 9", in La Via S. (cur.), *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 33), 211-226.

LEWIN D. (1995), "Figaro's mistakes", *Current Musicology*, 57, 46-60.

POWERS H. (1995), "Readings Mozart's music: Text and topic, syntax and sense", *Current Musicology*, 57, 5-45.

REVERS P. (1993), "Stationen des Scheiterns von Hoffnung und Liebe. Stilistische Aspekte der Donna-Elvira-Arien in Mozarts *Don Giovanni*", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 874-858.

RIEDLBAUER J. (1996), "Welchem Rhythmus folgt der Tod?", *Die Musikforschung*, 3, 234-252.

STOFFELS L. (1993), "Schönen Symmetrie und krude Vergeltung. Ein zentrale Formprinzip in Mozarts *Don Giovanni* und seine Deutung", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 949-960.

TREMBATH S. (1993), "Mozart's operatic characterizations: Musical factors", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 979-992.

L'importante saggio di POWERS si inserisce nella polemica segnalata nello scorso *Bollettino* a proposito delle analisi "sociologiche" (di stampo adorniano) proposte da Susan McClary. Questa posizione viene messa a confronto con letture che egualmente si richiamano a significati sociologici, ma basandosi sulla teoria dei *topics* (ovvero degli argomenti o luoghi comuni stilistici; teoria sviluppata da Ratner, Allanbrook, Agawu) e quindi su una mediazione operata tramite aspetti puramente musicali. Argomenti come la scrittura imitativa piuttosto che teatrale, eccetera, richiamano a precisi contesti sociali, e se Ratner si limitava a rilevare la presenza dei *topics*, il proseguimento degli studi sviluppa il problema sintattico e retorico della loro collocazione nei brani.

Un'applicazione della teoria dei *topics* al di fuori dello stile classico è presentata da ADDESSI, che la sviluppa nello stile corelliano, individuando una serie di "argomenti" d'epoca (eco, canzone francese, danza, eccetera) utilizzabili per l'analisi di una Sonata dell'op. V. L'analisi abbraccia anche l'aspetto formale-sintattico e discute criticamente la teorizzazione di Agawu. Il problema dell'attribuzione di significato attuata con mezzi musicali è trattato anche da CORSI: nell'intento di rilevare le caratteristiche che determinano la scrittura affettuosa e patetica tipica dello stile italiano barocco, viene segnalata in Corelli la presenza di formule ricorrenti con connotazione patetica (ad esempio la formula di tetracordo discendente tipica del genere del lamento operistico) e la costruzione di strutture musicali con precisa funzione di "dissonanza strutturale".

Altre modalità di rapportarsi al problema del significato sono proposte da RIEDLBAUER, che rileva su un ampio repertorio (da Lasso ad Orff) il "luogo comune" del ritmo puntato per la rappresentazione della morte, e da LEWIN, che propone un'analisi psicanalitica del primo duetto delle *Nozze di Figaro*.

Sul tema tradizionale della caratterizzazione psicologica dei personaggi nelle opere mozartiane sono da segnalarsi i saggi di TREMBATH, che approfondisce il rapporto tra scelte formali delle arie e momento psicologico del personaggio, e di REVERS, dedicato a Donna Elvira. L'articolo di STOFFELS cerca invece di evidenziare un principio formale centrale (operante nell'intero *Don Giovanni*) che può essere osservato sulla dimensione ampia in vari momenti dell'opera: il dato portatore di significato in questo caso non è limitato a un singolo aspetto (melodia, ritmo, eccetera) o a una singola aria, ma è provocato proprio dalla coesistenza e dall'interazione di parametri diversi in relazione a zone ampie di significato (ad esempio sulle dinamiche offesa-vendetta, invito-contraccambio, preparazione-festa-punizione).

INFLUENZE STILISTICHE

BROWN B.A. (1995), *W. A. Mozart. Così fan tutte*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Opera Handbooks»).

BROWN B.A.-RICE J.A. (1996), "Salieri's *Così fan tutte*", *Cambridge Opera Journal*, 8/1, 17-43.

BRÜGGE J. (1996), "Intertextualität als Problem: zum Finale von Mozarts D-Dur-Quintett, KV 593, und *Jupitersymphonie*, KV 551 IV", *Acta Musicologica*, 68/1, 1-11.

CATTORETTI A. (1993), "1771-1773: gli ultimi quintetti per archi di Giovanni Battista Sammartini, i primi di Luigi Boccherini", *Chigiana*, 43, n.s. 23 (*Atti del convegno internazionale di studi: Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra '700 e '800*), 193-229.

CHURGIN B. (1993), "Sammartini and Boccherini: Continuity and change", *Chigiana*, 43, n.s. 23 (*Atti del convegno internazionale di studi: Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra '700 e '800*), 171-191.

FREEMAN D.E. (1995), "Josef Myslivecek and Mozart's piano sonatas K. 309 (284b) and 311 (284c)", *Mozart Jahrbuch*, 95-109.

LEOPOLD S. (1994), "Händels Geist in Mozarts Händen. Zu *Qui tollis* aus der c-moll-Messe KV 427", *Mozart Jahrbuch*, 88-111.

RICE J.A. (1996), "The musical bee: Reference to Mozart and Cherubini in Hummel's *New Year concerto*", *Music & Letters*, 77/3, 401-424.

SCHEDENSACH E. (1995), "'Stile antico' and 'stile moderno' in the early vocal compositions of Isabella Leonarda", *Studi Musicali*, 24/1, 49-61.

SPECK C. (1993), "Mozart und Boccherini. Zur Frage der Italianità in Mozarts Frühen Streichquartetten", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, 921-932.

TEODORI P. (1996), "Corelli e lo stile rigoroso: la lezione di Matteo Simonelli", in La Via S. (cur.), *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 33), 283-301.

Se anche l'analisi basata sui *topics* può essere considerata intertestuale, l'ambito del confronto sulla dimensione medio-grande è forse il luogo più tradizionale per questo tipo di indagine. Intertestualità all'interno del *corpus* di uno stesso autore è quella trattata da BRÜGGE, che descrive le

relazioni tra un quintetto e una sinfonia di Mozart discutendo anche il tema dell'"improprietà" stilistica all'interno di generi diversi. Il tema dei modelli esterni è presente invece in FREEMAN, che pone l'accento sulla vicinanza della produzione pianistica di Mozart col modello di Mysliveček piuttosto che con quello più frequentemente citato di J.Ch. Bach: raffronti stilistici e biografici appoggiano questa osservazione. La vicinanza con lo stile di Boccherini, e quindi la questione dell'"italianità" dei primi quartetti di Mozart viene invece ridimensionata da SPECK: in base alla sua analisi stilistica le somiglianze sono minori delle differenze e non paiono testimoniare un influsso diretto. L'eventuale modello di Sammartini per le composizioni di Boccherini viene indagato da CHURGIN e CATTORETTI. Dato che i due compositori furono attivi negli stessi generi, Churgin individua alcuni elementi comuni (ad esempio il ruolo attivo del secondo violino, che svolge anche un compito di "contromelodia" insieme alla viola, eccetera) e rileva invece, come tratto innovativo, la tendenza di Boccherini a realizzare la forma ciclica.

Somiglianze precise, a livello quasi di citazione, sono osservate invece da RICE nel concerto per tromba di Hummel, che si richiama scopertamente a passi di Mozart e di Cherubini. Un modello esterno e non contemporaneo è richiamato da LEOPOLD per il *Qui tollis* della Messa K. 427 di Mozart. Questa messa è stata generalmente considerata come testimonianza dell'interesse di Mozart per la musica "antica" ed in particolare per Bach: dopo aver confutato in base a notizie storiche la possibilità che Mozart fosse a conoscenza di modelli vocali bachiani, l'autore dimostra qui invece la presenza di un preciso modello händeliano nel coro *The people shall hear* dall'oratorio *Israel in Egypt*.

Ancora sul confronto col passato, il celebrato rapporto dello stile di Corelli con il modello "antico" di Palestrina viene invece ridimensionato da TEODORI: il raffronto puntuale porta a valorizzare la mediazione delle composizioni di Matteo Simonelli, rappresentante di uno "stile rigoroso" tonale, con caratteristiche diverse dal contrappunto modale di Palestrina. Ancora su stile antico e stile moderno (inteso stavolta come "prima pratica" e "seconda pratica") interviene SCHEDENSACH osservando la possibile convivenza delle due alternative nelle composizioni di un autore di metà Seicento, Isabella Leonarda.

Anche nel volumetto dei Cambridge Opera Handbooks dedicato a *Così fan tutte* (BROWN 1995) viene trattato il tema del rapporto coi modelli (in questo caso dell'opera seria e buffa), analizzato nel suo aspetto di convenzione e di citazione: tema abituale per il teatro mozartiano, ma particolarmente significativo in un contesto molto dipendente dalla parodia come è quello di *Così fan tutte*. L'indagine su quest'opera si è arricchita ultimamente anche della notizia che Da Ponte aveva pensato il libretto

inizialmente per Salieri e dall'osservazione degli abbozzi del lavoro iniziato dal musicista italiano (BROWN e RICE 1996).

PROBLEMI ARMONICI E RELAZIONI TONALI

BISTER H. (1993), "Der verminderte Septakkord bei Mozart und die reine Stimmung", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, 475-490.

BRUNETT H.-O'DONNELL S. (1996), "Linear ordering of the chromatic aggregate in classical symphonic music", *Music Theory Spectrum*, 18/1, 22-49.

DITTRICH M.A. (1993), "Ein 'Blick in das gelobte Land des späteren Schubertschen Liedes'. Zur Harmonik in Mozarts Liedern", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, 537-554.

FICHET L. (1996), "Stéréotypes harmoniques de la musique baroque", *Acta Musicologica*, 68/1, 12-22.

HOFFMANN W. (1996), "Terz-Sext-Klangreihen bei Wolfgang Amadeus Mozart", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/2, 105-123.

PLATOFF J. (1996), "Myths and realities about tonal planning in Mozart's operas", *Cambridge Opera Journal*, 8/1, 3-15.

TCHERNOWITZ NEUSTADTL M. (1993), "Aspects of the cycle and tonal relationships in Luigi Boccherini's string trios", *Chigiana*, 43, n.s. 23 (*Atti del convegno internazionale di studi: Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra '700 e '800*), 157-169.

La storicizzazione dell'analisi armonica porta a valutare gli apporti dei comportamenti abitudinari e "automatizzati" diffusi nel basso continuo e nella pratica improvvisativa. In quest'ambito di ricerca si colloca lo studio di FICHET sugli stereotipi armonici diffusi anche nella musica scritta: si arriva a dimostrare l'esistenza di sequenze armoniche fisse che, unitamente a procedimenti di progressione o di pedale armonico, possono essere considerati come strutture base di interi brani. In particolare si dimostra l'efficacia del metodo in due preludi del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. Uno stereotipo di struttura contrappuntistica viene invece indagato da HOFFMANN nella musica di Mozart: la sequenza di terza e sesta (falsobordone). Viene osservata nello stile a cappella e in composizioni

vocali-strumentali a 3-4 voci nel caso di successioni ascendenti e discendenti. Questi comportamenti si collocano nella questione dell'influenza dello "stile antico" in Mozart, ma determinano anche sonorità e scelte di condotta tipiche dello stile personale di Mozart.

Da BISTER viene invece analizzato l'uso mozartiano della settima diminuita (in particolare nell'*Ave Verum*) in rapporto al problema dell'intonazione antica: una prospettiva nuova nell'analisi della sonorità mozartiana. L'analisi dell'armonia dei Lieder mozartiani di DITTRICH è volta invece a valorizzare l'originalità del *corpus* liederistico mozartiano, a scapito degli stessi elementi di originalità solitamente attribuiti a Schubert (il particolare uso del cambio di modalità, il ruolo dialogante del pianoforte, eccetera), anche se tradizionalmente l'influsso di Mozart sui Lieder di Schubert o di Schumann è stato sempre osservato a partire dalle arie d'opera.

L'intervento di PLATOFF ripropone e puntualizza l'annosa questione delle relazioni presenti fra tonalità di numeri separati di un'opera settecentesca. Nonostante il riconoscimento dell'origine ottocentesca del pregiudizio dell'unitarietà e nonostante l'osservazione della presenza di una continuità testuale che non rende indispensabili altri fattori di unitarietà musicale (molto probabilmente inascoltati da un pubblico distratto e poco interessato), il problema può essere posto, secondo Platoff, distinguendo i possibili tipi di relazione ricercati. Si può scegliere di indagare relazioni tonali percepibili o non percepibili dal pubblico e rilevabili o non rilevabili dall'analisi. Da prendere in considerazione è anche la questione se l'udibilità delle relazioni sia voluta dal compositore o meno. Questa rete di problemi, valida per tutta l'opera del diciassettesimo secolo, va anche collegata al tipo di pubblico a cui è rivolta.

Gli usi armonici di Boccherini vengono analizzati da TCHERNOWITZ NEUSTADTL nel repertorio dei trii per archi: l'uso di modulazioni a toni lontani, l'esplorazione dei contrasti tra modo maggiore e minore, l'organizzazione dell'esposizione della sonata in tre tonalità, insieme alla tendenza alla concezione formale ciclica, vanno individuati come aspetti particolari del *corpus* dei trii e rappresenterebbero anche segnali di novità che avvicinano l'autore al Romanticismo.

Da segnalare infine l'ampio studio di BRUNETT e O'DONNELL sul cromatismo nella musica sinfonica del Classicismo. Sviluppando l'osservazione proposta da James Baker a partire dal 1991 sulla tendenza di tale musica a realizzare il completamento del totale cromatico con tale convinzione da raffigurarlo come un fine in sé della composizione, Burnett e O'Donnell studiano le modalità di tale completamento. Su un *corpus* ampliato rispetto a Baker e comprendente Haydn, Mozart, Beethoven, Dittersdorf, C.Ph.E. Bach e J.Ch. Bach, i due autori individuano tre tipi di ordinamenti principali: ordinamento ciclico (secondo il

circolo delle quinte), ordinamento in successione di semitoni ascendenti o discendenti, altri ordinamenti determinati da motivi di contesto. Si sostiene inoltre che le modalità dell'ordinamento giocano un ruolo importante sull'organizzazione delle strutture formali e sui processi motivici di ogni movimento.

FORME E GENERI

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

BRINK M. TEN (1995), *Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung und Form*, 2 voll., Olms, Hildesheim.

BRÜCK M. (1995), *Die Langsame Sätze in Mozarts Klavierkonzerten: Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz*, Fink, München, («Studien zur Musik», 12).

EPPSTEIN H. (1996), "Duo und Dialog. Zu einem Struktur- und Stilproblem der Kammermusik", *Die Musikforschung*, 3, 252-275.

GRÜNZWEIG W. (1993), "Orchestrale kammermusik. Faktur und Wirkung der Streichquintette Mozarts", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, 651-658.

KREYSZIG W.K. (1993), "Der Begriff der Fantasie bei Mozart und dessen Beeinflussung durch Sonate, Praeludium und Toccata. Zur Wechselbeziehung zwischen Satztechnik und Gattung in der c-Moll-Fantasie KV 475", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, 693-715.

MELAMED D.R. (1995), *J.S. Bach and the german motet*, Cambridge University Press, Cambridge.

NEVILLE D. (1994), "The Rondò in Mozart's late operas", *Mozart Jahrbuch*, 141-155.

PETERSEN P. (1993), "Divertimento versus Divertissement. Anmerkungen zu Mozarts KV 563", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, 123-143.

RODMAN R. (1994), "Retrospection and reduction: Modal middlegrounds and foreground elaborations in Telemann's *Zwanzig kleine Fugen*", *Indiana Theory Review*, 15/1, 105-137.

SALVETTI G. (1993), "Camerismo sinfonico e sinfonismo cameristico: alla ricerca di un approccio analitico pertinente", *Chigiana*, 43, n.s. 23 (*Atti del convegno internazionale di studi: Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra '700 e '800*), 337-352.

WAGNER G. (1994), *Die Symphonien Carl Philipp Emanuel Bachs. Werdende Gattung und Originalgenie*, Metzler, Stuttgart-Weimar.

Come ogni anno l'indagine su generi e forme è arricchita da poderose monografie (specialmente di ambito tedesco) che elencano e descrivono minuziosamente un *corpus* all'interno dell'opera di un singolo autore, a confronto con lo stile personale di quell'autore e con la realizzazione della stessa forma in altri autori coevi. È questo il caso del testo sui trii haydniani (BRAUNER), che illustra i contatti con la trio-sonata barocca, analizza il ruolo dei singoli strumenti e affronta il tema dell'eventuale ciclicità dei singoli brani o dell'intero *corpus*; oppure del testo dedicato da WAGNER alle sinfonie di C.Ph.E. Bach (con approfondimenti sull'analisi formale e motivica) e anche del testo di BRÜCK, che confronta i tempi lenti dei concerti per pianoforte di Mozart con la struttura dell'aria operistica, delle serie di variazioni, del rondò o *romance*, affrontando anche i problemi dell'orchestrazione (il ruolo dei fiati) e delle scelte tonali. Vicino a questa impostazione è anche il libro di MELAMED su Bach e il mottetto tedesco: vengono indagati tutti i passi assimilabili alla scrittura del mottetto tedesco in cantate, opere vocali più vaste, opere concertate e opere latine di Bach. Si distinguono per l'impostazione invece i due volumi di TEN BRINK dedicati ai concerti per flauto di Quantz: dopo la parte storico-filologica sull'ambiente, la forma del concerto e le fonti, l'analisi viene sviluppata attraverso un *Fragenkatalog* che raccoglie 58 domande (con risposta sì/no) ricavate dalle descrizioni formali del *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* dello stesso Quantz. L'ampia monografia (che contiene anche il catalogo tematico), presenta gli schemi formali di tutti i concerti e tabelle di confronto riguardanti la forma, l'orchestrazione, il materiale tematico, eccetera. Indagine più mirata è quella di PETERSEN sul divertimento: viene ricordata l'origine teatrale francese del termine e lo sviluppo italiano in senso solistico da camera, via via indirizzato verso la cifra della "facilità". Nel Divertimento K. 563 di Mozart però si osserva una presenza di allusioni ad altri generi musicali (nonché alla musica popolare e ad una grande varietà di affetti anche dolorosi), unite ad una complessità armonica e formale e ad un'equiparazione di ruoli tra gli strumenti che sollevano il brano dalla qualità di pezzo d'intrattenimento allo status di autonomo pezzo di musica da camera moderna. Ancora sulla qualità della musica da camera mozartiana interviene GRÜNZWEIG interrogandosi sulla defini-

zione del genere del quintetto: secondo le osservazioni di Dahlhaus la qualità sonora complessiva (determinata da strumentazione, *texture*, scelte armoniche) influisce sulle caratteristiche dello stile cameristico e sinfonico. Qualche studioso considera il quintetto un genere cameristico a sé: nel caso di Mozart viene osservata la sua vicinanza al quartetto, ma viene evidenziata anche la qualità sinfonica della sua resa sonora. Su camerismo sinfonico e sinfonismo cameristico interviene anche SALVETTI nel caso particolare di Boccherini, in cui la difficoltà a distinguere i generi porta all'individuazione di una vasta area cameristico-sinfonica. In essa convivono ad esempio la caratteristica sonorità "piena" dei quintetti con chitarra sostituita dal pianoforte ed il gusto tipicamente cameristico per la "sorpresa" musicale.

