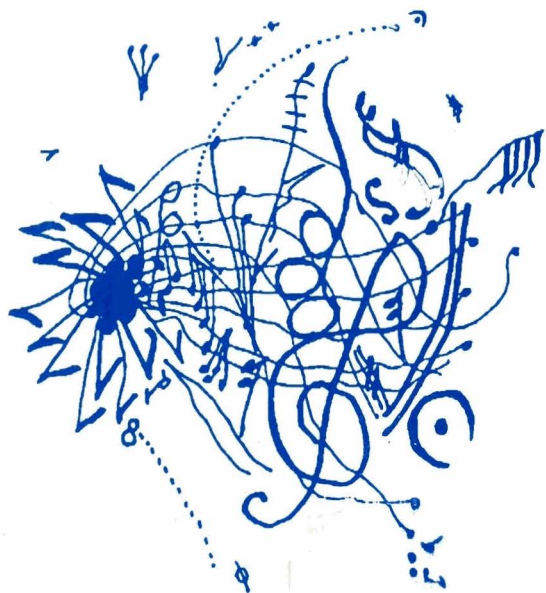


# bollettino di analisi e teoria musicale



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

□ ANNO VI □ NUMERO 1 □ MONOGRAFIE GATM 1999 □

---

**b o l l e t t i n o**  
di  
**analisi e teoria musicale**

**6.1**

**giugno 1999**

Dal 1999 il *Bollettino del G.A.T.M.* ha assunto il nome di *Bollettino d'analisi e teoria musicale* conservando tuttavia le stesse caratteristiche della pubblicazione precedente e la precedente numerazione progressiva.

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è un'associazione di cinque società musicologiche: Società Italiana di Musicologia (SIeM), 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). Ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, in via Galliera 3, 40121 Bologna.  
Fax: 051-2092001 (tel. 051-2092000).

Il *Bollettino d'analisi e teoria musicale* ha cadenza semestrale. Il primo numero ha carattere monografico, il secondo contiene una rassegna bibliografica dei libri e degli articoli d'interesse analitico apparsi in ambito internazionale nel corso dell'anno precedente. Al secondo numero collaborano due società europee (inglese e tedesca) di analisi musicale.

**Per ricevere il Bollettino sono previste 3 possibilità:**

- A) versare L. 20.000 sul **conto corrente postale n. 23163405**, intestato a G.A.T.M., via Galliera, 3 - 40121 Bologna. Per chi è iscritto ad una delle cinque Società costituenti il G.A.T.M. (SIeM, SIEM, SIE, AIMI, IASPM), il costo dei due numeri è ridotto a L. 10.000 (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è iscritti).
- B) versare L. 10.000 direttamente a una delle Società insieme alla quota d'iscrizione annuale (in questo caso indicare nella causale: "Quota aggiuntiva di L. 10.000 per il *Bollettino d'analisi e teoria musicale*").
- C) utilizzare la propria carta di credito (VISA, CartaSi, Mastercard) inviando per posta al G.A.T.M. in via Galliera 3, 40121 Bologna, il talloncino stampato in fondo a pagina 4.

Numeri arretrati: L. 15.000 ciascuno.

---

*Bollettino d'analisi e teoria musicale*, anno VI, n. 1 (giugno 1999)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

**Direzione:**

Mario Baroni, Rossana Dalmonte

**Redazione del presente numero:**

Paolo Troncon

**Direttore responsabile:**

Johannella Tafuri

**Comitato editoriale:**

**Assemblea del GATM:**

M. Baroni, A. Camurri, R. Dalmonte, F. Fabbri, C. Gianturco, R. Leydi, I. Macchiarella, A. Rebaudengo, G. Salvetti, J. Tafuri, L. Holtmeier (Germ.), M. Riley (G. Bretagna), M. Agamennone, L. Camilleri, R. Doati, P. Gargiulo, C. Jacoboni, M. Olivetti, Belardinelli, E. Pozzi, P. Troncon, A. Vidolin, G. Vinay.