Il saggio di KREYSZIG affronta invece il tema della fantasia in Mozart (con gli antecedenti del preludio e della toccata) descrivendo i rapporti tra la definizione formale (caratterizzata dalla presenza di legami tematici) e la pura tecnica fraseologica, che si trasmettono dal barocco, attraverso Emanuel Bach, a Mozart.

In EPPSTEIN, attraverso esempi di Bach, Mozart, Beethoven e Brahms, viene osservato lo sviluppo della forma della sonata per strumento solo e pianoforte. Gli antecedenti sono da una parte l'idea di musica d'assieme paritaria presente nella sonata a tre (che si trasforma piuttosto nel quartetto moderno) e dall'altra la pratica della sonata per pianoforte con violino *ad libitum*. La forma della sonata per violino e pianoforte moderna, caratterizzata da aspetti dialogici, ma anche dal ruolo complesso del pianoforte, si stabilizza quindi lentamente, maturando caratteri distinti da quelli della sonata per strumento solo.

Sulla forma dell'aria-rondò nelle ultime opere di Mozart interviene NEVILLE: vengono discusse le caratteristiche del *rondeau* e rondò, la definizione di Arteaga, la struttura binaria adottata da Mozart e le varianti motivate dal contesto drammatico.

Di altro genere è l'indagine formale di RODMAN, in cui viene esercitata l'applicazione del metodo schenkeriano alla forma della fuga su brani di Telemann (meno densi e complessi di una fuga bachiana). Nelle *Zwanzig kleine Fugen* in particolare Telemann stesso fa precedere la fuga da uno schema della base modale del brano in forma scalare e da una successione accordale che doveva servire come base per l'improvvisazione che precedeva l'esecuzione della fuga. Queste schematizzazioni presentano una forte analogia con le riduzioni di livello medio delle medesime fughe ottenibili con metodi schenkeriani.

BARNETT G. (1996), "Bizzarrie ritmiche nelle sinfonie di Stradella e le Sonate di Corelli", in La Via S. (cur.), *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 33), 305-324.

DALMONTE R. (1996), "La melodia del violino solista nelle Sonate op. V di Corelli", in La Via S. (cur.), *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, Olschki, Firenze («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», 33), 251-279.

DERR E. (1993), "Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata for two fortepianos K 448 (375a)", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 521-536.

FEIL A. (1993), "Zum Rhythmus der Wiener Klassiker", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, I, 241-254.

MÄKELÄ T. (1993), "Kontrast und Entfaltung. Texturelle, thematische und stilistische Folgerichtigkeit des Klavierkonzertes in d-moll KV 466", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 759-774.

MAUSER S. (1993), "Figur-Manier-Motiv. Zur Genealogie Mozartscher Melodiebildung in den frühen Klavieresonaten", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, I, 145-150.

PERRY-CAMP J. (1993), "Mozartean time, timing, pace and proportion: Golden and not", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 815-825.

RAAB A. (1993), "Einstimmigkeit als Mittel musikalischer Syntax. Zur Funktion des Unisono in Wolfgang Amadeus Mozarts Konzertschaffen", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 825-832.

Per quanto riguarda gli aspetti ritmici BARNETT mette a confronto comportamenti di Corelli e di Stradella, osservando che, pur provenendo entrambi spesso da matrici di danza, Corelli adotta riferimenti più espliciti e più tradizionali, mentre Stradella sperimenta un ritmo più "astratto" giungendo a risultati che rientrano nella categoria estetica della bizzarria seicentesca: entrambi comunque sfidano le aspettative del pubblico. FEIL si concentra sul ritmo dei classici viennesi sottolineando l'importanza

degli accenti dati dai gruppi di battute: aspetto rilevato nei trattati d'epoca e comunque derivato dalle pratiche di danza. In particolare l'esempio mozartiano di un duetto della *Zauberflöte* rivela nelle modifiche dell'indicazione ritmica (3/8 e 6/8) che intervengono tra abbozzi e versione edita la presenza di una fraseologia che implica un diverso raggruppamento di battute. Di interesse speculativo-teorico è l'intervento di PERRY-CAMP in cui si distingue tra tempo musicale quantitativo (ontologico, misurabile) e percettivo-qualitativo (psicologico, solo descrivibile). Nel tempo virtuale (Langer) della musica vengono giocate entrambe le prospettive e le misurazioni del tempo ontologico sono interiorizzate dal compositore. In Mozart, in particolare, vengono osservati l'uso di proporzioni di relazione reciproca fra le parti (ad esempio la sezione aurea) nell'esposizione della forma sonata, mentre nelle forme non assimilabili alla sonata vengono adottate proporzioni razionali misurabili secondo termini esterni al sistema temporale; entrambe però, svolgendosi all'interno della dimensione della metrica musicale (quantificabile nel numero di battute), risultano riducibili in rapporti rappresentabili per approssimazione (nel primo caso) o in numeri interi (nel secondo caso). Considerato che ogni tipo di proporzione temporale si rivela appropriato per determinate circostanze musicali, è possibile osservare in Mozart l'interazione e il bilanciamento dei due sistemi ed i processi di ibridizzazione cui vengono sottoposti.

Per l'analisi melodica si segnala il saggio di DALMONTE, in cui vengono applicate alla melodia violinistica di Corelli "regole della grammatica della melodia" sperimentate (mediante computer) in contesto vocale. Viene verificato che, con poche integrazioni, esse si rivelano utili anche per la melodia strumentale, della quale viene in questo modo confermato il presupposto della "cantabilità". MAUSER studia invece la genesi della melodia pianistica mozartiana identificandone i presupposti nella *Figur* (figura retorica dalla semantica univoca) e nella *Manier* (abbellimento che nasce nella prassi esecutiva, con una corrispondenza affettiva "aperta") proposte dalla trattatistica d'epoca, ma soggette in seguito ad un processo di coagulazione. Dai trattati d'epoca parte anche DERR analizzando il rapporto di Mozart con le fonti didattiche settecentesche (Mattheson, Kirnberger) nel campo dell'invenzione melodica e della pratica variativa, fondate sull'arte di costruire ampi passaggi partendo da cellule minime.

Per quanto riguarda l'analisi della *texture*, RAAB propone il suo tipico punto di vista basato sull'osservazione della funzione dell'unisono (già sperimentato a partire dal 1990 nel testo su Haydn): l'analisi, finora basata su aspetti tematico-armonici, non aveva ancora evidenziato questa caratteristica dello stile mozartiano, tanto diffusa da poterne distinguere modalità diverse di adozione. Criteri compositivi specifici del Concerto

per pianoforte K. 466 sono descritti da MÄKELÄ: i principi di contrasto e di dispiegamento appaiono applicabili a vari elementi nel corso del Concerto. La fusione di elementi motivici e di caratteristiche scelte di *texture* determinano in questo brano una sintesi di stile sinfonico e stile concertante, in cui la forma sonata si presenta articolata da elementi desumibili con l'analisi motivica, ma anche attraverso la considerazione della sintassi della *texture*.

ALTRE SEGNALAZIONI

BORESCH H.W. (1993), *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Bärenreiter, Kassel («Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft», 1); recensito in *Die Musikforschung*, 2/1996.

COOK N. (1996), *Analysis through composition: Principles of the classical style*, Oxford University Press, Oxford.

ENSSLIN W. (1996), Niccolò Piccinni: "Catone in Utica". *Quellenüberlieferung, Aufführungsgeschichte und Analyse*, Lang, Frankfurt.

EVERETT P. (1996), *Vivaldi. The four seasons and other concertos op. 8*, Cambridge University Press, Cambridge.

FERTONIANI C. (1993), "Gli ultimi quartetti di Giuseppe Maria Cambini", *Chigiana*, 43, n.s. 23 (*Atti del convegno internazionale di studi: Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra '700 e '800*), 247-279.

GERHARD A. (1996), "Jan Ladislav Dusseks *Le retour à Paris* - eine Klaviersonate zwischen Aufklärung und Romantik", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/3, 207-221.

GOERTZEN V.W. (1996), "By way of introduction: Preluding by 18th- and early 19th-century pianists", *The Journal of Musicology*, 14/3, 299-337.

IRVING J. (1995), "A fresh look at Mozart's *Sonatenatz K. 312 (590d)*", *Mozart Jahrbuch*, 79-94.

LEOPOLD S. (1995), *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik in italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber Verlag, Laaber, 2 voll. (*Analecta Musicologica*, 29/1-2).

LONGYEAR R.M.-COVINGTON K.R. (1993), "Mozart's minor-mode recapitulation techniques", in Fuchs I. (cur.), *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, Schneider, Tutzing, II, 751-758.

LÜTOLF M. (cur., 1995), *Scarlatti und seine Zeit*, Paul Haupt, Bern.

MÄRKER M. (1995), *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen H. Schütz und J.S. Bach*, Köln.

NAGEL A. (1995), *Studien zur Passionskantate von C.Ph E. Bach*, Lang, Frankfurt.

SOMFAI L. (1995), *The keyboard sonatas of Joseph Haydn. Instruments and performance practice, genres and styles*, Chicago.

STINSON R. (cur., 1995), *Bach Perspectives*, University of Nebraska Press, Lincoln; recensito in *Music & Letters*, 4/1996.

TALBOT M. (1995), *The sacred music of A. Vivaldi*, Olschki, Firenze.

TRA STORIA ED ANALISI

BENT I. (cur., 1996), *Music theory in the age of Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

KLASSEN J. (1996), "Eichenwälder und Blumenwiesen. Aspekte der Rezeption von Bachs *Wohltemperierten Klavier* zur Schumannzeit", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/1, 41-64.

MAINTZ M.L. (1995), *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Bärenreiter, Kassel.

Il volume curato da BENT è un ideale complemento al suo ricco *Source Reading* sull'analisi musicale ottocentesca (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 2/2, 1995, 19). Nella seconda parte, dedicata a "Hermeneutics, analysis, criticism", spiccano due titoli: un saggio dello stesso Bent, che cerca di rintracciare la presenza del pensiero di Schleiermacher nella recensione-analisi della Quinta Sinfonia beethoveniana scritta da E.T.A. Hoffmann nel 1810; e un lungo studio di Brian Hyer, "Second immediacies in the *Eroica*", che attraverso una ricognizione della primissima recezione dell'opera e dell'effetto suscitato dal celebre Do# dei violoncelli alla battuta 7 affronta i presupposti inespressi nell'analisi che ne diede Schenker, rimettendo in discussione l'idea di temporalità sottesa al suo costrutto. Infatti il senso dell'interpretazione schenkeriana del Do# si costituisce solo presupponendone già la risoluzione sul Re (battuta 9): cosa possibile unicamente in quella "seconda immediatezza" che opera nel riascolto, ma non nello *statu nascendi* che invece dovrebber essere l'oggetto del suo rendiconto.

L'articolo della KLASSEN rintraccia la presenza del *Clavicembalo ben temperato* tra i compositori fra la fine del diciottesimo e il primo terzo del ventesimo secolo. In particolare vengono indagati brani di Robert e Clara Schumann e di Chopin, che mostrano evidenti influssi dell'opera bachiana alla vigilia del suo ingresso nel repertorio concertistico a partire dagli anni Trenta.

Alla recezione schumanniana di Schubert è dedicato invece l'ampio studio della MAINTZ. La parte specificamente analitica si trova nel capitolo IV, che studia gli influssi di Schubert nella musica di Schumann, soprattutto nei brani pianistici giovanili e nelle sinfonie.

ANALISI PROPEDEUTICHE

LARRY TODD R. (1993), *Mendelssohn: "The Ebrides" and other overtures*, Cambridge University Press, Cambridge.

ROSEN D. (1995), *Verdi: Requiem*, Cambridge University Press, Cambridge.

RUSHTON J. (1994), *Berlioz: Roméo et Juliette*, Cambridge University Press, Cambridge.

LARRY TODD, ROSEN e RUSHTON firmano monografie a carattere introduttivo, dedicate, nell'ordine, al trittico mendelssohniano di ouvertures *Ebridi*, *Sogno d'una notte di mezza estate*, *Calma di mare e viaggio felice* (dall'autore stesso edito assieme nel 1835), al *Requiem* di Verdi, a *Roméo et Juliette* di Berlioz. I criteri analitici sono suppergiù analoghi, e mirano a fornire, insieme a notizie su genesi e recezione dei rispettivi oggetti, soprattutto descrizioni dettagliate del loro processo armonico e formale, talora con il supporto di tecniche riduzionistiche (Rushton). Rosen, in particolare, individua nel *Requiem* verdiano due grandi famiglie tematiche (figure discendenti per moto disgiunto, ovvero figure ascendenti per moto congiunto entro una terza o una quarta, con ritorno alla nota di partenza) che stanno alla base dell'unità dell'opera.

BEETHOVEN (E DINTORNI)

EICHORN A. (1996), "Das 'Hauptthema' im ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie. Überlegungen zur Form und historischen Substanz", *Die Musikforschung*, 49/1, 2-19.

JONES D.W. (1995), *Beethoven: Pastoral Symphony*, Cambridge University Press, Cambridge.

NEWBOULD B. (1996), "Never done before: Elgar's other enigma", *Music & Letters*, 77/2, 228-241.

ROBINSON P. (cur., 1996), *Ludwig van Beethoven: Fidelio*, Cambridge University Press, Cambridge.

STANLEY G. (cur., 1994), *Beethoven Forum III*, University of Nebraska Press, Lincoln-London.

Il terzo volume del *Beethoven Forum* (STANLEY) è dedicato ai primi dieci anni di attività di Beethoven a Vienna (1792-1802). L. Lockwood indaga

il suo rapporto con Mozart, individuandovi tre fasi: imitazione, appropriazione e assimilazione. C. Schachter e N. Marston analizzano invece, l'uno, gli abbozzi della Sonata op. 24, l'altro quelli del finale della Seconda Sinfonia: in quest'ultimo articolo vengono contestate le analisi di Dahlhaus, ancorate alla sola edizione degli abbozzi curata da Nottebohm. J. Webster inquadra Beethoven come esponente dello stile classico piuttosto che come figura a sé, E. Sisman considera la "Patetica" nel quadro delle teorie tardosettecentesche del "patetico", infine W. Caplin cerca di precisare e raffinare le teorie correnti sulla struttura del tema, proponendo categorie di "ibrido" per colmare la lacuna terminologica sussistente tra motivo (*sentence*) e periodo (*period*).

Il volume curato da ROBINSON è un'introduzione al *Fidelio*, di cui viene anche offerta una succinta analisi armonico-strutturale, mantenuta nei limiti delle monografie censite nel paragrafo precedente. Lo stesso discorso vale per l'approccio alla "Pastorale" di JONES, che fa comunque ricorso anche a manoscritti beethoveniani sinora inindagati, e suggerisce qualche spunto interessante (come l'idea che le numerose ripetizioni di segmenti melodici, tipiche del primo movimento, anticipino il minimalismo).

La lunga analisi di EICHHORN dedicata al tema principale della Nona Sinfonia considera le prime battute dell'opera come un «archetipo dell'inizio musicale», caratterizzato da una manipolazione della percezione soggettiva del tempo piuttosto che da una logica del discorso motivico-tematico. Il segmento che precede l'ingresso della tonica di Re minore (battute 1-16) non è da Eichhorn inteso come introduzione: è pre-tematico, ma fa parte del tema, tant'è vero che lo si riascolta da battuta 35, apre lo sviluppo e torna nella ripresa. La peculiarità del tema sta dunque nel fatto che lo sviluppo vi è immanente. Inoltre le prime 36 battute presentano un blocco per un verso privo di cliché, per un altro segnato da un'assonanza arcaica: il tipo tematico dorico, che non rimanda però né ad un contesto liturgico, né ad uno contrappuntistico, ma è una fusione di elementi dorici in una configurazione individualizzata.

Può trovar posto qui, infine, una menzione di NEWBOULD, che sullo sfondo di Beethoven e del principio di "decomposizione" tematica presente nei suoi ultimi quartetti analizza gli aspetti eterodossi del secondo movimento del Quartetto in Mi minore di Elgar.

MUSICA STRUMENTALE DOPO BEETHOVEN: IL PIANOFORTE

BERGER K. (1996), "The form of Chopin's *Ballade*, op. 23", *19th-Century Music*, 20/1, 46-71.

DEAN SUTCLIFFE W. (1996), "Grieg's Fifth: the linguistic battleground of 'Klokkeklang'", *Musical Quarterly*, 80/1, 161-181.

GAJEWSKI F. (1995), "A hidden aspect of Chopin's invention", *Studi Musicali*, 24/1, 125-130.

KALLBERG J. (1996), *Chopin at the boundaries: Sex, history and musical genre*, Harvard University Press, Cambridge Ma.

SAMSON J. (1996), *The music of Chopin*, Oxford University Press, Oxford.

WESSEL M. (1996), "Die Zyklusgestaltung in Franz Schuberts Instrumentalwerk. Eine Skizze zu Anlage und Ästhetik der Finalsätze", *Die Musikforschung*, 49/1, 19-35.

WICK, N.L. (1994), "Shifted downbeats in Classic and Romantic music", *Indiana Theory Review*, 15/2, 73-88.

WESSEL esamina il sonatismo di Schubert, alla cui base sta il ciclo dei movimenti inteso come unità formale, e si chiede quali siano i procedimenti atti a generarla, rintracciando quattro fattori tipici: unione dei vari movimenti con transizioni ovvero con un decorso continuo, citazioni tematiche da un movimento al successivo, connessione variata dei temi dei movimenti e, più importante, il collegamento subtematico. Quanto al carattere dei finali, Wessel osserva che Schubert li tratta come gli sviluppi sonatistici, cioè come vaste aree di distensione, e la sua concezione architettonica (che conferisce una lunghezza sproporzionata ai *couplets* nei rondò) fa sì che la durata apparente di questi brani risulti maggiore di quella reale, che spesso è pari solo alla metà dei movimenti d'apertura. Chopin è al centro d'un folto gruppo di pubblicazioni. Il libro di SAMSON è concepito sulla falsariga del modello classico "vita ed opere". L'autore dichiara uno scarso interesse per i problemi di teoresi, il che non gli impedisce di tracciare, nel capitolo sui Preludi, un succoso viaggio attraverso le più diverse metodologie analitiche dispiegate nella recezione critica del ciclo chopiniano, e insieme di riesaminarle in blocco. GAJEWSKI analizza il rapporto tra la Sonata per violoncello e alcuni schizzi di carattere contrappuntistico, ipotizzando che il trattamento "severo" degli incisi tematici nell'ultima fase di Chopin possa esser letto

come reazione all'inaridirsi della vena creativa. BERGER propone un *formalistic close reading* della Ballata in Sol minore, per documentarvi l'impiego d'un procedimento di elaborazione motivica non lontano dal beethoveniano principio di variazione per contrasto: tutti i gruppi tematici sono riconducibili a figurazioni analoghe. A questo scopo viene proposto un metodo di riduzione alquanto diverso da quello di Schenker, volto peraltro a far emergere strutture che negli esiti possono essere in qualche modo paragonate a quel che in ambito schenkeriano si definisce il livello medio. Tale procedura dovrebbe mettere in luce le note strutturalmente più importanti, ma appare spesso arbitraria. Morale: chiamando "riduzione" qualsiasi esclusione di note che disturbino una determinata linea interpretativa si può alla fine cavar ciò che si vuole dalle fonti primarie (il che avalla, se mai ve ne fosse bisogno, quel che George Steiner ha chiamato l'«enigmatica mostruosità» della letteratura secondaria). Il volume di KALLBERG riunisce, con adattamenti, saggi già editi su varie riviste, e si muove nella linea di confine tra analisi e interpretazione socioculturale (ad esempio, il genere musicale — notturno o preludio — considerato come codice di comportamento sociale, come "contratto" stipulato tra compositore ed ascoltatori), con una particolare attenzione alla *new musicology* e ai *gender studies*.

Varie composizioni pianistiche di Mendelssohn, Brahms, Chopin e Mozart offrono a WICK materia per discutere quattro differenti casi di slittamento del tempo forte: corona e ritardando *auskomponiert*, cambio di metro non specificato, accavallamento (elisione) di porzioni di materiale inferiori alla battuta. Wieck si giova dell'analisi schenkeriana (non ortodossa) e di tecniche di riduzione metrica mutate da Schachter. Merita infine una segnalazione l'estesa disamina stilistico-strutturale dedicata da DEAN SUTCLIFFE all'ultimo dei *Pezzi lirici* op. 54 di Grieg, una vera rarità, trattandosi di autore decisamente ignorato dagli analisti.

MUSICA STRUMENTALE DOPO BEETHOVEN: PROBLEMI DEL SINFONISMO

KAPLAN R.A. (1996), "Temporal fusion and climax in the symphonies of Mahler", *The Journal of Musicology*, 14/2, 213-232.

LONG C.W. (1995), *Tonal ambiguity in four symphonic poems by Franz Liszt*, UMI, Ann Arbor.

POPOVIC L.J. (1995), *Harmonic and formal process in the symphonic poems of Franz Liszt*, UMI, Ann Arbor.

SCHAARWÄCHTER J. (1994), *Richard Strauss und die Sinfonie*, Döhr, Köln.

STEINBECK W. (1996), "Die Idee der Völkalsymphonie. Zu Mendelssohns *Lobgesang*", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/3, 222-233.

VOSS E. (1996), "Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik", *Die Musikforschung*, 49/4, 403-406.

WELL K. (1996), *Frühwerk und Innovation. Studien zu den "Jugendsinfonien" Franz Schuberts*, Bärenreiter, Kassel.

Lo studio di WELL costituisce la prima estesa analisi delle sei sinfonie "giovanili" schubertiane; la tesi di fondo è che Schubert sin dall'inizio si preoccupò di battere una "via personale".

STEINBECK analizza la Sinfonia *Lobgesang* di Mendelssohn come documento dello *Sprachproblem* nella prima metà dell'Ottocento: un "testo" su determinato ed indeterminato, su effabile ed ineffabile, su puro e concreto in musica. La *Lobgesang* emerge come "sinfonia", in senso strettamente etimologico, di generi, in cui i contrasti — brano strumentale e vocale, solismo e corallità, eccetera — vengono mediati per via sinfonica. Due dissertazioni dottorali affrontano le problematiche tonali e architettoniche dei poemi sinfonici di Liszt. La POPOVIC cerca di chiarirvi il nesso tra forma e genere, utilizzando tecniche analitiche mutate da Schenker e da Forte, e suggerendo alla fine un paradigma: contro Richard Kaplan, che continua a leggere nei poemi lisztiani strutture sonatistiche, la studiosa afferma che se vi si può parlare ancora di aree di "temi principali" e "secondari", e di "riprese", per altri versi in queste partiture la chiara distinzione fra sezioni non è più percepibile. Posta una distinzione di base tra *outer form* — l'architettura esterna riconducibile a schemi elementari, ad esempio ABA — e *inner form*, che interessa le relazioni sotterranee tra segmenti, la Popovic rileva nella tecnica compositiva di Liszt una *developmental dispersion* che interessa l'intero processo formale e non può essere ridotta ad una sola delle sue sezioni; inoltre lo sviluppo procede per parametri dissociati, investendo le componenti individuali di ciascun tema e garantendo una struttura coerente e coesiva sia melodica che armonica. La LONG, invece, affronta l'ambiguità armonica di *Les Préludes*, *Orpheus*, *Hamlet*, *Von der Wiege bis zur Grabe*. Meno interessata alla ridefinizione della loro forma generale, l'autrice insegue in esse il peso destabilizzante di varie procedure armoniche (frequenti cambiamenti di tonalità, accordi alterati, cromatismi e progressioni non-funzionali). Se in *Les Préludes* la cornice sonatistica è ancora garantita dalla tonalità, in *Von der Wiege bis zur Grabe* (risalente al 1881-82) quest'ultima perde ogni potere unificante: isole tonali e

passaggi non tonali delineano un'architettura tripartita, la cui organizzazione non dipende più da un centro tonale stabile.

In poche succose pagine VOSS si (e ci) sbarazza finalmente d'un'annosa leggenda: le presunte citazioni wagneriane inserite da Bruckner nella prima versione della Terza Sinfonia. Messa in circolazione da A. Göllerich nel 1936, la notizia è stata ripetuta acriticamente sino a ieri, ma è del tutto priva di fondamento, come dimostra l'analisi dei passi in questione e la storia esterna delle successive stesure della sinfonia. L'articolo di KAPLAN si incentra sulla "fusione temporale" e sul climax nelle sinfonie mahleriane, con particolare riferimento alla Quinta.

Discutibile infine il taglio del volume di SCHAARWÄCHTER, che studia il problema sinfonico in Strauss analizzando solo le opere che rechino nel titolo i vocaboli "sinfonia" o "sinfonico" (con il controsenso di esaminare la *Sinfonia Domestica*, che Strauss considerava un poema sinfonico, e non altre composizioni analoghe). Non meno discutibili certe segmentazioni proposte: nel primo movimento della *Alpensymphonie* vi sarebbe una ripresa di 8 battute dopo ben 327 di esposizione e sviluppo (!).

ANALISI DEL LIED

GIANI M. (1996), "'Diese einladende Trauer...'. La recezione musicale di una ballata goethiana", *Il Saggiatore musicale*, 3/2, 273-323.

LATT H. (1994), "Dramatic turning points in Brahms' Lieder", *Indiana Theory Review*, 15/1, 69-104.

LITTERICK L. (1996), "Recycling Schubert: On reading Richard Kramer's *Distant cycles: Schubert and the conceiving of song*", *19th-Century Music*, 20/1, 77-95.

MAIER M. (1996), "Nacht und Träume. Schubert, Beckett und das Fernsehen", *Acta Musicologica*, 68/2, 167-186.

VAN DER LEK R. (1996), "Zum Verhältnis von Text und Harmonik in Schuberts *Daß sie hier gewesen*", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/2, 124-24.

GIANI esamina la recezione liederistica della ballata goethiana *Der Fischer*, con un approccio ermeneutico che tien conto delle categorie di tardività e lettura come fraintendimento elaborate in ambito critico-letterario da Harold Bloom. Tre titoli sono incentrati su Schubert. MAIER parte da *Nacht und Träume* per avventurarsi in una curiosa deriva esegetica che passa per il teatro di Beckett e la funzione di divulgazione culturale della TV. In una sorta di recensione-saggio la LITTERICK discute il

volume recente di Richard Kramer *Distant cycles* (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 74), ne contesta la proposta di riordinare il ciclo heiniano contenuto in *Schwanengesang* — appoggiata alla tesi che l'autografo non presenterebbe l'ordine definitivo che Schubert aveva in mente — e mostra con un'analisi armonica e stilistica che l'ordine dei Lieder nel manoscritto ha una logica evidente, sia strutturale che narrativa. L'errore di Kramer sta nell'aver cercato una soluzione alle concatenazioni armoniche ancorata ai costrutti settecenteschi piuttosto che al linguaggio romantico che Schubert contribuisce in modo così marcato a promuovere. VAN DER LEK studia infine *Daß sie hier gewesen*, per dimostrare che la sua tonalità apparente al livello esterno, Do maggiore, rappresenta allo stesso tempo una tonalità di Fa maggiore al livello profondo. Si tratterebbe di uno dei primi esempi di «Zurückstellung des Tonikaklanges», per dirla con Kurth, estesa ad un'intera composizione. Sempre sul terreno schenkeriano si muove il contributo della LATT, che mette a fuoco i punti chiave drammatici in alcuni Lieder di Brahms (ma c'era davvero bisogno di appellarsi all'autorità di Kofi Agawu per dichiarare in apertura che «il climax è di considerevole importanza estetica nella musica ottocentesca»?).

ANALISI DELL'OPERA

LOBANOVA M. (1996), "Drei, Sieben, As. Zu der Oper *Pique Dame* von Pjotr Iljitsch Cajkovskij", *Die Musikforschung*, 49/3, 275-286.

NOSKE F.R. (1995), "From idea to sound. Philips monologue in Verdi's *Don Carlos*", *Studi Verdiani*, 10, 76-92.

OKADA A. (1996), "Oper aus dem Geist der symphonischen Dichtung. Über das Formproblem in den Opern von Richard Strauss", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/3, 234-252.

WEDELL F. (1995), *Annäherung an Verdi. Zur Melodik des jungen Verdi und ihren musiktheoretischen und ästhetischen Voraussetzungen*, Bärenreiter, Kassel.

WEDELL si addentra in un articolato studio della melodia nel giovane Verdi (*Oberto*, *Nabucco*) condotto sulla scorta dei trattati di Gervasoni, Reicha, Ascoli, con sullo sfondo le teorie dell'imitazione e/o espressione. Le singole analisi illustrano aspetti stilistici diversi: il tratto espressivo, il principio di economia, il canto ideale, l'unità e la varietà, con amplissimi riferimenti intertestuali a Bellini e a Donizetti. Rimaniamo in ambito verdiano con lo studio di NOSKE sul monologo *Ella giammai m'amò* dal

Don Carlo: una lettura semiologica che ripropone note griglie concettuali del musicologo olandese (segno esogeno/endogeno), e sottolinea la perfetta integrazione di tutti i parametri compositivi nel quadro della drammaturgia complessiva del brano. La LOBANOVA delinea una veduta d'insieme della *Dama di Picche*, interpretandola come documento d'una metamorfosi essenziale nel clima russo dell'epoca: l'opera di Cajkovskij simboleggia la fine del paradigma culturale del realismo, e si apre a forme di teatralità autonoma. OKADA analizza *Salome* ed *Elektra* sullo sfondo dei poemi sinfonici straussiani, e vi mette in luce elementi architettonici di stampo sonatistico, sia nella dimensione della singola scena sia nella concatenazione delle scene. Nel teatro di Strauss (quantomeno di *questo* Strauss) appare dominante il fattore plastico-architettonico: è possibile delimitarvi esposizioni, sviluppi e riprese; la forma sinfonica media la plasticità della drammaturgia a numeri (architettonica) e anticipa gli atti unici di Hindemith e il *Wozzeck*.

Novecento (Susanna Pasticci)

LA SCUOLA DI VIENNA

ALEGANT B. (1996), "Unveiling Schoenberg's op. 33b", *Music Theory Spectrum*, 18/2, 143-166.

BAILEY K. (cur., 1996a), *Webern studies*, Cambridge University Press, Cambridge.

BAILEY K. (1996b), "Symmetry as nemesis: Webern and the first movement of the *Concerto*, opus 24", *Journal of Music Theory*, 40/2, 245-310.

BERGER C. (1996), "Atonalität und Tradition. Anton Weberns *Vier Stücke für Geige und Klavier* op. 7", *Archiv für Musikwissenschaft*, 53/3, 183-193.

HAIMO E. (1996), "Atonality, analysis, and the intentional fallacy", *Music Theory Spectrum*, 18/2, 167-199.

HEADLAM D. (1996), *The music of Alban Berg*, Yale University Press, New Haven.

La fine del secolo si avvicina, disvelando un'immagine sempre più complessa e frastagliata delle proprie vicende musicali, e già da qualche anno la storiografia ha cominciato a rimettere in discussione l'attitudine a considerare la produzione della Scuola di Vienna come il punto di riferimento fondamentale di tutti gli sviluppi successivi. Tuttavia, sebbene il Novecento non riesca più ad identificarsi con il percorso che dal tardo romanticismo conduce al serialismo passando attraverso musica atonale e dodecafonia, e tenda invece a configurarsi come una matassa sempre più intricata di processi paralleli, le opere dei compositori della Scuola di Vienna esercitano ancora un ruolo di centralità assoluta all'interno del dibattito analitico corrente.

La musica atonale non dodecafonica, in particolare, continua non solo a catalizzare l'attenzione degli studiosi, ma addirittura a sollevare aspre polemiche, come viene testimoniato dal recente saggio di Ethan HAIMO, che propone alcuni importanti spunti di riflessione sulle premesse teoriche ed epistemologiche dei metodi analitici applicati allo studio delle opere atonali di Schönberg. Il bersaglio principale della polemica di Haimo è costituito dal metodo che ha dominato il dibattito anglosassone nel corso degli ultimi venti anni, la *Pitch-Class Set Theory* di Allen Forte, una teoria che è già stata sottoposta ad aspre critiche da parte di studiosi di prestigio come George Perle e Richard Taruskin. In questo saggio Haimo riapre la questione della validità del metodo partendo da un presupposto molto particolare, quello delle "intenzioni del compositore":

esiste, si domanda lo studioso, una qualche prova oggettiva del fatto che l'idea di basare la creazione su insiemi di classi di altezze rientrasse nelle intenzioni di Schönberg? Ovviamente Haimo non è il primo a sollevare un'obiezione di questo genere. La questione viene ormai dibattuta da vari anni: è noto, infatti, che non è possibile rintracciare alcun riferimento alla teoria degli insiemi né negli scritti teorici né nei manoscritti musicali del compositore, e che, a fronte di questi dati di fatto, i fautori della teoria degli insiemi si difendono sostenendo che le intenzioni dell'autore sono assolutamente irrilevanti ai fini dell'analisi musicale del pezzo. Partendo da queste considerazioni Haimo tenta di approfondire la questione inquadrandola in un'ottica più ampia, e cioè domandandosi se, in linea generale, i risultati di un'analisi musicale debbano o non debbano trovare una conferma oggettiva attraverso una qualche testimonianza di tipo documentario. Non sempre, sostiene Haimo, l'analisi deve essere convalidata da una prova esterna alla partitura: ad esempio, il fatto che Mozart componesse con le triadi o che il Quarto Quartetto di Schönberg sia dodecafonico sono dati oggettivi, che non hanno mai dato luogo ad alcuna controversia, e dunque non necessitano di supporti probatori supplementari. La prova esterna diventa invece necessaria in tutte le situazioni in cui l'analisi non fornisce dei risultati insindacabili e di assoluta evidenza: è questo il caso, appunto, della *Pitch-Class Set Theory*, dal momento che la funzione costruttiva degli insiemi di classi di altezze nelle opere atonali non viene accettata concordemente da tutti gli studiosi. Anche in questo caso, tuttavia, è necessario fare delle distinzioni assai precise: la posizione di Forte, infatti, che sostiene l'irrelevanza dell'intenzione dell'autore ai fini della fruizione dell'opera d'arte, non è così assurda e azzardata come potrebbe sembrare a prima vista. La questione è stata ampiamente dibattuta anche in altre aree del sapere artistico, e la distinzione tra piano poetico e piano estetico sembra ormai un dato di fatto comunemente acquisito. Tuttavia, sostiene Haimo, nel campo specificamente musicale è necessario operare un'ulteriore e più precisa distinzione fra due tipologie di indagini possibili. Il primo genere di indagine è teso a studiare il pensiero, i procedimenti e il metodo di un compositore: l'osservatore tenta di ricostruire la tecnica di composizione ascrivendo la causa o l'origine di caratteristiche specifiche della musica ad atti creativi volontari. Il secondo tipo di ricerca, invece, si focalizza esclusivamente sulla musica, e tenta di formulare osservazioni sulle relazioni percepite all'ascolto: in questo caso non è necessario stabilire se queste relazioni sono il risultato di un'intenzione compositiva cosciente, ma è sufficiente stabilire che queste relazioni ci sono, indipendentemente dalla loro causa o origine. È evidente, precisa Haimo, che il primo tipo di indagine necessita di supporti documentari specifici, che non devono essere necessariamente lettere o schizzi, ma che possono estendersi anche

a considerazioni sull'ambiente culturale o a dati ricavati dall'analisi di altre opere. Il secondo tipo di indagine, invece, che propone un'ipotesi in merito alla struttura della composizione, non necessita di conferme esterne: se le ipotesi sono corrette, e le premesse del metodo analitico vengono applicate in modo logico e coerente, è probabile che osservatori diversi saranno in grado di produrre i medesimi risultati analitici. La teoria degli insiemi di Forte, conclude Haimo, pur avanzando pretese di oggettività fallisce il criterio della verificabilità e dunque non rientra nella seconda tipologia: di conseguenza essa non si configura come un'analisi delle strutture, ma come un tentativo di ricostruzione del metodo compositivo, dunque necessita della convalida di prove esterne. L'assenza di queste prove, come nel caso della musica atonale di Schönberg, può determinare l'insorgere di seri dubbi sulla validità della teoria stessa.

Se ci siamo soffermati a lungo sulla recensione di questo saggio è perché, al di là dell'obiettivo immediato della polemica di Haimo e delle sue conclusioni in merito alla teoria degli insiemi, l'interesse specifico del lavoro risiede soprattutto nei suoi risvolti di carattere generale, e in particolare nella capacità dell'autore di chiarire, attraverso argomentazioni chiare ed accurate, i termini di uno dei temi cruciali dell'analisi della musica del ventesimo secolo, e cioè quello del rapporto tra l'indagine "oggettiva" delle strutture immanenti dell'opera e la ricostruzione delle intenzioni del compositore.

La questione delle potenzialità della teoria degli insiemi per lo studio della musica atonale, invece, lungi dall'essere risolta in via definitiva, viene riaperta nel volume di HEADLAM, che traccia un ampio panorama analitico della musica di Berg. Attraverso un uso sistematico e rigoroso della *Pitch-Class Set Theory*, Headlam dimostra con chiarezza e ampiezza di argomentazioni la continuità creativa che soggiace a tutta la produzione berghiana, dalla musica tardo-romantica fino all'atonalità e alla dodecafonica. Al di là della giustapposizione di stili compositivi che si manifesta nel livello di superficie, infatti, nel livello profondo la musica di Berg risulta caratterizzata dalla presenza di un linguaggio unificato che rimane sostanzialmente identico nel corso di tutto il suo *iter* creativo. Tale linguaggio, secondo Headlam, è basato essenzialmente sull'uso di strutture cicliche non solo nel campo delle altezze, ma anche in quello del ritmo, del metro, delle dinamiche, dell'ordinamento seriale e dell'orchestrazione. Nel suo poderoso lavoro analitico l'autore prende in esame sia l'intero *corpus* del repertorio musicale di Berg sia gli scritti del compositore, soffermandosi in modo particolare sulle op. 1 e 2, sulla *Suite Lirica*, su *Der Wein* e su vari passaggi di *Lulu*.