**Rappresentanti europei:**

**Membri consulenti:**

**Redazione e amministrazione:**

via Galliera 3 - 40121 Bologna

**Grafica di copertina:**

Giordano Montecchi

**Stampa:**

Baiesi Centro Servizi Editoria,  
via Broccaindosso 2/c, Bologna

# Analisi ed esecuzione

a cura di Paolo Troncon

**PRIMO INCONTRO DI STUDIO DI *Analitica***  
*call for papers*

Il comitato scientifico di *Analitica* è concorde nel ritenere che la crescita della teoria e dell'analisi musicale in Italia debba seguire due direzioni parallele e complementari. La prima consiste nell'adeguamento degli strumenti teorici e metodologici ai livelli internazionali della disciplina; la seconda nella promozione e nella diffusione della pratica analitica "attiva".

Se rispetto al primo punto la situazione è indubbiamente migliorata nel corso degli ultimi anni, grazie anche alle numerose attività divulgative organizzate dal GATM, che di questa rivista è uno dei promotori, nell'ambito della seconda prospettiva la realtà italiana risulta ancora ben lontana dal poter essere considerata soddisfacente. Le occasioni di presentare e discutere le proprie analisi di fronte a un pubblico di specialisti, o anche semplicemente di persone interessate, risultano infatti desolatamente scarse rispetto a quanto avviene in altri paesi.

Considerando che il momento dell'incontro e della discussione rappresenta una tappa fondamentale per la verifica e la circolazione delle proprie idee, il comitato scientifico di *Analitica* ha deciso di indire un incontro di studio, da tenersi con cadenza annuale, dedicato all'analisi in ogni sua forma e metodologia, e aperto a chiunque sia interessato a parteciparvi.

Il primo incontro di studio si svolgerà a Bologna nei giorni 4 e 5 febbraio 2000.

Gli interessati possono inviare alla redazione della rivista un abstract della lunghezza di 1-2 pagine, eventualmente accompagnato da esempi musicali (il tutto in formato cartaceo e relativo dischetto con indicazione dei programmi utilizzati). Le relazioni, della durata massima di 20 minuti, possono prevedere ascolti musicali su nastro o cd ed esemplificazioni al pianoforte.

Il comitato non intende porre limitazioni di repertorio o di metodi, ma incoraggia piuttosto la molteplicità delle metodologie e degli approcci, inclusi quelli che attraversano trasversalmente diversi campi d'indagine. L'abstract deve essere inviato in forma anonima (e cioè in una busta contenente al suo interno una busta più piccola con i dati del mittente) entro il 30 settembre 1999 al seguente indirizzo:

Primo incontro di studio di *Analitica*  
Università degli studi di Bologna / Dipartimento di musica e spettacolo  
via Barberia, 4 — 40123 Bologna

Il comitato scientifico comunicherà i risultati della selezione ai diretti interessati entro il 30 ottobre 1999. Tutti gli abstracts selezionati verranno pubblicati nel sito Internet della rivista.

**Da staccare, compilare e spedire quando si usa la carta di credito  
per ricevere il Bollettino di Analisi e Teoria Musicale**



Nome .....

Indirizzo.....

Carta di credito (Visa, Cartasì, Eurocard, Mastercard) numero:

| . . . | . . . | . . . | . . . |

Data di scadenza della carta: .....

Firma del titolare:.....

Somma versata: L. ....

Eventuale appartenenza a una delle società del G.A.T.M.:.....

## INDICE

### PREMESSA

7

**Mario Baroni**

*L'esecuzione musicale  
e la psicologia delle emozioni*

9

**Rossana Dalmonte**

*Proto e para-analisi per l'interpretazione*

43

**Sergio Canazza - Antonio Rodà**

*Analisi acustiche e percettive dell'interpretazione musicale*

61

**Egidio Pozzi**

*L'intuizione dell'esecutore e il rigore dell'analista:  
la prospettiva schenkeriana*

83

**Paolo Troncon**

*Analisi per l'interpretazione nella musica di repertorio:  
aspetti logici e filosofici di un rapporto problematico irrisolto  
nel panorama del pensiero analitico contemporaneo*

113

### SCHEDA DI LETTURA

**Rita Sacchetti**

*Il Preludio op. 25/4 di Chopin:  
un esempio di analisi per l'esecuzione  
secondo Carl Schachter*