Di taglio più tradizionale, sia per intenti che per atteggiamenti metodologici, è il saggio di BERGER dedicato all'analisi dell'op. 7 di Webern, che

evidenzia la presenza di una strutturazione armonica per quarte analoga a quella utilizzata da Schönberg nella *Kammersymphonie* op. 9. Secondo Berger, tuttavia, questo genere di organizzazione delle altezze non è così inusuale ed eversivo da legittimare quel concetto di "rivoluzione atonale" che viene normalmente chiamato in causa per interpretare questo repertorio. Il fatto che le strutture per quarte, come viene illustrato dai vari esempi musicali presentati e discussi nel corso del saggio, ricorrano con una certa frequenza già nel *Tristan* di Wagner, dimostra infatti che la dialettica fra atonalità e tradizione deve essere completamente ridiscussa senza porre un'enfasi eccessiva su aspetti che potrebbero sembrare "rivoluzionari" solo a chi ha una conoscenza parziale e limitata dei fatti precedenti.

Rimaniamo nel campo degli studi weberniani per segnalare la pubblicazione di un importante volume monografico curato da BAILEY (1996a), che propone una raccolta di saggi firmati da alcuni fra gli studiosi anglosassoni più autorevoli del settore e caratterizzata, rispetto ad analoghe iniziative precedenti, da una particolare attenzione alla prima fase creativa del compositore. Da ricordare, in particolare, lo studio di Susanne Rode-Breymann, che tenta di ricostruire le influenze delle correnti artistiche e letterarie dell'epoca sulla formazione della personalità culturale del giovane Webern, e il saggio di Derrick Puffett, che si interroga sulle motivazioni che avrebbero indotto il compositore ad abbandonare i suoi entusiasmi iniziali nei confronti di autori come Debussy o Ravel per uniformarsi al canone della tradizione germanica imposto da Schönberg. Di taglio più specificamente analitico, invece, il saggio di Arnold Whittall sulle Variazioni per orchestra op. 30, lo studio dei *George Lieder* op. 3 proposto da Robert Wason, basato sui principi della *Pitch-Class Set Theory*, e infine l'indagine sull'uso delle scale octatoniche nei *Lieder* giovanili realizzata da Allen Forte.

La stessa BAILEY (1996b) è autrice infaticabile di un altro lungo articolo dedicato all'analisi del primo movimento del Concerto op. 24 di Webern, in cui viene brillantemente affrontata una delle questioni più interessanti e dibattute relative a questa composizione. È noto, infatti, che sebbene la serie fondamentale dell'op. 24 costituisca un modello supremo di costruzione simmetrica, tuttavia il pezzo che nella sua globalità rappresenta la più perfetta espressione di simmetria di tutta la produzione weberniana non è l'op. 24, bensì l'op. 21, in cui tutti gli elementi del tessuto musicale sono sottoposti ad un'organizzazione di tipo speculare. Il fatto che nell'op. 24 non sia possibile rintracciare alcuna simmetria formale né all'interno dei singoli movimenti né nell'ambito dell'intero ciclo è stato spesso interpretato come il sintomo di una discrepanza tra le potenzialità integrative della serie e l'effettiva capacità del compositore di esplorare queste potenzialità. Questo giudizio, espresso da George Perle in un arti-

colo del 1971 sulla base dell'esame di sole sei pagine di schizzi pubblicate in fac-simile nel 1968, viene duramente contestato dalla Bailey, che ha condotto uno studio approfondito su tutti i numerosissimi fogli di appunti relativi a quest'opera, conservati alla Fondazione Sacher di Basilea. L'esame di tutti gli schizzi consente infatti di rilevare che il percorso creativo di quest'opera, estremamente complesso e tortuoso, fu costantemente guidato da un unico, importante dilemma: come evitare un eccesso di simmetria. Di conseguenza, sostiene l'autrice, anche se è effettivamente vero che le potenzialità simmetriche implicite nella serie-base non sono state pienamente utilizzate nel pezzo, tuttavia questa scelta dell'autore non può e non deve essere interpretata come il sintomo di una incapacità espressiva. Gli schizzi dimostrano infatti che, anche se in una prima fase l'intenzione dell'autore era effettivamente quella di realizzare al massimo grado possibile le potenzialità simmetriche della serie, tuttavia in seguito egli avrebbe deliberatamente deciso di invertire direzione, poiché si sarebbe reso conto del fatto che, proseguendo sulla strada della simmetrizzazione assoluta, sarebbe necessariamente incorso in una situazione di staticità strutturale ed espressiva.

Sempre nel campo della musica dodecafonica segnaliamo infine l'articolo di ALEGANT, dedicato all'analisi dell'op. 33b di Schönberg. Nel corso degli ultimi anni questo pezzo è stato frequentato con una certa assiduità dagli analisti poiché, pur trattandosi di una composizione pienamente dodecafonica, spesso la serie vi viene utilizzata in modo non ortodosso, e cioè non rispettando rigorosamente l'ordinamento interno delle altezze. L'indagine di Alegant dimostra invece che gli elementi costruttivi fondamentali del pezzo sono segmenti di due, tre e quattro note ricavati dalla suddivisione della serie, e che tali segmenti regolano l'articolazione formale su grande e piccola scala. La ripetizione di materiali determina una struttura di superficie coerente, e le deviazioni dall'ordinamento seriale sono dirette conseguenza delle strategie compositive attivate nel livello profondo.

PRIMO NOVECENTO

ADAMS C.S. (1996), "Erik Satie and golden section analysis", *Music and Letters*, 77, 242-252.

HYDE M.M. (1996), "Neoclassic and anachronistic impulses in twentieth-century music", *Music Theory Spectrum*, 18/2, 200-235.

JOHNSON T.A. (1996), "Chromatic quotations of diatonic tunes in songs of Charles Ives", *Music Theory Spectrum*, 18/2, 236-261.

ORLEDGE R. (1996), "Satie's *Sarabandes* and their importance to his composing career", *Music and Letters*, 77, 555-565.

TARUSKIN R. (1996), *Stravinsky and the russian tradition: A biography of the works through "Mavra"*, University of California Press, Berkeley.

WAI-LING C. (1996), "Skrjabin octatonic sonata", *Journal of the Royal Musical Association*, 121, 206-228.

Novità importanti, quest'anno, anche nell'ambito degli studi stravinskijani, grazie alla pubblicazione di una nuova monografia di Richard TARUSKIN, che propone i risultati della ricerca più dettagliata e approfondita mai realizzata finora nel campo delle fonti delle opere giovanili di Stravinskij. Si tratta di uno studio abbastanza originale dal punto di vista metodologico, poiché si configura come una ricerca al contempo storica, etnologica e analitica. L'importanza del lavoro va ricercata soprattutto nell'aver ristabilito, attraverso una serie di pregnanti prove documentarie, i legami della produzione di Stravinskij con la tradizione musicale russa. Infatti, sebbene le prime due importanti biografie del compositore, scritte da Asaf'yev e da de Schloezer nel 1929, mettessero ampiamente in evidenza il peso della cultura e della musica russa nella produzione di Stravinskij, è importante ricordare che nel corso della sua vita il compositore ha sempre e sistematicamente cercato di minimizzare il suo debito con la tradizione colta e popolare del suo paese. I documenti etnomusicologici raccolti da Taruskin, la brillante ricostruzione storica dell'ambiente musicale di San Pietroburgo e le approfondite analisi delle singole opere — queste ultime orientate soprattutto ad evidenziare la massiccia presenza di strutture octatoniche combinate a vari segmenti di scale modali — consentono invece di andare al di là delle dichiarazioni di poetica del compositore per riaprire definitivamente, e in termini totalmente nuovi, la questione dell'eredità russa nella musica di Stravinskij.

Il problema del ruolo e della funzione del sistema octatonico nella musica russa viene affrontato anche nel saggio di WAI-LING, che propone un'analisi della Sesta Sonata per pianoforte op. 62 di Skrjabin condotta attraverso gli strumenti metodologici della *Pitch-Class Set Theory* e volta a stabilire le relazioni tra la struttura octatonica e l'articolazione della forma-sonata. I primi esperimenti di Skrjabin con l'octatonismo risalgono al *Poème-Nocturne* op. 61, composto nello stesso anno della Sonata (1911), in cui però la combinazione dei principî della forma-sonata con quelli dell'octatonismo è ancora caratterizzata da una massiccia presenza dell'accordo mistico, che scompare invece quasi completamente nella Sesta Sonata. Partendo dalle intuizioni di Taruskin, secondo il quale i tre

insiemi octatonici verrebbero utilizzati come degli aggregati di riferimento in modo analogo alla funzione delle alterazioni nella musica tradizionale, l'analisi di Wai-Ling dimostra che la struttura della forma-sonata è scandita non solo dall'uso dei tre gruppi octatonici puri, ma anche attraverso un'esplorazione sistematica di altre potenzialità di strutturazione gerarchica inerenti il dominio octatonico.

Al filone musicale del neoclassicismo è dedicato invece un lungo articolo di HYDE, che pone le basi per l'elaborazione di una teoria generale della poetica neoclassica condotta attraverso l'analisi di quattro pezzi che esemplificano altrettante modalità di relazione tra il compositore del ventesimo secolo e i modelli del passato. I quattro pezzi-campione, mediante l'esame dei quali l'autrice intende «smascherare gli equivoci del neoclassicismo individuando i reali motivi per cui un compositore chiama in causa il passato attraverso l'imitazione di un pezzo o di uno stile più antico» sono: *Le tombeau de Couperin* di Ravel, l'Ottetto di Stravinskij, le Improvvvisazioni op. 20 di Bartók e il Terzo Quartetto di Schönberg.

La questione del recupero e della citazione di musiche preesistenti viene affrontata anche nell'articolo di JOHNSON dedicato all'analisi di alcuni *songs* di Ives, in cui lo studioso concentra la sua attenzione su quei pezzi in cui il compositore ha ripreso delle melodie diatoniche preesistenti utilizzandole non in modo letterale, bensì alterandole cromaticamente. L'obiettivo dell'indagine è quello di ricostruire le modalità attraverso cui Ives modifica i suoi modelli dal punto di vista intervallare, di stabilire come questi cambiamenti determinano delle aree diatoniche collegate all'interno delle citazioni, e come gli orientamenti diatonici delle melodie originali vengono in qualche modo proiettati sopra le melodie trasformate. Dopo aver analizzato separatamente queste strategie compositive, lo studioso propone un'analisi completa del *song Old home day*, in cui tutte e tre le strategie risultano al contempo operative.

Passiamo ora alla musica francese per segnalare l'ulteriore incremento di un fenomeno di cui abbiamo già avuto modo di parlare nella rassegna precedente, vale a dire il crescente interesse manifestato dagli analisti nei confronti della musica di Erik Satie. In un articolo chiaro e ben documentato, Courtney S. ADAMS affronta uno dei temi più scottanti del dibattito analitico, ovvero il problema della funzione della sezione aurea nella musica di Satie. Una rapida rassegna degli studi già pubblicati sull'argomento consente ad Adams di stabilire i presupposti della sua indagine: è inutile, afferma lo studioso, cercare di individuare nelle opere di Satie un'applicazione della sezione aurea analoga a quella individuata da Roy Howat nella musica di Debussy. Le modalità di adozione di questo criterio costruttivo, infatti, sono del tutto soggettive, e dunque, piuttosto che cercare analogie con altri autori, è più opportuno concentrarsi sulle caratteristiche peculiari della musica di Satie. Stabilite le premesse, il

saggio si articola in tre sezioni: una prima parte in cui viene discusso brevemente, ma in modo estremamente chiaro, il concetto di sezione aurea, una seconda parte dedicata all'analisi di alcune opere di Satie in cui la sezione aurea risulta applicata in modo evidente, infine un'ultima parte in cui Adams propone alcuni criteri di carattere generale per l'analisi della sezione aurea in musica. Nelle opere di Satie, la presenza più evidente di questa tecnica può essere individuata nei criteri di organizzazione complessiva di un pezzo articolato in più movimenti, in cui la divisione in parti corrisponde proprio alle proporzioni della sezione aurea: tali proporzioni si ritrovano, ad esempio, in serie come le tre *Gymnopédies*, *Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté* o *Avant-dernières pensées*. Quando però si tenta di verificare l'applicazione della sezione aurea all'interno di un singolo movimento, l'analisi produce dei risultati abbastanza controversi: alcuni pezzi risultano effettivamente caratterizzati dalla presenza di eventi significativi in corrispondenza della proporzione aurea, ma in molti altri casi questa corrispondenza non esiste. L'articolo si conclude con alcune osservazioni in merito all'eventuale esistenza di documenti che attestino l'effettiva conoscenza, da parte del compositore, dei principi della sezione aurea. Al momento non è stata ancora rinvenuta alcuna documentazione in proposito: tuttavia è possibile ipotizzare che Satie sia venuto a conoscenza di questi principi attraverso i suoi numerosi contatti con i Rosacroce e con artisti dell'epoca che manifestavano un grande interesse per la numerologia come Juan Gris, Gino Severini e André Lhote.

All'analisi della musica di Satie è dedicato anche l'articolo di Robert ORLEDGE, che discute l'importanza delle tre Sarabande nell'ambito dell'iter creativo del compositore. Oltre ad aver consentito a Satie di ottenere i suoi primi riconoscimenti ufficiali, questi tre pezzi sono importanti soprattutto dal punto di vista strettamente compositivo, poiché inaugurano quell'abitudine, tipica dell'autore, a produrre cicli di tre pezzi in qualche modo complementari fra loro, come un'unica scultura vista da tre angolazioni diverse. Nelle tre Sarabande, inoltre, Satie manifesta per la prima volta la tendenza a giustapporre cellule musicali e ad usare ripetizioni sia su ampia scala sia all'interno delle singole sezioni, applicando in tal modo procedimenti completamente antitetici alle tecniche di sviluppo della tradizione tedesca.

SECONDO NOVECENTO

BEATE C. (1996), "Rhythmus, Metrum und die Verknüpfung von Tondauer und -höhe in Olivier Messiaens Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*", *Die Musikforschung*, 49, 383-402.

BORN G. (1995), *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*, University of California Press, Berkeley.

BREATNACH M. (1996), *Boulez and Mallarmé. A study in poetic influence*, Scholar Press, Aldershot.

COSTELLO HIRATA C. (1996), "The sounds of the sounds themselves: Analyzing the early music of Morton Feldman", *Perspectives of New Music*, 34/1, 6-27.

FERRARI G. (1996), "Die Schachtel di Franco Evangelisti: tra suono e immagine, un'avanguardia del teatro musicale degli anni Sessanta", *Musica/Realtà*, 49, 71-86.

IVASHKIN A. (1996), *Alfred Schnittke*, Phaidon, London.

JACOBSON B. (1996), *A polish renaissance*, Phaidon, London.

LOCHHEAD J. (1996), "A question of technique: The Second and Third Piano Sonatas of Roger Sessions", *The Journal of Musicology*, 14/4, 544-578.

MICHEL P. (1996), *Luigi Dallapiccola*, Contrechamps, Genève.

OLIVER M. (1996), *Benjamin Britten*, Phaidon, London.

RICH A. (1996), *American pioneers; Ives to Cage and beyond*, Phaidon, London.

RUPPRECHT P. (1996), "Tonal stratification and uncertainty in Britten's music", *Journal of Music Theory*, 40/2, 311-346.

SCHWARZ K.R. (1996), *Minimalists*, Phaidon, London.

SPERANZA E. (1996), "Teatralità e tonalità nella musica da camera di Benjamin Britten", *Musica/Realtà*, 49, 87-110.

STEINITZ R. (1996), "The dynamics of disorder", *The Musical Times*, maggio, 7-14.

VARGA B.A. (1996), *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London.

Un altro compositore nei confronti del quale sta gradualmente maturando un forte interesse anche in campo analitico è l'inglese Benjamin Britten: un musicista controverso, che viene alternativamente troppo osannato (dai connazionali) o troppo disprezzato (da molti altri), ma che in ogni caso fatica ancora a trovare una collocazione obiettiva nella storia della musica del nostro secolo. All'analisi della sua produzione da camera è dedicato

l'articolo di Ennio SPERANZA, che inquadra Britten come uno dei pochi compositori del Novecento legati al sistema tonale che sia riuscito a realizzare opere di grande interesse e realmente originali, utilizzando materiali generalmente considerati logori e superati. Il modello compositivo prediletto da Britten nel campo della musica da camera è la *suite*, che consente all'autore di organizzare una serie di brevi movimenti poco impegnativi sul piano formale, ma concepiti come elementi costitutivi di un progetto globale pensato in un'ottica teatrale e drammaturgica. All'interno di questa struttura Britten utilizza la tonalità in modo innovativo attraverso l'adozione di svariate tecniche, come la contrapposizione tra aree centrate tonalmente e aree non centrate tonalmente e l'uso del tritono come elemento formante privilegiato, utilizzato cioè come una sorta di *passepourtout* che consente di entrare alternativamente nel mondo della tonalità funzionale, dell'atonalità, della tonalità allargata o della modalità.

La questione del ruolo della tonalità nella musica di Britten viene affrontata anche nel saggio di RUPPRECHT, che si interroga sulle tecniche attraverso cui il compositore consegue quell'atmosfera di incertezza, tipica della sua musica, che tende ad oscurare la chiarezza di una singola tonica attraverso l'introduzione di un secondo polo di attrazione che impedisce di stabilire inequivocabilmente una priorità tonale. Una delle tecniche principali attraverso cui l'autore consegue questo effetto di incertezza è la "stratificazione tonale", che consiste in una suddivisione delle attività tonali in regioni strutturali indipendenti e riconoscibili, denominate "strati". Mentre nella tonalità tradizionale tutti i movimenti lineari risultano integrati armonicamente rispetto ad un'unica funzione di tonica al basso, la stratificazione tonale determina uno scenario multipolare, in cui ciascun polo esercita sull'attività melodica un'influenza di tipo locale, limitata cioè all'interno di un registro specifico. È proprio il contenuto tonale di questi strati che li contraddistingue, ad esempio, dai "piani sonori" tipici della musica di Stravinskij: mentre infatti gli strati di Britten determinano una gerarchia di altezze ben definita, i piani di Stravinskij di solito sono cromatici. Inoltre, mentre la stratificazione di quest'ultimo è prevalentemente diacronica, poiché i piani sonori interagiscono in successione, gli strati di Britten coesistono invece in sovrapposizione verticale. Questa definizione degli "strati tonali" potrebbe suggerire anche delle analogie con la politonalità di Milhaud, ma in realtà le tecniche di Britten sono molto diverse. Le opposizioni tonali di Milhaud, infatti, sono molto forti, e implicano una diretta sovrapposizione di livelli tonali ben definiti e dotati di ritmi armonici identici: in tal modo, presentando lo stesso movimento tonale (ad esempio V-I) in due chiavi diverse, si determina un risultato armonico d'insieme che, per ammissione dello stesso Milhaud, risulta chiaramente atonale. Nessun ascoltatore, invece,

potrebbe definire la musica di Britten come atonale: la sua sovrapposizione di strati non è il risultato di uno scontro tra forze paritetiche, ma produce piuttosto l'impressione di una sottile sfida alla certezza di una presenza tonale centrale attraverso l'introduzione di un secondo agente tonale, meno definito ma ben riconoscibile nella sua indipendenza. Per esemplificare queste considerazioni, Rupprecht prende in esame vari passaggi musicali tratti dal Prologo dell'opera *Billy Budd* (1951) e dal *Nocturnal after John Dowland* per chitarra (1963).

Passiamo ora sul fronte diametralmente opposto alla musica di Britten, quello della musica d'avanguardia, per segnalare il libro di BORN, che ha come protagonista la roccaforte stessa dell'avanguardia contemporanea, ovvero l'istituto dell'IRCAM di Parigi. Più che a uno studio analitico sulla musica prodotta all'interno del centro di ricerca, ci troviamo di fronte a un libro che ha come oggetto la cultura musicale dell'IRCAM complessivamente intesa. Il volume si articola in dieci capitoli in cui Born colloca l'istituzione nel suo contesto storico e ambientale specifico, analizza la sua struttura e le sue modalità di funzionamento, discute il ruolo trainante di Boulez, l'influenza della tecnologia sul pensiero musicale e le modalità attraverso cui tale cultura ha trovato una sua legittimazione all'interno della società contemporanea. La tesi centrale che guida l'articolazione dei vari argomenti non è particolarmente confortante: l'autrice tenta infatti di dimostrare che la musica prodotta all'IRCAM è condizionata dal tentativo di procedere ad una graduale razionalizzazione della cultura, che tende ad istituzionalizzare l'avanguardia musicale e a trasformarla in un nuovo accademismo.

Di taglio più specificamente analitico è invece il volume di BREATNACH, dedicato allo studio delle relazioni fra il pensiero musicale di Boulez e il mondo poetico di Mallarmé. Dopo un'ampia sezione iniziale, in cui vengono esaminati separatamente i rapporti di Boulez con la letteratura e quelli di Mallarmé con la musica, l'autrice prova a tracciare una mappa delle influenze estetiche esercitate dallo scrittore sul compositore, fino a ricostruire le varie tappe che hanno condotto Boulez alla creazione di un nuovo linguaggio musicale interamente basato sulle suggestioni del mondo poetico di Mallarmé. L'ultima parte del libro è riservata ad un'approfondita analisi di *Pli selon pli*.

Rimaniamo nell'area dei musicisti legati all'IRCAM per segnalare il recente libro di VARGA, che presenta due importanti interviste a Xenakis rilasciate negli anni 1980 e 1989 in cui il compositore, pur senza entrare in dettagli strettamente analitici, propone importanti spunti di riflessione in merito alla sua musica e alla sua poetica. Queste testimonianze risultano particolarmente preziose per la comprensione delle sue opere (di cui viene proposto, in appendice, un elenco dettagliato con relativa discografia), specie se si tiene conto del fatto che, a parte vari articoli di carattere

tecnico e specialistico, la produzione di questo importante compositore non è ancora diventata oggetto di una monografia autorevole che proponga un'interpretazione globale della sua musica.

Di taglio strettamente analitico è invece il saggio di BEATE su Messiaen, che svolge un'indagine sui criteri di strutturazione ritmica che presiedono alla composizione del ciclo pianistico *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Lo studio condotto dall'autore consente di evidenziare la funzione dei ritmi indiani, i criteri di costruzione dei canoni ritmici e di definizione dei "personaggi ritmici" e le modalità di organizzazione delle durate determinate da principi di strutturazione di tipo matematico.

Poco stimolante, invece, il panorama degli studi sulla musica americana, nell'ambito dei quali segnaliamo, ma solo per dovere di cronaca, il saggio di COSTELLO HIRATA sulla produzione giovanile di Morton Feldman, che, nel tentativo di proporre delle analisi anticonvenzionali e dichiaratamente antiaccademiche, di fatto produce solo dei risultati abbastanza inconsistenti e fumosi.

Di maggior interesse il saggio di Lochhead sulla musica di Roger Session, che esamina le caratteristiche e le peculiarità della tecnica dodecafonica utilizzata dal compositore attraverso il confronto fra due pezzi pianistici, la Seconda Sonata (1946) e la Terza Sonata (1964-65). Considerando che Session cominciò ad utilizzare le tecniche dodecafoniche solo negli anni Cinquanta, ne consegue che solo il secondo dei due pezzi è pienamente dodecafonico. Tuttavia il confronto analitico rivela una forte affinità fra i due pezzi, soprattutto per quanto riguarda il concetto di «idea musicale», intesa come «inizio del pensiero musicale, che non coincide necessariamente con l'inizio della composizione, ma che determina l'esigenza di una continuazione». Queste considerazioni dimostrano che Session non adottò la nuova tecnica in modo impersonale e acritico, ma cercò sempre di mantenere una forte continuità con le esperienze musicali precedenti.

Particolarmente stimolante, sempre nel campo della musica pianistica, è il saggio di STEINITZ sul primo libro degli Studi per pianoforte di Ligeti, che propone un'analisi condotta sulla base di alcune analogie tra il pensiero musicale del compositore e il pensiero scientifico corrente. Anche se Ligeti ha deliberatamente ammesso un esplicito riferimento al mondo scientifico solo nel caso del primo Studio, *Désordre*, in realtà lo studioso dimostra che anche i procedimenti compositivi attivati nei pezzi successivi risultano chiaramente ispirati alla teoria matematica del caos. Esaminando questi pezzi nel dettaglio, infatti, Steinitz rileva l'esistenza di una dialettica ordine-disordine responsabile della graduale deformazione di materiali musicali, che viene conseguita attraverso la presenza di variabili nascoste, in stretta analogia con ciò che gli scienziati definiscono come "sensibilità alle condizioni iniziali".

L'opera italiana del secondo dopoguerra è la protagonista del saggio di FERRARI, che analizza in particolare l'opera *Die Schachtel* di Franco Evangelisti, composta tra il 1962 e il 1963 in collaborazione con il pittore Franco Nonnis. Si tratta di una delle opere più significative del panorama italiano degli anni Sessanta, per la scelta radicale di porsi al di fuori della tradizione operistica evitando accuratamente la riproposizione di alcuni dei suoi elementi-cardine, come il rapporto testo-musica o il processo narrativo. L'autore analizza le peculiarità di questo spettacolo che, dal punto di vista drammaturgico, non si configura come un racconto, bensì come una «successione di paradigmi» virtualmente sostituibili, laddove ogni paradigma sta ad indicare un insieme di stimoli, domande e situazioni, che vengono espressi attraverso elementi audio-visivi come mimi, luci, proiezioni, nastro magnetico, *speakers* e musica strumentale. Più che esaminare nel dettaglio le componenti musicali, dunque, il lavoro analitico si concentra su aspetti interpretativi di carattere globale, fino a dimostrare che l'aspetto più innovativo del pezzo va ricercato nel fatto che quest'opera apre la strada ad un genere di spettacolo molto in voga in questi ultimi anni, lo spettacolo multimediale.

Rimaniamo nel campo della musica italiana per segnalare una nuova monografia su Luigi Dallapiccola firmata da Pierre MICHEL e pubblicata in lingua francese: si tratta di un'indagine di taglio storico-biografico, che delinea un accurato ritratto della vita e dell'ambiente musicale dell'autore e che, pur non presentando analisi approfondite di opere specifiche, propone una serie di osservazioni sulla musica estremamente argute e pertinenti.

Ricordiamo infine che la casa editrice Phaidon sta continuando a pubblicare a ritmo serrato la fortunata serie di monografie "20th-Century Masters": si tratta di una collana di volumi di carattere divulgativo dedicati a singoli compositori o a filoni specifici della musica contemporanea. Essendo rivolti al grande pubblico, questi testi non sono specificamente analitici; tuttavia, data la persistente latitanza del mercato editoriale nel campo della musica colta più recente, ci sembra opportuno segnalare l'esistenza della collana e, in particolare, le monografie dedicate a Britten (OLIVER), Schnittke (IVASHKIN), ai minimalisti (SCHWARZ), ai pionieri americani (RICH) e ai quattro importanti compositori polacchi Lutoslawski, Panufnik, Penderecki e Górecki (JACOBSON). Questi testi contengono utili informazioni di carattere generale sugli autori e la loro musica, e sono puntualmente corredati da una buona bibliografia e da interessanti documentazioni fotografiche.

I saggi di analisi sulla *popular music* mostrano, come sempre, grande varietà sia nei repertori e nelle attività musicali di riferimento che nelle motivazioni, negli intenti e nei riferimenti teorico-metodologici. Inoltre, anche quest'anno abbiamo rintracciato suggerimenti interessanti per l'analisi della *popular music* in studi non rigorosamente analitico-musicologici, dove le considerazioni analitiche si integrano con considerazioni sociologiche, antropologiche e storiche.

CANZONI

EDDIE W.A. (1995), "Ghost town - A case for intonational analysis", in Monelle R.-Gray C.T. (cur.), *Song and signification. Studies in music semiotics*, University of Edinburgh, Edinburgh, 28-37 e 75-91.

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

HAWKINS S. (1996), "Perspectives in popular musicology: Music, Lennox, and meaning in 1990s pop", *Popular Music*, 15/1, 17-36.

L'obiettivo di "analizzare un brano musicale", abbastanza comune nell'ambito degli studi sul jazz (si veda più oltre Westendorf 1995, Zenni 1996b e Magee 1995), non è quello più diffuso tra gli autori che si occupano di rock e, più in generale, di canzoni di qualsiasi genere. Tra gli studi segnalati, due analizzano una precisa canzone. Il primo è quello di HAWKINS, che approfondisce l'intervento da lui presentato al convegno internazionale della IASPM del 1993 (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 98-99) ponendosi l'obiettivo di analizzare *Money can't buy* di Annie Lennox. In particolare, Hawkins intende studiare il modo in cui le strutture musicali comunicano, organizzano e costruiscono significati in una tipica canzone "anni '90". L'analisi sviluppata tiene conto non solo della musica in sé, ma anche dell'interazione tra musica, testo ed elementi visivi (video, *performance*) e del contesto della comunicazione (i significati culturali, sociali e politici associati alla musica). Sotto quest'ultimo punto di vista, l'oggetto scelto per l'analisi invita a prendere in considerazione un tema rilevante nella cultura pop degli anni '90: quello della rappresentazione musicale della sessualità e del *gender*. In concreto, Hawkins focalizza anzitutto l'attenzione su due tratti musicali, l'armonia e le caratteristiche timbriche della voce, per poi prendere in

considerazione i rapporti fra la musica ed elementi quali le parole della canzone, il video e l'immaginario legato alla cantante-star. L'interpretazione degli effetti di senso è alquanto libera, in quanto Hawkins si affida soprattutto alla propria esperienza di ascoltatore consapevole.

Il secondo studio centrato su un'unica canzone è quello di EDDIE, che analizza *Ghost town* degli Specials. La canzone è particolarmente rappresentativa del gruppo, noto per la ricchezza dei riferimenti musicali e culturali riscontrabili nella loro produzione musicale, nelle loro *performances* e nel loro stile spettacolare. Per mettere in risalto tale ricchezza, Eddie trova particolarmente appropriato sviluppare un'analisi ermeneutico-semiologica basata sui principi del metodo analitico proposto da Philip Tagg. Prendendo come riferimento lo studio di Tagg sulla canzone degli Abba *Fernando*, Eddie procede con una vera e propria analisi "musematica" di *Ghost town* isolando le principali unità musicali e mostrando la ricchezza e l'eterogeneità dei possibili riferimenti intertestuali.

Il corposo volume di FORTE non affronta una singola canzone, bensì un intero repertorio: quello delle *ballads* americane degli anni che vanno dal 1924 al 1950. Si noti che l'autore invita a consultare liberamente il volume, che è costituito da riflessioni teorico-metodologiche e da analisi apprezzabili anche se estratte dal contesto. Forte dedica i primi sette capitoli all'esposizione di un quadro teorico ed analitico generale e all'individuazione degli elementi fondamentali del repertorio in esame; su questa base egli sviluppa poi una serie di analisi. I capitoli dall'ottavo al tredicesimo sono dedicati ciascuno a un autore di quelli che Forte considera i "Big Six", ovvero i principali compositori di canzoni dell'epoca (Kern, Berlin, Porter, Gershwin, Rodgers, Arlen). A questi sei capitoli, ne seguono due dedicati a vari autori minori e uno dedicato alle compositrici. Chiude il volume un breve capitolo dove l'autore tenta alcune generalizzazioni storico-stilistiche ed esprime alcune convinzioni sullo studio della *popular music*. Va detto che Forte non utilizza qui la "teoria degli insiemi": con l'obiettivo di individuare gli elementi di base del repertorio in esame e di studiarne le caratteristiche, egli sviluppa piuttosto un'analisi musicologica basata su alcuni principi dell'analisi schenkeriana prendendo in considerazione l'andamento ritmico, il linguaggio armonico, la melodia, le parole e la forma complessiva delle canzoni in esame.

EDSTRÖM O. (1996), "Cookin' on the West Coast: A contribution from the Swedish West Coast to contemporary composition practice", *Popular Music*, 15/1, 83-104.

KURKELA V.-PENNANEN R.P. (1996), "Some aspects of Brigitte Bardot - A comparative view", in Hautamäki T.-Rautianen T. (cur.), *Popular music studies in seven acts*, Department of Folk Tradition, Institute of Rhythmic Music, Tampere, 95-103.

LILLIESTAM L. (1996), "On playing by ear", *Popular Music*, 15/2, 195-216.

RASMUSSEN A.K. (1996), "Theory and practice at the 'Arabic Org': Digital technology in contemporary Arab music", *Popular Music*, 15/3, 345-365.

Questi quattro saggi hanno in comune l'interesse per il "fare" e l'"imparare a fare" musica. Essi assumono quindi il punto di vista di chi "fa" musica.

EDSTRÖM descrive le fasi della produzione della musica "acid jazz". Egli prende in esame un brano preciso e, con l'aiuto dell'autore stesso, descrive le procedure e le caratteristiche della sua realizzazione. Ciò che ne consegue è un'interessante riflessione sui concetti di *sound* (sonorità ottenute attraverso l'elaborazione elettronica), *loop* (ripetizione di un breve frammento sonoro campionato) e *groove* ("strato" sonoro dotato di particolare sonorità e andamento ritmico). Si tratta di concetti importanti per la comprensione di molta musica elettronica moderna che indicano da un lato nuove tecniche e nuovi atteggiamenti compositivi emersi con forza nella musica popolare contemporanea con la diffusione della pratica dello *home recording*, e dall'altro particolari strutture sonore rilevabili nell'oggetto musicale.

In modo del tutto simile dal punto di vista metodologico, ma centrando l'attenzione su materiale musicale ben diverso, RASMUSSEN studia le modalità e gli effetti dell'appropriazione del sintetizzatore da parte delle comunità arabo-americane. Questo strumento, benché rappresenti in un certo senso il simbolo della *popular music* internazionale, in realtà sembrerebbe essersi sposato in modo del tutto naturale con la musica di origine araba, probabilmente a causa della possibilità di poter variare microtonalmente l'altezza delle note e di ottenere accordature particolari, cosa che nessun'altra tastiera permette. Rasmussen cerca quindi, attraverso varie interviste a musicisti e analisi musicali sui testi, di tracciare le linee del processo sincretico che ha permesso al sintetizzatore di inserirsi nella musica delle comunità arabo-americane e dei mutamenti che tale processo ha portato in questo repertorio.

I fenomeni di sincretismo e di appropriazione hanno sempre interessato gli studiosi di *popular music*, soprattutto da quando sono ben evidenti i contatti e gli scambi tra la musica diffusa dalle multinazionali dell'intrattenimento e le espressioni musicali locali o "marginali". Tali fenomeni non rappresentano però una novità di questi ultimi anni, come risulta evidente leggendo lo studio di KURKELA e PENNANEN, centrato sulle modalità attraverso le quali la famosa canzone brasiliana *Brigitte Bardot*, un *cha-cha* composto da Miguel Gustavo nel 1959, è stata riletta in Finlandia e in Grecia nei primissimi anni '60. Gli autori mostrano come la canzone sia stata adattata nelle due nazioni seguendo strade diverse: mentre la versione finlandese mostra un adattamento immediato dal punto di vista melodico-armonico e più difficoltoso dal punto di vista ritmico, la versione greca è invece caratterizzata da grandi differenze rispetto all'originale. Le due tradizioni musicali europee hanno quindi risposto in modo differente ai suoni latino-americani, realizzando due processi sincretici del tutto diversi.

In ultimo riserviamo alcune considerazioni per il testo LILLIESTAM sul suonare "a orecchio", pratica tanto diffusa nella *popular music* quanto ignorata nella didattica della musica colta. Lilliestam si propone di capire quali siano le caratteristiche del suonare e del comporre a orecchio, e come si apprenda e si insegni a fare musica a orecchio. Lo studio, basato su interviste a musicisti, tocca svariati argomenti. Dal nostro punto di vista, ci sembra particolarmente interessante sottolineare la descrizione della terminologia utilizzata dai musicisti che suonano a orecchio intesa come vero e proprio metalinguaggio analitico, e la descrizione dell'utilizzo delle cosiddette "formule" musicali (moduli, *pattern*, cliché) come tecnica mnemonica compositiva ed esecutiva, che apre interessanti prospettive analitiche.

MUSICA AFROAMERICANA

DUDLEY S. (1996), "Judging 'by the beat': Calypso versus soca", *Ethnomusicology*, 40/2, 269-298.

FLOYD S.A. Jr. (1995), *The power of black music. Interpreting its history from Africa to the United States*, Oxford University Press, New York-Oxford.

MAGEE J. (1995), "Revisiting Fletcher Henderson's *Copenhagen*", *Journal of American Musicological Society*, 48/1, 42-66.

VAN DER MERWE P. (1996), "The Italian blue third", in Hautamäki T.-Rautianen T. (cur.), *Popular music studies in seven acts*, Department of Folk Tradition, Institute of Rhythmic Music, Tampere, 55-67.

WESTENDORF L. (1995), "Cecil Taylor. *Indent* - Second layer", *Perspectives of New Music*, 32/1-2, 294-326.

ZENNI S. (1996a), "Attraverso Gershwin anticiparono il bebop (II)", *Musica Jazz*, 52/1, 52-54.

ZENNI S. (1996b), "George Russell e la *Follia* rivisitata", *Musica Jazz*, 52/11, 50-52.

Malgrado la loro eterogeneità, abbiamo deciso di raccogliere in questa sezione tutti i testi che trattano di musica afroamericana. Ci è infatti sembrato interessante confrontare le varie tendenze diffuse in quello che può essere considerato il settore dell'analisi dei repertori "non colti" che possiede la più lunga e ricca tradizione di studio.

Il saggio di DUDLEY, che affronta l'analisi del calypso e della soca, è l'unico che non focalizza l'attenzione su repertori nord-americani. Si tratta comunque di uno studio di grande interesse per chiunque si occupi di musica afroamericana, perché espone un'interessante prospettiva analitica per lo studio di quello che spesso viene considerato l'elemento chiave della musica dei neri d'America: il *rhythmic feel*, ovvero quella sensazione che emerge dall'andamento ritmico della musica o, più precisamente, quell'effetto globale generato dall'insieme di vari suoni e ritmi sovrapposti e tra loro organizzati. Nella musica afroamericana, almeno in quella presa in esame, sarebbe proprio la presenza di un tipico *rhythmic feel* a caratterizzare un genere rispetto ad un altro. Per affrontarne l'analisi non basta però né descrivere i vari moduli che compongono l'insieme ritmico, né considerare più significativo di altri quel modulo che emerge maggiormente dall'insieme. È necessario invece descrivere anzitutto l'interazione timbrico-ritmica che caratterizza il "gruppo ritmico fisso" tenendo in considerazione l'effetto globale generato da elementi quali il metro, l'organizzazione degli accenti, il timbro e la tessitura che caratterizzano una certa musica, per poi passare alla descrizione delle relazioni tra tale "gruppo ritmico fisso", le melodie strumentali e, soprattutto, vocali considerate come "gruppi ritmici variabili". Dopo essere giunto all'identificazione del *rhythmic feel* tipico del calypso, Dudley sviluppa un confronto analitico tra calypso e soca che, oltre a possedere un interesse storico, è anche occasione per verificare e approfondire la metodologia analitica proposta.

Un altro elemento tipico della musica afroamericana è certamente il blues inteso come elemento caratterizzante e diffuso in molta musica dei neri

del Nord America. Più precisamente, la chiave dello "spirito" del blues starebbe in quelle note *blue* che turbano i sonni dei musicologi del jazz ormai da svariati decenni. A questo proposito VAN DER MERWE propone un'ipotesi che sicuramente non passerà inosservata. Egli parte dall'assunto, ormai condiviso da molti musicologi, che l'origine delle note *blue* non sia da ricercarsi esclusivamente in Africa, ma nella sintesi di varie culture musicali, tra le quali le maggiori influenze sembrano provenire dalle musiche della costa e della savana dell'Africa dell'Ovest e dalle musiche folkloriche inglesi, scozzesi e irlandesi. Van Der Merwe aggiunge a questo elenco anche la musica leggera europea del diciannovesimo secolo (il titolo del saggio allude solo all'Italia perché molti degli esempi riportati provengono dalla musica italiana, ma l'area alla quale viene fatto riferimento comprende un po' tutta l'Europa) e cita vari esempi a sostegno della propria ipotesi. Egli afferma quindi che, molto probabilmente, ciò che si è verificato nel continente americano è stato l'incontro tra le configurazioni pentatoniche e le terze bemollizzate comuni in vari repertori, e prosegue mostrando il «processo di ibridazione» [*ibid.*, 65] tra le varie culture musicali che avrebbe dato origine alle note *blue* così come oggi le conosciamo.

Passiamo ora alla segnalazione di quattro studi sul jazz. Il primo, della WESTENDORF, analizza la seconda parte di *Indent*, un'improvvisazione per pianoforte suddivisa in tre parti incisa nel 1973 da Cecil Taylor. Westendorf afferma che l'improvvisazione di Taylor si sviluppa in modo "associativo" (giustapposizione, ripetizione, domanda-risposta) e, sfruttando l'analogia con i componimenti letterari, suddivide il brano in "paragrafi" e questi in "sezioni". I paragrafi sono individuati dalla presenza di un elemento musicale caratterizzante detto "argomento", mentre i legami tra le varie parti è regolato da una sorta di "punteggiatura". Dopo aver descritto le caratteristiche strutturali e formali delle parti individuate, l'autrice, utilizzando figure e schemi grafici, cerca di evocare il *sound* del brano, ovvero l'insieme di forma, movimento, manualità, densità, durate, dinamiche, registro e tessitura della musica. Trovano infine spazio alcune considerazioni sul legame tra la musica di *Indent* e l'omonima poesia scritta da Taylor parecchi anni prima. Tale poesia è non solo corrispondente al brano, ma anzi aiuta a comprenderne meglio il carattere e la struttura.

Di ZENNI segnaliamo invece due brevi studi. Nel primo (1996a, seconda parte dello studio recensito nel *Bollettino del G.A.T.M.*, 3/2, 1996, 102), attraverso l'indagine musicologica, riesce a riscrivere una pagina importantissima della storia della musica jazz: confrontando varie versioni e rifacimenti del tema e del giro armonico di *I got rhythm* di Gershwin, mostra come la pratica di scrivere nuovi temi su giri armonici noti, normalmente considerata un elemento innovativo introdotto dai boppers,

fosse in realtà già diffusa nel jazz pre-bebop. Nel secondo studio di ZENNI (1996b) troviamo invece un'analisi del brano di George Russell *La Follia: the Rocella Variations*, occasione per indicare interessanti rapporti tra il repertorio secentesco (follia, ciaccona, passacaglia) e la moderna musica afroamericana.

L'analisi di MAGEE del brano *Copenhagen* nella versione di Fletcher Henderson intende proporre un approccio originale allo studio del jazz. Magee afferma che gli studi musicologici più diffusi sul jazz sono appiattiti sui metodi, sugli obiettivi e sui valori estetici della tradizione musicologica euro-occidentale, cosa che li porta spesso ad ignorare o addirittura a denigrare aspetti di questa musica certamente distanti dai canoni estetici euro-occidentali, ma fondamentali per una sua completa comprensione in quanto espressione della comunità afroamericana. In particolare, nel caso di *Copenhagen* — brano ampiamente analizzato dai musicologi per la sua importanza storica — Magee rivendica l'importanza di un'analisi che consideri tutte le fonti, anche quelle che mettono in rilievo i legami con il mercato, col lavoro di *routine* dei musicisti e col mondo della *popular music*. Questo significa tenere conto non solo delle caratteristiche compositive di *Copenhagen* e dell'arrangiamento che ne fece Don Redman per l'orchestra di Henderson, ma anche dello *stock arrangement* del brano, delle altre sue esecuzioni, registrazioni e rifacimenti dell'epoca, e del contesto musicale, storico, economico e sociale nel quale operavano Henderson e Redman. In effetti, l'analisi che segue riesce a mostrare risvolti inediti del ruolo di *Copenhagen* all'interno della storia del jazz, un ruolo diverso da quello solitamente attribuitogli che, piuttosto che denigrare, valorizza i legami con l'industria musicale e le pratiche musicali popolari. In questa prospettiva, *Copenhagen* risulta un esempio di quella pratica di riuso creativo dei materiali musicali alla quale gli studiosi di culture afroamericane fanno riferimento attraverso l'espressione *signifyin' monkey*.

Il concetto di *signifyin' monkey* è sempre più diffuso negli studi sulla cultura afroamericana. Si tratta di uno dei segnali più significativi di una prospettiva di ricerca che sta emergendo con forza anche negli studi musicali e che trova il proprio compendio in *The power of black music*, studio di FLOYD tanto importante quanto ambizioso, visto che l'obiettivo che si pone è quello di giungere ad un'interpretazione delle origini e dell'evoluzione della cultura musicale afroamericana e alla formulazione di una teoria generale della musica nera che trascenda le distinzioni sia tra le forme di espressione (colta, folk, popolare) che tra le forme di conoscenza (accademica e popolare). Floyd intende proporre un approccio allo studio della musica nera «fondato nella musica in se stessa» [*ibid.*, 5] partendo dall'assunto che «i tratti musicali e le pratiche culturali africane

non sono semplicemente sopravvissuti, ma hanno avuto un ruolo primario nello sviluppo e nell'elaborazione della musica afroamericana» [*ibid.*]. Gli elementi africani che Floyd ipotizza come fondamentali per lo sviluppo della musica afroamericana non sono quindi da intendere semplicemente come tratti musicali: si tratta piuttosto di tendenze musicali, modalità rituali, credenze mitologiche e strategie interpretative che sarebbero sopravvissute sotto forma di «memoria culturale africana» e che ancor'oggi continuano ad influenzare le pratiche musicali afroamericane di qualsiasi tipo. Floyd giunge a tale prospettiva ispirato dalle teorie di Henry L. Gates e Sterling Stuckey: da quest'ultimo assume il concetto del *Dance, Drum, and Song* che lo spinge a considerare come fondamentali le connessioni tra la cultura afroamericana e il senso di ritualità e religiosità di cui è pervaso ogni aspetto della cultura africana, mentre dalle teorie letterarie di Gates mutua il già menzionato concetto di *signifyin' monkey*, che in ambito musicale viene ad indicare l'uso retorico di materiali pre-esistenti attraverso tecniche quali la parodia, il *pastiche*, i riferimenti indiretti o ingannevoli, lo humor, i giochi di parole o di suoni e altri meccanismi simili utilizzati al fine di mostrare rispetto o di ridicolizzare altri stili o altre pratiche musicali. Sulla base di questi due principi assunti come chiavi di lettura, Floyd riscrive l'evoluzione della musica afroamericana dalle origini ai giorni nostri tracciando contemporaneamente le linee di una teoria generale della musica nera che trova la sua formulazione negli ultimi capitoli.

MUSICA E CINEMA

EIGTVED M. (1996), "Popular musical theatre as auditory mirror - Reflections of time and culture", in Hautamäki T.-Rautanen T. (cur.), *Popular music studies in seven acts*, Department of Folk Tradition, Institute of Rhythmic Music, Tampere, 68-78.

NEUMEYER D. (1995), "Melodrama as a compositional resource in early Hollywood sound cinema", *Current Musicology*, 57, 61-99.

Chiudiamo le segnalazioni di quest'anno con due articoli sulla musica cinematografica. EIGTVED si occupa del *musical* americano. Egli espone anzitutto alcune ipotesi sull'uso che della musica viene fatto in questo genere cinematografico. Per prima cosa afferma che in un *musical* la musica assume sia un significato "esterno", derivato dal riferimento a musiche non presenti nel film in esame, che un significato "interno", derivato dai rapporti che si vengono a creare tra le varie musiche e tra queste e le scene all'interno di uno specifico film. Inoltre, egli elenca le principali funzioni che la musica assume in un *musical*: la presentazione

simbolica di idee e del contesto culturale, la rappresentazione di una determinata dimensione spazio-temporale, l'indagine interiore e l'espressione delle emozioni degli attori, la stilizzazione dei suoni della natura. Eigtved passa poi all'analisi di alcuni casi specifici per esemplificare quanto detto, focalizzando l'attenzione soprattutto sulle prime due funzioni elencate. L'ampio studio di NEUMEYER prende invece in esame la musica cinematografica negli anni di passaggio tra cinema muto e cinema sonoro, un momento di transizione nel quale viene impostata la base di ciò che negli anni a venire sarà il lavoro della produzione musicale per i film. Più precisamente, l'autore focalizza l'attenzione sulla musica del melodramma ottocentesco come fonte di tecniche per la composizione della musica di sfondo ai dialoghi del cinema nel periodo suddetto. Neumayer discute anzitutto le caratteristiche del rapporto dialoghi/musica nel melodramma e nei contesti teatrali, per poi dedicarsi ad approfondire ed esemplificare il modo in cui le tecniche della musica dei melodrammi individuate sarebbero riconoscibili nelle musiche cinematografiche.

SCHEDA DI LETTURA

DALMONTE R. (cur., 1996), *Analisi e canzoni*, Università di Trento, Trento.

Il volume raccoglie gli atti di "Analisi e canzoni", convegno tenutosi presso l'Università di Trento nel 1995 come proseguimento ideale della sessione dedicata all'analisi della *popular music* durante il Secondo convegno europeo di analisi musicale tenutosi nel 1991 presso la medesima Università. Linguisti, musicologi, critici letterari, pedagogisti, insegnanti e medici si sono ritrovati per affrontare l'analisi della "canzone-come-testo", approfondendone l'aspetto verbale, le peculiarità musicali, il valore estetico, le valenze didattiche, il rapporto con la società e con i media, le implicazioni psicologiche e psicanalitiche e altro ancora. L'attenzione non si è quindi focalizzata, come spesso accade quando si trattano repertori *popular*, sulla canzone in quanto merce di consumo interessante unicamente per le proprie implicazioni di costume e di mercato; al centro è stato invece posto l'"oggetto" canzone. "Analisi e canzoni" è una delle rare pubblicazioni italiane sulla *popular music* di tipo scientifico. Il suo carattere trans-disciplinare la rende ricca di spunti, riflessioni e approfondimenti interessanti per chi si occupa di analisi musicale; in questa sede abbiamo comunque deciso di segnalare solo i testi che affrontano specificamente questioni di tipo analitico-musicale. Non stupisca la presenza costante di tematiche legate alle can-

zoni dei Beatles: il convegno si è svolto in collegamento con una manifestazione più ampia dedicata appunto al celebre quartetto.

Il volume si apre con l'intervento di Rossana Dalmonte intitolato "Metodi di analisi per la canzone", dove vengono anzitutto richiamati, come premessa programmatica al convegno, alcuni principi cardine da porre alla base della ricerca sulla *popular music*: la necessità di focalizzare l'attenzione su porzioni specifiche dell'ampio campo musicale definito *popular*, che da svariati decenni continua ad essere affrontato attraverso un approccio "globalista" che rischia di perdersi nella genericità; la necessità di mantenere il carattere interdisciplinare dello spazio analitico; la legittimità ed anzi la necessità dell'approccio analitico in sé, tanto spesso bistrattato da artisti e *insiders* insofferenti e scettici. Dalmonte suddivide poi in tre gruppi gli approcci analitici elaborati per l'analisi della *popular music*: il primo raccoglie le analisi musicologiche *mainstream*, il secondo quelle semiologiche e il terzo quelle ispirate ai principi della grammatica generativa. Dopo aver menzionato studi che analizzano l'armonia rock in prospettiva modale, il *sound* e il rapporto tra musica e stimoli motori, Dalmonte conclude esprimendo la convinzione che, in fondo, l'annosa questione del rapporto conflittuale tra musicologia "colta" e studio della *popular music* sia un falso problema: se gli analisti della *popular music* sono a tutti gli effetti ricercatori e se i metodi da loro sviluppati si pongono obiettivi di scientificità, l'ambito nel quale si colloca lo studio della *popular music* è certamente colto, accademico. Il vero problema non è quindi quello di definire un tipo di studio rispetto ad un altro, ma di esplicitare le motivazioni dell'analisi, andando al di là di quella generica rivendicazione del valore della musica molto diffusa negli studi sulla *popular music*.

"Aspetti di intertestualità nella musica rock degli anni Sessanta" di Giordano Montecchi prende spunto dal rock della seconda metà degli anni Sessanta, quando compaiono musicisti e tendenze con fortissimi tratti di originalità rispetto al periodo precedente. Parte di tale originalità risiede nell'utilizzo diffuso di quelle che l'autore definisce «strategie intertestuali» [*ibid.*, 43]. Montecchi sostiene infatti che nella produzione di questi anni «citazioni, imprevisti stilistici, allusioni, parodie, *non-sense* apparenti, crittografie sono tutti aspetti riconducibili a una dimensione intertestuale che assumono un rilievo del tutto particolare in ambito estetico» [*ibid.*] e, tra i vari esempi citati, approfondisce il caso di Frank Zappa. Ecco quindi che ci viene mostrato come la produzione di Zappa sia caratterizzata da «un flusso intertestuale pressoché incontrollabile» [*ibid.*, 48] utilizzato con una consapevolezza, un'ampiezza di riferimenti stilistici e uno spirito ironico e dissacratorio che rende questo musicista un caso davvero unico nella storia della musica moderna. In Zappa si osserva un incrocio, o meglio una collisione, tra universo colto e universo

popolare che sembra caricarsi di una reale forza estetica innovativa, una forza simile a quella attribuita da Bachtin a François Rabelais.

Il saggio di Mario Baroni, intitolato in modo alquanto allusivo e forse un po' provocatorio "Analisi musicale e giudizio di valore nella musica leggera" — il riferimento a Dalhaus e l'aggettivo "leggera" in bella mostra non sono certo lì per caso — sposta il discorso sul piano teorico affrontando un problema spesso eluso dagli autori che si occupano di *popular music*: il valore estetico dell'oggetto da analizzare. Baroni si chiede se l' "apprezzamento" e il "piacere" suscitati dalla musica leggera possano coincidere con il suo "valore estetico". Problema scottante, perché alla risposta a tale domanda sembrerebbe essere legata la legittimità degli studi sulla *popular music* dal punto di vista musicale. Ci sono però differenze sostanziali tra l'esprimere un giudizio di valore, che, non implicando verità oggettive, non può essere considerato un giudizio di verità, e dire che una musica è apprezzata, che invece afferma un dato di fatto. Quindi, se «porsi il problema della verità di un giudizio estetico è porsi un falso problema, perché un giudizio di valore non può mai riguardare il vero e il falso, ma solo il buono e il cattivo» [*ibid.*, 90], ciò che può essere messo in discussione non sono i giudizi in quanto tali, ma le loro premesse. La discussione deve quindi spostarsi dal piano delle rivendicazioni a quello del valore culturale e degli ideali che sentiamo presenti nelle musiche apprezzate. In particolare Baroni, distinguendo l'analisi musicale dall'ermeneutica e dalla valutazione, segnala la necessità che l'analisi della musica leggera espliciti maggiormente i propri obiettivi in riferimento alla tripartizione appena menzionata.

In "Forme e modelli delle canzoni dei Beatles" Franco Fabbri, prendendo spunto da *Love me do* e *The long and winding road*, due canzoni dei Beatles poste agli estremi cronologici e stilistici della loro produzione ma identiche sul piano formale, sviluppa un'ampia indagine sulla forma delle canzoni in generale, sulla terminologia utilizzata per descriverla e sulle strategie con le quali una canzone cerca di farsi ascoltare e riascoltare, di catturare l'attenzione e di farsi ricordare. Tali strategie sono basate fondamentalmente sulle relazioni tra le varie parti della canzone e, in particolare, tra la parte maggiormente pregnante, ovvero il *chorus* o ritornello, che contiene lo *hook*, e quella più "grigia", ovvero il *verse* o strofa. Secondo una schematizzazione alquanto generale, le canzoni sembrano proprio poter essere suddivise in due grandi insiemi sulla base di vere e proprie «strategie del piacere» [*ibid.*, 182]: quelle che seguono la forma *chorus/bridge*, con lo *hook* all'inizio, e quelle che seguono la forma strofa/ritornello, che invece preferiscono far attendere lo *hook*. Dopo questa lunga digressione, Fabbri torna ai Beatles per interrogarsi sul senso della persistenza della forma *chorus/bridge* nella loro produzione,

una forma davvero rara nella musica rock, e sulle ragioni dei vari allontanamenti da questa forma nel corso della loro carriera artistica.

"La prassi dell'arrangiamento nelle canzoni: esempi ed osservazioni" di Marco Russo centra l'attenzione sull'arrangiamento inteso non tanto come pratica dilettantistica e semplificatoria, come vorrebbe una concezione ampiamente diffusa, ma piuttosto come pratica dal carattere ampiamente elaborativo, creativo e compositivo. Russo approfondisce due casi particolarmente significativi: le canzoni *Louie Louie* e *La Bamba*, delle quali esistono innumerevoli versioni. A conclusione di tale esame viene espressa la convinzione che esista una vera e propria specificità dell'arrangiamento nell'ambito della canzone che, essendo centrata soprattutto sui riferimenti stilistici, non può essere colta da un orecchio analitico strutturalista.

Gino Stefani, in "Dire fare cantare", riporta l'attenzione sul piano teorico-metodologico. Stefani ricorda anzitutto il proprio approccio allo studio dei fenomeni musicali, che individua l'oggetto di studio nell'"esperienza" musicale e che procede partendo dall'osservazione di tale esperienza. Sotto questo punto di vista, la canzone si rivela essere una categoria prototipica caratterizzata da un insieme di tratti molto complesso: alcuni rinviano al soggetto, altri all'oggetto ed altri ancora sono bivalenti. «L'idea di "canzone" risulta da un'interazione tra l'oggetto e il soggetto» [*ibid.*, 257]. Stefani, nell'intento di indicare alcune strade per individuare questi tratti, descrive brevemente alcuni approcci allo studio della canzone centrando l'attenzione di volta in volta sulla melodia e sul canto, sulle intonazioni derivate dall'espressione orale delle emozioni, sulle qualità "transizionali" e di atto "performativo" della canzone intesa come mezzo di espressione e comunicazione, sull'approccio funzionale ed infine su quello strutturalista.

"*Lucy in the sky with diamonds*. Un'analisi" di Roberto Agostini analizza l'introduzione strumentale e la prima strofa della famosa canzone dei Beatles. La strofa, che è la parte più complessa, viene descritta da diversi punti di vista: la melodia, il basso, la melodia dell'introduzione e il fattore timbrico vengono analizzati dapprima individualmente e poi nelle loro relazioni reciproche. L'obiettivo è quello di svelare l'effetto di senso di questa parte di canzone, di giungere ad una sua interpretazione. Tale interpretazione, ottenuta facendo riferimento alla prospettiva teorico-metodologica tracciata da Tagg nei suoi studi basati sull'analisi musematica e da Stefani e Marconi nei loro studi sugli intervalli e sulla melodia, viene schematicamente verbalizzata in una tabella finale.

Anche "Baglioni e i Beatles: solo un piccolo grande amore?" di Luca Marconi prende in esame una precisa canzone: *Questo piccolo grande amore* di Claudio Baglioni. Partendo dall'ipotesi che «il segreto del suo successo sia da imputare al fatto che questo brano realizza uno dei prin-

cipî basilari della retorica: se vuoi coinvolgere emotivamente chi ti ascolta, cerca di mostrare una grande commozione nei confronti di quanto dici» [*ibid.*, 299], Marconi sviluppa un'analisi della retorica del brano. Dopo aver individuato e descritto quattro figure pertinenti ricorrenti nella linea melodica del canto (recitativo, seconda discendente, quarte e quinte ascendenti, *incipit* anacrusico ascendente), egli descrive come tali figure vengono ad inserirsi nell'organizzazione del canto, che sostanzialmente consiste nella successione di due "stanze" all'interno delle quali è possibile individuare la successione: recitativo secco nella sua forma più semplice, recitativo secco più espressivo, recitativo accompagnato, aria. L'analisi viene poi completata analizzando il ruolo delle parti strumentali. Chiude un paragrafo in cui vengono discusse le singolari somiglianze tra la canzone in esame e *Let it be* dei Beatles.

Andrea Erra si occupa della "Struttura del rap italiano". Erra afferma che i due criteri compositivi principali del rap sono la ripetizione-*riff* e il *patchwork* — due criteri che, citando Stefani, consentono di ottenere il massimo risultato con il minimo sforzo — e che il materiale così organizzato si struttura orizzontalmente nella forma "strofa/ritornello" e verticalmente in "base/suoni di atmosfera/recitativo rap". Descritte approfonditamente le due tecniche citate, egli inserisce alcune osservazioni sull'utilizzo della batteria, del basso e dello *schratch* (tecnica utilizzata dai DJ) per poi affrontare in un lungo paragrafo l'andamento prosodico della parte vocale. Ogni considerazione analitica è sviluppata con riferimento non solo alle strutture musicali, ma anche ai loro effetti di senso e ai significati sociali associati.

Segnaliamo infine anche alcuni interventi di chiaro interesse analitico presentati nella tavola rotonda curata da Luigi Pestalozza sulla canzone dei Beatles *From me, to you*. Questi interventi, tutti centrati sul rapporto musica/testo, possono essere suddivisi in due gruppi, come segnalato da Baroni nel proprio intervento: nel primo troviamo gli interventi centrati sulla logica costruttiva del brano, nel secondo quelli centrati sulla sua semantizzazione.

Nel primo gruppo vanno inseriti gli interventi di Dalmonte, Montecchi e Baroni. Dalmonte mostra che, se l'impianto formale della canzone vede i due sistemi linguistici testo-musica perfettamente interagenti, dal punto di vista dei contenuti la musica sembra però «obbedire a sue proprie leggi» [*ibid.*, 378], cosa che avvicina *From me, to you* più al filone della canzone da ballo che a quello dell'aria affettiva. È questa la conclusione alla quale giunge anche Baroni, che inserisce la canzone nel filone che Brecht chiamava "epico" piuttosto che in quello del recitativo in stile espressivo. Pur partendo da premesse simili a Baroni e Dalmonte, Montecchi descrive le relazioni testo/musica individuando però alcuni punti di contatto significativi tra i due sistemi linguistici.

Nel secondo gruppo incontriamo gli interventi di Fabbri e Marconi. Fabbri nota che testo e musica di *From me, to you* non possono essere analizzati separatamente facendo riferimento solo al testo scritto: la stessa genesi della canzone, che ha visto McCartney e Lennon impegnati a lanciarsi e rilanciarsi invenzioni melodico-armoniche e testuali seguendo lo schema a loro familiare della canzone *chorus/bridge*, lo suggerisce. L'analisi che segue, centrata prevalentemente sulla linea vocale, mostra come, prendendo in considerazione le coloriture timbriche, alcuni passaggi melodici e la struttura formale reale (non quella riportata nello spartito), ci si rende perfettamente conto che l'impianto musicale si sposa in modo efficace e significativo con il significato verbale del testo. Anche Marconi compie una ricognizione della melodia della canzone, considerando però soprattutto la sua struttura intervallare. Il suo obiettivo è quello di rendere conto di un certo effetto di senso osservato individuando passaggi ed intervalli pertinenti.

In conclusione, possiamo dire che i saggi contenuti nel volume mostrano la tendenza dell'analisi musicale italiana orientata allo studio della *popular music* a indirizzare la propria attenzione sull'esplicitazione degli effetti di senso delle canzoni piuttosto che sulla descrizione dell'organizzazione formale e strutturale della musica, anche se naturalmente i contributi centrati sull'analisi della musica in se stessa non sono certo mancati.

ALTRE SEGNALAZIONI

BJÖRNBERG A.-STOCKFELT O. (1996), "Kristen Klatvask fra Vejle: Danish pub music, mythscapes and 'local camp'", *Popular Music*, 15/2, 131-147.

BRAZZALE R. (1996), "Il ritmo e il jazz", *Musica Jazz*, 51/11, 20-27 e 52/12, 26-32.

DEBEVERE S. (1996), "Melodisch Denken in Jazz", *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 1/3, 181-189.

FABBRI F. (1996a), *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Bompiani, Milano.

FABBRI F. (1996b), "Testo o contesto", *Musica/Realtà*, 49, 14-16.

FONTAINE A.-FONTANA C. (1996), *Raver*, Anthropos, Paris (tr. it. Sensibili alle Foglie, Roma, 1997).

HAMM C. (1995), *Putting popular music in its place*, Oxford University Press, Cambridge.

BOLLETTINO DEL G.A.T.M. 4.2 (1997)

JARVINEN T. (1995), "Tonal hierarchies in jazz improvisation", *Music perception*, 12/4, 415-437.

KEIL C.-FELD S. (1994), *Music grooves*, University of Chicago Press, Chicago-London.

KEYES C.L. (1996), "At the crossroads: Rap music and its african nexus", *Ethnomusicology*, 40/2, 223-248.

MARTIN B. (1996), *Music of Yes. Structure and vision in progressive rock*, Open Court, Chicago-La Salle.

MIDDLETON R. (1996), "Who may speak? From a politics of popular music to a popular politics of music", in Hautamäki T.-Rautianen T. (cur.), *Popular music studies in seven acts*, Department of Folk Tradition, Institute of Rhythmic Music, Tampere, 8-22.

Musica Oggi, 16/1996 (numero speciale dal titolo "Armonia - Dossier in bianco e nero").

ROSAR W.H. (1996), "'Theory and practice in *Porgy and Bess*. The Gershwin-Shillinger connection' by Paul Nuaert", *The Musical Quarterly*, 80/1, 182-184.

TOIVAIAINEN P. (1995), "Modelling the target-note technique of bebop-style jazz improvisation. An artificial neural network", *Music Perception*, 12/4, 399-413.

Etnomusicologia (Ignazio Macchiarella)

QUESTIONI TEORICHE

BAILY J. (1996), "Using tests of sound perception in fieldwork", *Yearbook for Traditional Music*, 28, 147-173.

FÖDERMAYR (1995), "Concetti e metodi della musicologia sistematico-comparata", *EM*, 3, 55-76.

MARTIN D. (1996), "Who's afraid of the big bad world music?", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 9, 3-23.

NATTIEZ J.J. (1995), "Musique, structures, cultures", *EM*, 3, 37-54.

WIDDESS R. (1995), "Free rhythm in indian music", *EM*, 3, 77-96.

Una delle questioni più importanti dell'analisi etnomusicologica concerne l'esplorazione del punto di vista "emic", la coscienza cioè che una data cultura musicale ha di se stessa. In quest'ambito, già a partire da Merriam, diversi ricercatori hanno dedicato particolare attenzione alle differenti definizioni (esplicithe e non) del concetto di musica che si riscontrano nelle culture extra-europee e alle relative distinzioni fra musica e non musica. Si tratta di indagini che hanno portato a risultati di grandissimo interesse (talvolta, per certi aspetti, addirittura sorprendenti), e che in alcuni casi hanno costituito la base per elaborazioni teoriche di assoluta importanza nello sviluppo recente della disciplina etnomusicologica (un caso per tutti: le riflessioni di John Blacking sul concetto di musica dei Venda in *How musical is man?* — tr. it. *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano, 1986 — volume unanimemente considerato una pietra miliare dell'etnomusicologia contemporanea). Decisamente aperta è comunque la discussione sui presupposti metodologici relativi a questo tipo di indagini, sulla obiettività delle informazioni raccolte su campo, sulla eventualità di realizzare dei metodi di rilevamento in grado di garantire l'attendibilità scientifica dei dati ottenuti.

Proprio nella prospettiva di elaborare un immediato strumento di lavoro per l'analisi dei confini fra musica e non musica, nello *Yearbook for Traditional Music* 1996 John BAILY propone alla discussione degli etnomusicologi un *sound test* da lui ideato ed utilizzato nel corso di una ricerca su campo a Herat, in Afghanistan nel 1976-77. Baily parte dalla constatazione che è frequente nelle culture "altre" l'identificazione della

“musica” solamente con la pratica strumentale, che viene chiaramente distinta dal canto, la cui appartenenza all’ambito musicale risulta concettualmente più controversa poiché implica una vasta molteplicità di fattori culturali. Il test consiste nel sottoporre all’ascolto e al commento da parte degli “informatori” un nastro magnetico. Si tratta di una sequenza di trentaquattro brani che, secondo il punto di vista “etic” dello stesso autore, vogliono rappresentare «un *continuum*, da suoni naturali inanimati fino a ciò che i musicisti di Herat «hanno chiaramente identificato come musica, cioè musica strumentale». In breve la successione viene così schematizzata: «suoni naturali inanimati [per esempio tuono, vento, fuoco] → suoni animali [cane che abbaia e che si lamenta, canto degli uccelli, eccetera] → suoni umani non articolati [bambino che piange, grido, eccetera] → discorsi articolati [radiogiornale di Kabul] → forme vocali umane intermedie tra discorso e canto [sermone religioso, poema religioso recitato da un derviscio, cantastorie, eccetera] → canto non accompagnato → canto accompagnato → musica strumentale». Il saggio prosegue presentando i risultati dell’applicazione del test: sono riportate in schematiche tabelle le risposte di sette musicisti, scelti come campione rappresentativo della tradizione cittadina. Al di là degli specifici risultati ottenuti — che per esempio confermano la sostanziale diversità di percezione dei musicisti afgani, i quali non concepiscono nemmeno l’idea di un suono isolato da un proprio contesto — il procedimento risulta quanto meno stimolante se non altro perché propone una sorta di base comune per il confronto fra valutazioni “emic” differenti. Certo dalla lettura del saggio affiorano alcuni elementi di perplessità, soprattutto per quanto attiene la costruzione e l’uso del nastro magnetico e la scelta del campione a cui sottoporre l’ascolto, ma non mancano validi contenuti di riflessione che possono essere estesi e verificati nello studio di altre realtà musicali. La rivista *EM*, nel numero del 1995, ospita fra l’altro i sunti di alcune conferenze tenute nello stesso anno presso l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia e dedicate alla memoria di Diego Carpitella. In quest’ambito vanno subito segnalati i contributi di Födermayr, Nattiez e Widdess.

FÖDERMAYR presenta, brevemente ma efficacemente, gli elementi base della musicologia sistematico-comparata di scuola viennese. Un approccio che, ricollegandosi e sviluppando la musicologia comparata della seconda metà del secolo scorso, si costituisce a partire da «una teoria della percezione musicale in cui trovano posto i due fenomeni, tra loro in larga misura paralleli, dell’elaborazione e dell’interpretazione dei segnali acustici. L’uno rappresenterebbe l’ambito sensoriale, ovvero la base biologica, l’altro l’ambito cognitivo, ovvero la sovrastruttura culturale. La creazione di strutture sonore musicali e la loro esperienza interiore viene dunque vista, dalla musicologia sistematico-comparata, su questa base»

[*ibid.*, 56]. Avvalendosi di supporti analitici tecnologicamente avanzati (spettrogrammi e rappresentazioni grafiche elaborati da computer), tale prospettiva analitica — che ovviamente coinvolge altre discipline, psicoacustica e psicologia della musica in primo luogo — si propone di indagare lo «spazio di libertà», la straordinaria varietà delle forme musicali elaborate dalle diverse culture sulla base di elementi «stabili nel tempo e indipendenti dalla cultura» costituiti dall’elaborazione degli organi di percezione uditiva. Gli esempi che corredano l’intervento di FÖDERMAYR risultano particolarmente chiari, mentre i rinvii bibliografici costituiscono uno strumento per approfondire la conoscenza di questo approccio metodologico.

L’articolo di NATTIEZ è incentrato sul rapporto osservatore/osservato e sul dibattito fra prospettiva antropologica e musicologica, e riprende sostanzialmente alcuni concetti teorici che lo studioso canadese ha sviluppato distesamente in altri luoghi della sua vasta ed importante produzione scientifica. Nello specifico l’articolo propone la comparazione fra gli approcci analitici di Simha Arom e John Blacking, focalizzando in particolare l’uso che i due autori fanno dei dati relativi al contesto culturale nell’ambito del loro particolare percorso analitico-musicale che, secondo Nattiez, in entrambi i casi utilizza essenzialmente modelli paradigmatici. La trattazione si chiude con la constatazione che «la questione di sapere se l’analisi deve iniziare dal musicale — l’“interiore” — o dal socio-culturale — l’“estere” — sembra un po’ la guerra dei lillipuziani narrata da Jonathan Swift che aveva per oggetto la grave questione: si devono rompere le uova dalla parte piccola o da quella grande? Evidentemente le relazioni tra le forme simboliche e socio-culturali sono così complesse da non poter essere affrontate a senso unico. Una sola cosa è certa: la musica non è necessariamente il punto di partenza dell’indagine, ma deve costantemente essere al centro del nostro pensiero» [*ibid.*, 52].

WIDDESS sofferma la propria attenzione sul “ritmo libero” (espressione che in sé potrebbe sembrare un ossimoro), un “fenomeno” piuttosto diffuso nelle diverse culture studiate dall’etnomusicologia («almost universal» secondo l’autore). La sua definizione (e comprensione) risulta assai problematica in quanto richiede, fra l’altro, che si tengano in considerazione allo stesso tempo parametri che nelle musiche “altre” sono affatto inscindibili da quello specificamente ritmico: successione delle altezze, timbro, intensità, eccetera. Un obiettivo che ha immediate ricadute su una serie di fondamentali questioni metodologiche che attengono, per esempio, alla diversità percettiva dello studioso estraneo alla cultura musicale in cui il fenomeno si presenta, alla possibilità quindi di una sua rappresentazione mediante trascrizione ed analisi, alla eventualità che le indicazioni degli stessi esecutori possano servire come strumento anali-

tico, e così via. Nello specifico Widdess tratta dell'*alap* (l'introduzione lenta con cui spesso nell'India del nord hanno inizio le *performances* musicali costruite sui *raga*) discutendone tre casi: due attraverso il punto di vista degli stessi esecutori indiani (due interpreti assai colti del *dhrupad* coinvolti da Widdess nell'analisi e nell'interpretazione delle proprie registrazioni, operazione questa discussa dallo stesso autore in un articolo apparso su *Ethnomusicology* del 1994, di cui si dà conto nel numero del secondo semestre 1995 di questo bollettino) e un terzo in cui viene proposta l'estensione dei risultati emersi nei primi due, integrati da un sofisticato supporto di misurazioni di durate e frequenze ottenute con l'ausilio del computer. Al di là degli esiti relativi al caso in questione (e quindi degli elementi "oggettivi" riscontrati nel ritmo libero dell'*alap*) l'approccio di Widdess è decisamente stimolante in quanto è qualcosa di più rispetto all'adozione del punto di vista "emic", ma propone una collaborazione analitica fra "osservatore" e "osservato" (nel primo esempio Widdess discute le sue trascrizioni con il suo interlocutore il quale, oltre ad essere un interprete del *dhrupad*, è anche laureato in filosofia e musicologia), favorito in ciò dalla diffusione degli studi musicologici al di fuori delle accademie occidentali (torneremo più avanti su questo aspetto a proposito di alcuni contributi di studiosi orientali).

Una segnalazione particolare merita il numero 9 (1996) dei *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, che contiene diversi interessanti articoli sui nuovi scenari musicali mondiali prospettati dalla cultura di massa e dal cosiddetto "villaggio globale". Fra gli altri mi limito a citare il saggio di MARTIN, che, dopo avere un po' ridimensionato lo "spauracchio" insito nella diffusione della *world music* (di cui peraltro propone un sintetico ma efficace quadro evolutivo), prospetta la possibilità di affrontare lo studio del fenomeno non solo dal punto di vista sociologico, ma anche attraverso il ricorso all'analisi musicologica, auspicando in ciò il contributo degli etnomusicologi. Questi ultimi, ad esempio, possono verificare come forme diverse si compenetrino fra di loro per dare vita a "nuove musiche", su quali basi e a quali condizioni ciò possa avvenire. Secondo Martin la *world music* più che una moda o un repertorio musicale è un modo di concepire e produrre la musica che funziona da rilevatore dei sistemi di rappresentazione del mondo, della sua ricostruzione nell'immaginario e dei progetti per cambiarlo. L'importanza assunta dalla musica all'interno degli scambi transnazionali è un elemento che merita particolare attenzione. Al di là dei giudizi estetici e morali la *world music* può quindi costituire un laboratorio in cui approcci analitici diversi si combinano fra di loro. Naturalmente, per gli etnomusicologi lo studio di fenomeni come la "tecnicizzazione dell'oralità" dovuta alla diffusione degli strumenti elettroacustici si presenta assai complesso dal punto di vista teorico-metodologico già per quanto riguarda le sue inevitabili

ricadute nella pratica dei repertori tradizionali (difficoltà peraltro accresciute dalla rapidità con cui il fenomeno si "trasforma" continuamente sotto gli occhi — e nelle orecchie — dello studioso). Ma forse, come sembra trasparire fra le righe dell'articolo di Martin, tali difficoltà non sono altro che un riflesso del ritardo con cui gli studiosi si sono posti (o si stanno ponendo) il problema.

IL RAPPORTO TESTO-MUSICA

GAROFALO G. (1995), "Un repertorio monodico della tradizione contadina nella Sicilia centro-occidentale", *MeMus, Mediterraneo Musica*, 1, 179-197.

MICHAELIDES N. (1995), "Klassifizierung der traditionellen griechisch-zyprischen Volkslieder", *MeMus, Mediterraneo Musica*, 1, 90-97.

SCALDAFERRI N. (1995), "Nel paese dei cupa-cupa quarant'anni dopo", *EM*, 3, 7-36.

L'analisi del rapporto fra l'articolazione del testo verbale e i profili melodici costituisce ovviamente un aspetto fondamentale di qualsiasi studio su repertori vocali di tradizione orale. Si tratta di un rapporto che, almeno nel patrimonio tradizionale europeo, si caratterizza per una stretta e paritetica interrelazione fra le due componenti, sulla base di simmetrie costituite a partire da elementi differenti a seconda dei repertori. Così GAROFALO, analizzando il repertorio monodico connesso al lavoro contadino nella Sicilia occidentale (denominato di solito canto "alla campagnola" o "alla viddanica"), ritrova una precisa correlazione fra la struttura della melodia e l'articolazione in distici del testo verbale. Ciascun periodo musicale è infatti segmentabile in due frasi ognuna delle quali corrisponde ad un verso del testo verbale. Sulla base di tale corrispondenza Garofalo svolge la sua analisi individuando fra l'altro alcuni elementi caratterizzanti della linea melodica che si ritrovano in precisi punti del canto (per esempio, cadenza su quinto grado della scala alla fine della prima frase in corrispondenza con il primo verso; cadenza intermedia della seconda frase in corrispondenza col primo emistichio del secondo verso sul quinto grado; cadenza finale del periodo in corrispondenza della fine del distico su primo grado, e così via). Dopo aver evidenziato altri elementi formali che accomunano il repertorio (*ambitus* melodico, scala modale di Mi discendente, ritmo "libero" che si modella sugli accenti determinati dalle parole, eccetera), l'autore propone alcuni significativi esempi di variazioni dello schema base riscontrabili nelle esecuzioni di alcuni specifici paesi, variazioni interpretate come tratti di specifici stili locali.

Un'altra corrispondenza tra testo e musica è quella proposta dall'analisi di MICHAELIDES, che concerne un repertorio vocale molto diffuso nell'isola di Cipro e denominato *disticho*. In questo caso i testi verbali sono suddivisi in due metà simmetriche che si concludono con la stessa rima. Ai due emistichi corrispondono altrettante frasi melodiche. Sulla base di questa semplice corrispondenza lo studioso individua quattro tipologie di canti, ciascuno con diversa successione dei versi e delle relative frasi melodiche (AB; AABB o ABB'B; AABCBC'; ABABCBCB' DEDEFF').

SCALDAFERRI propone un'analisi relativa ad uno dei più interessanti repertori vocali dell'Italia meridionale, il "canto a cupa-cupa" della Basilicata (il cupa-cupa è un tamburo a frizione ancora in uso per accompagnare il canto in diverse regioni meridionali). L'articolo muove dallo studio delle registrazioni realizzate in vari paesi della provincia di Potenza da Carpitella e De Martino negli anni Cinquanta, in rapporto con gli odierni repertori vocali diffusi negli stessi luoghi e ben conosciuti dall'autore. Al di là degli interessanti risultati raggiunti nella definizione di moduli formali alla base dell'articolazione dello specifico repertorio considerato, alcuni aspetti del lavoro di Scaldaferrì meritano una particolare segnalazione. Innanzitutto le osservazioni sulle difficoltà nella trascrizione dei documenti sonori, particolarmente evidenti nel repertorio del canto a cupa-cupa, che risulta «profondamente legato al momento della performance» [ibid., 9] e che presenta aspetti decisamente difficili da rappresentare sulla carta (soprattutto la relativa indeterminazione della base ritmica proposta dallo strumento che assolve tutt'al più ad una funzione di accompagnamento con «valore esclusivamente timbrico» e l'estrema variabilità dell'intonazione del canto con una ampia fluttuazione difficilmente definibile intorno a ciascun suono della scala). In considerazione di ciò Scaldaferrì propende per una analisi «ad orecchio» in cui le trascrizioni «hanno soprattutto un valore esemplificativo» [ibid.]. Una analisi che presuppone una conoscenza «interiorizzata» del repertorio considerato (e forse il fatto che come in questo caso lo studioso sia anche un esecutore della tradizione, riconosciuto e apprezzato nell'ambito della comunità, costituisce una sorta di *conditio sine qua non* per questo tipo di «analisi»), la cui verificabilità viene affidata all'ascolto diretto dei documenti sonori. Altro elemento di rilievo del saggio è l'attenzione verso i processi di trasformazione che il confronto fra registrazioni del passato e la realtà odierna permette di cogliere: un aspetto forse un po' trascurato e su cui mancano precisi approcci analitici. Scaldaferrì ipotizza e verifica mediante esempi un processo di «tonalizzazione» — cioè una regolarizzazione delle altezze dovuta ovviamente alle influenze della cultura musicale di massa — a cui si accompagnano trasformazioni di carattere timbrico su cui offre alcune interessanti indicazioni. Pure di

rilievo sono le osservazioni circa l'elemento performativo, specie per quanto riguarda la «direzionalità ed irreversibilità degli eventi di musica di tradizione orale» [ibid., 23] verificata concretamente nel repertorio considerato proprio attraverso il privilegiare l'analisi «ad orecchio» (verrebbe da dire «partecipante»).

STUDI SU CULTURE MUSICALI ORIENTALI

CADAR U.-GARFIAS R. (1996), "Some principles of formal variation in the Kolintang Music of the Maranao", *Asian Music — Journal of the Society for Asian Music*, 27/2, 105-120.

KALANDUYAN S. (1996), "Instruments, instrumentation and social context of Maguindanao Kulintang music", *Asian Music — Journal of the Society for Asian Music*, 27/2, 3-18.

MU Y. (1995-96), "Music loss among ethnic minorities in China: A comparison of the Li and Hui peoples", *Asian Music — Journal of the Society for Asian Music*, 27/1.

POSNER K. (1996), "A preliminary analysis of Maguindanao Kulintang Music", *Asian Music — Journal of the Society for Asian Music*, 27/2, 19-32.

SCHOLZ S. (1996), "The supportive instruments of Maguindanao Kulintang Ensemble", *Asian Music — Journal of the Society for Asian Music*, 27/2, 33-52.

SPILLER H. (1996), "Continuity in Sudanese Dance Drumming: Cles from 1893 Chicago exposition", *The World of Music*, 38/2, 23-40.

TERADA Y. (1996), "Variational and improvisational techniques Gandingan playing in the Maguindanao Kulintang Ensemble", *Asian Music — Journal of the Society for Asian Music*, 27/2, 53-80.

TOKITA A. (1996), "Mode and scale, modulation and tuning in Japanese Shamisen music: The case of Kiyomoto narrative", *Ethnomusicology*, 40/1, 1-34.

L'estremo oriente presenta una straordinaria varietà di culture musicali una larga parte delle quali è ancora oggi poco conosciuta dalla letteratura etnomusicologica. Si tratta soprattutto delle espressioni musicali proprie delle diverse minoranze etniche nei cui confronti è stato (e in alcuni casi è tuttora) assai problematico (se non impossibile) l'approccio, anche per ragioni di carattere politico a motivo delle forti persecuzioni dei poteri centrali. È il caso delle molte etnie minoritarie del "continente" cinese di cui si sa poco, e non solo per quanto riguarda lo specifico musicale.

Sull'argomento segnalò un articolo apparso su *Asian Music* firmato da Yang MU. Dopo aver rivelato l'esistenza di un progetto per la realizzazione di una antologia della musica cinese (sponsorizzata dal governo della Repubblica Popolare) che si propone di dedicare attenzione anche alle culture minoritarie prima «del loro ulteriore decadimento o scomparsa», l'autore constata la carenza di studi sull'argomento e si propone come apripista di un nuovo campo di indagine nella prospettiva della elaborazione di questioni teoriche complessive sulla progressiva scomparsa delle culture musicali minoritarie nel mondo. La trattazione di Yang MU è incentrata sul confronto fra la musica di due dei più importanti gruppi etnici minoritari: i *Li*, popolazione indigena dell'isola Hainan nel Mare Cinese meridionale e i *Hui*, etnia musulmana costituita da immigrati da centinaia di anni e diffusa per tutta la Cina. Di entrambe le culture musicali vengono evidenziate (troppo brevemente, purtroppo) le più importanti espressioni musicali che in seguito vengono fra di loro paragonate, sottolineando soprattutto ciò che, secondo l'autore, si è perso o si sta perdendo. Al di là di una certa genericità di fondo nell'impostazione di tale confronto (e di un tono tendente un po' alla "mummificazione" di ciò che si sta perdendo che continuamente affiora fra le righe nei numerosi auspici ad "intervenire prima che sia troppo tardi"), l'articolo ben riesce a prospettare la ricchezza e la varietà delle culture musicali considerate su cui c'è da augurarsi in un prossimo futuro una specifica e più attenta analisi antropologico-musicale.

Interessanti e più complete analisi di culture musicali orientali si ritrovano nel numero seguente della rivista *Asian Music*. In particolare segnalò i quattro articoli dedicati allo studio del *Kulintang*, un *ensemble* di gong e strumenti a percussione presso i Maguindanaon, il più grande gruppo culturale delle Filippine nell'isola Mindanao. Si tratta di un *ensemble* che nel passato non aveva ricevuto particolare interesse, ma che presenta una grande varietà di motivi di interesse sia per quanto riguarda il dato contestuale sia per la complessità del risultato musicale in cui predominante è l'aspetto improvvisativo.

Il primo dei quattro saggi, di Danongan KALANDUYAN, costituisce un'ampia indagine circa i contesti esecutivi ed il ruolo culturale del *Kulintang*, che tra l'altro viene indicato come mezzo di comunicazione e strumento di identificazione culturale dei Maguindanaon. Segue un'interessante analisi stilistica a cura di Karen POSNER, che si concentra soprattutto sulla particolare improvvisazione che caratterizza la *performance* del *Kulintang*. Tale analisi si impernia su quattro elementi musicali: lunghezza dell'esecuzione, uso delle altezze, ritmo e "densità" (*density referent*), cioè la misura dell'andamento degli impulsi significativi più veloci presenti all'interno di una esecuzione musicale — un elemento la cui pertinenza è stata sottolineata da Mantle Hood (*The*

ethnomusicologist, New York, 1971) — che si esprime come numero di impulsi per unità di tempo e che viene utilizzato frequentemente negli studi degli etnomusicologi americani come strumento descrittivo per comparazioni quantitative fra eventi musicali differenti. Tale scelta è funzionale ad un'analisi (presentata alle pagine 23-24) che utilizza test statistici e che viene applicata su campioni sonori realizzati in studio all'Università di Washington. Al di là dei risultati che specificamente riguardano la musica per *Kulintang*, il saggio propone in conclusione alcune riflessioni circa la validità del ricorso a metodologie statistiche, che, per inciso, si rivelano più appropriate nello studio dei patrimoni musicali extraeuropei piuttosto che in quello delle culture tradizionali occidentali. Tali metodi sono in grado di identificare sistematiche differenze fra esempi musicali e rilevando, fra l'altro, le occorrenze di particolari elementi musicali all'interno di una *performance*, possono offrire utili indicazioni per la definizione stilistica, soprattutto nel caso di una rilevante preponderanza della dimensione improvvisativa. Un problema di non poco conto in questo tipo di procedimento analitico (problema che la stessa Posner evidenzia) è costituito dalla necessità di avere a disposizione un numero di documenti sonori estremamente ampio: tanto più grande è il campione considerato tanto più articolati sono gli esiti dell'indagine.

Il saggio di SCHOLZ è invece dedicato ad una disamina del ruolo svolto da alcuni strumenti di supporto all'interno del *Kulintang*. Interessanti in questo caso sono le osservazioni sui meccanismi di improvvisazione su cui si basa la partecipazione dei vari strumenti dell'*ensemble*. Pur suonando insieme, gli strumenti hanno un proprio margine di improvvisazione regolato da meccanismi che si costituiscono a partire da successioni di suoni fisse, ripetute ad intervalli variabili e che fungono come punti di riferimento dell'esecuzione musicale complessiva. Anche Scholz ricorre al concetto di *density* per valutare la frequenza delle successioni di suoni fisse: «un repertorio musicale può essere visto come l'incarnazione di un sistema, e un modo di descrivere un tale sistema è di dividerlo dal punto di vista teorico nelle unità che lo compongono. Queste unità sono elementi strutturali, che i musicisti desumono dalla familiarità con la tradizione, e scelgono tra queste, le combinano, le ricombinano e le riarrangiano. Lo studio degli elementi strutturali negli stili d'improvvisazione è analogo allo studio della *density*, dal momento che i punti di riferimento alla base della *density* corrispondono in alcuni casi agli elementi strutturali o alle demarcazioni tra questi» [*ibid.*, 51].

Lo stesso riferimento concettuale si ritrova nel saggio di TERADA dedicato all'analisi dell'improvvisazione di un altro particolare insieme di strumenti (*Gandigan*, una serie di gong accordati su altezze diverse e suonati ciascuno da un esecutore). In questo caso lo studio riguarda vari

stili del *Kulintang* per ciascuno dei quali viene definita la funzione svolta dal *Gandigan*. Anche il contributo di CADAR e GARFIAS affronta l'analisi dell'improvvisazione all'interno del *Kulintang*, che in questo caso è quello dei Maranao, altro gruppo etnico dell'isola filippina di Mindanao. Sempre per quanto riguarda l'analisi di repertori di culture dell'Estremo Oriente segnalò il saggio di TOKITA su *Ethnomusicology*. In questo caso si tratta di un attento studio della struttura scalare del *Kiyomoto*, una forma di musica di danza del *kabuki* che ha assunto particolare importanza e diffusione nel secolo scorso. Il saggio, tra l'altro, tiene in considerazione anche la prospettiva diacronica e si concentra sulla diversa interpretazione del risultato sonoro che può ricavarci nel concepire la musica *shamisen* come costruita su base tetracordale o su una scala di ottava. Al di là dello specifico caso proposto, l'articolo pone la questione della diversa "percezione" del patrimonio musicale giapponese che secondo l'autore hanno i musicologi del luogo rispetto agli etnomusicologi occidentali, i quali tenderebbero "automaticamente" a pensare in termini di ottava le melodie che si sviluppano all'interno di un ampio ambito melodico. Un accenno forse un po' troppo polemico che evidenzia tuttavia una questione — la diversità di prospettiva fra studiosi del luogo e stranieri — riscontrabile anche a proposito di altre culture musicali e che ha una certa rilevanza soprattutto con il moltiplicarsi di contributi analitici basati su metodologie scientifiche da parte di studiosi non occidentali. Il rapporto fra la situazione attuale e le testimonianze del passato è la base del saggio di SPILLER relativo ad un repertorio di danza indonesiano (*Sundanese dance*). Muovendo dall'analisi delle corrispondenze riscontrabili tutt'oggi fra impulsi ritmici scanditi dell'*ensemble* di tamburi e movimenti dei danzatori, Spiller si occupa delle registrazioni realizzate nel 1893 da B. Gilman, ipotizzando una sostanziale linea di continuità del repertorio nonostante le recenti mutazioni e le evidenti innovazioni coreografiche dovute a ragioni di carattere socio-politico.

ANALISI DI REPERTORI STRUMENTALI

ELSCHEK O. (1996), "Research on stylistic areas of slovak instrumental folk music", *The World of Music*, 38/3, 51-70.

PETTAN S. (1996), "Gypsies music, and politics in the Balkans: A case study from Kosovo", *The World of Music*, 38/1, 33-62.

Lo studio degli strumenti musicali tradizionali e dei relativi repertori si avvale ormai da anni del contributo dell'analisi elettroacustica. Muovendo da una analisi di questo tipo ELSCHKEK propone un'indagine su di-

versi tipi di aerofoni e cordofoni presenti in Slovacchia. Fra gli obiettivi del lavoro vi è l'individuazione di specifiche caratteristiche stilistiche di ciascuno strumento rapportabili ai diversi contesti socio-culturali riscontrati nella regione. Differenti parametri vengono tenuti in considerazione nella definizione delle caratteristiche stilistiche: da quelli ritmico-melodici, a quelli propri della tecnica esecutiva di ciascuno strumento, a quelli relativi alla ornamentazione. Al di là dei risultati ottenuti nel suo lavoro, Elschek prospetta la possibilità di una convergenza fra analisi organologica e risultato sonoro tale da poter definire un'immagine "tridimensionale" della musica strumentale che tenga conto complessivamente del genere e della funzione del repertorio, del ruolo sociale del suonatore e del suo stile individuale.

Differenti motivi di interesse ha il saggio di PETTAN che analizza l'adattabilità dei musicisti zingari nei Balcani, regione in cui (come drammaticamente è noto) si registra una difficile convivenza multi-etnica. A seconda della situazione gli zingari possono mutare infatti la strumentazione, il repertorio e le modalità esecutive della loro proposta musicale rivolta ai non-zingari; tale adattabilità viene considerata da Pettan un processo creativo in cui hanno un ruolo fondamentale le tecniche di improvvisazione e di rielaborazione di stimoli musicali di diversa origine. Una efficace dimostrazione di ciò viene offerta attraverso il confronto fra più trascrizioni di uno stesso brano eseguito in situazioni diverse. I risultati di tale confronto chiaramente mostrano gli ampi margini di variabilità che si possono riscontrare a seconda dei casi, ferma restando la sostanziale riconoscibilità della melodia.

ALTRE SEGNALAZIONI

BRINNER B. (1995), *Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*, University of Chicago, Chicago-London.

ELLIS C.-WILL U. (1996), "A re-analyzed australian western desert song: Frequency performance and interval structure", *Ethnomusicology*, 40/2, 187-222.

MAROUF N. (1995), "Structure du repertoire andalou: quelques problemes de methode", in *Le chant arabo-andalou*, L'Harmattan, Paris.

MAZZOUZI B. (1995), "Aporie d'une typologie du timbre", in *Le chant arabo-andalou*, L'Harmattan, Paris.

NETTL B. (1996), "Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music", *Notes*, 53/1, 32-35.

BOLLETTINO DEL G.A.T.M. 4.2 (1997)

NEUHOFF H. (1995), *Yaman and Multani. Konstanz, Variabilität und Veränderungen in zwei nordischen Ragas*, Lang, Frankfurt.

ZANNOS I. (1994), *Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik*, Orpheus, Bonn («Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik», 74).

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. Per quanto riguarda le riviste presenti in altre biblioteche musicali italiane, si rimanda al *Bollettino del G.A.T.M.* 2/2, 1995, 103-107. Chi avesse particolari problemi a reperire alcuni testi, può chiederne notizia per fax alla redazione del *Bollettino* (051-231183).

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.

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

Anno 2 (1995), n. 1: SUSANNA PASTICCI, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*

Anno 2 (1995), n. 2: Rassegna bibliografica

Anno 3 (1996), n. 1: EGIDIO POZZI (cur.), *I classici dell'analisi e la "Mondscheinsonate" di Ludwig van Beethoven* (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

Anno 4 (1997), n. 1: MARIO BARONI (cur.), *La musica e la tradizione ermeneutica* (con saggi di M. Giani, E. Pozzi, R. Dalmonte, L. Marconi, M. Baroni, L. Nanni)