131

DIATEMA, la rivista analitico-musicologica di "Ensemble 900", riprende a ottobre le pubblicazioni con veste tipografica rinnovata, un comitato scientifico ancora più autorevole e un nuovo editore. Abbonandosi congiuntamente al Bollettino d'Analisi e Teoria Musicale e a Diastema si potranno ricevere a casa le due importanti riviste a L. 60.000 anziché L. 70.000 (20.000 + 50.000) o, se si è soci di una Società del G.A.T.M., L. 50.000 anziché L. 60.000 (10.000 + 50.000). Sottoscrivi l'offerta dell'abbonamento congiunto Bollettino/Diastema, indicandola nella causale di versamento del bollettino postale o scrivendo a:

Diastema, P.zza ex Convento Cappuccine, 24 - 31100 Treviso

Tel. 0422-260226 / Fax 0422-265584

Catalogo in Internet: <http://web.tin.it/ensemble900>

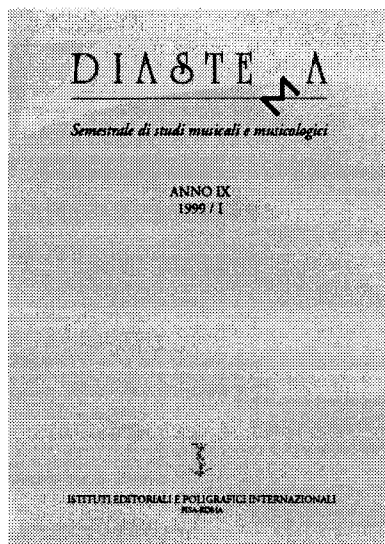
E-mail: [diastema@tin.it](mailto:diastema@tin.it)

cc postale n. 15864317 int. ass. mus. Ensemble 900

V.le della Repubblica 243 - Treviso

Diastema, *semestrale di studi musicali*.

Comitato scientifico: M. Baroni, T. Camellini, M. Conati, R. Dalmonte, C. De Pirro, S. Mazzoleni, G. Salvetti, G. Ruffin, P. Troncon, M. Zia. — *Dir. resp.* Paolo Troncon



## PREMESSA

È curioso il fatto che dopo l'affermarsi di una sempre crescente letteratura riguardante il rapporto tra analisi ed esecuzione musicale che ha contribuito ad allargare gli orizzonti della speculazione estetica, teorico-scientifica e tecnica, oggi anche i più importanti autori sentano spesso il bisogno di mettere in dubbio il presupposto più elementare di tali ricerche: l'esistenza o meno di una correlazione (biunivoca o no) tra i due processi. È un po' quello che succede anche in altri settori; nel campo della bio-etica e genetica, per esempio, si è dovuti arrivare ad un passo dalla clonazione dell'uomo, per far tornare nuova e attuale la domanda a cui non sappiamo ancora pienamente rispondere: cos'è la vita umana? Lo sforzo da parte di molti autori di venire a capo di una matassa che sembra vieppiù ingarbugliarsi anziché dipanarsi, può essere giudicato dai lettori. Il Bollettino segue da anni, nel numero bibliografico, l'ampia letteratura sull'argomento. In seno al G.A.T.M. è stato inoltre recentemente istituito un gruppo di studio che si occupa del rapporto tra analisi e interpretazione musicale (analisi *per* l'interpretazione, che studia l'applicazione di metodologie analitiche come ausilio per l'esecutore, e analisi *dell'*interpretazione, che riguarda lo studio, anche con strumenti informatici, di esecuzioni reali). Questo numero del Bollettino si avvale di contributi derivati proprio da questa esperienza.

Dire qualcosa di "oggettivo" (che sia cioè in qualche modo collegato ad una metodologia scientifica) e allo stesso tempo "interessante" per l'utente dell'analisi (in questo caso lo strumentista), è per questa disciplina un obiettivo difficile da raggiungere, ma è un fine irrinunciabile per evitare che tale ricerca si chiuda in se stessa o si confonda con un soggettivismo critico di stampo giornalistico. La speculazione che viene qui stimolata riguarda numerosi aspetti; questo numero del Bollettino dà un quadro abbastanza esaustivo delle principali problematiche.

Se si divide il percorso teorico analisi↔esecuzione in: a) analisi dell'opera compositiva (cioè, nella più frequente tradizione scritta, della partitura che codifica il pensiero dell'autore evidenziato grazie a specifiche tecniche), b) analisi dell'analisi (cioè l'apparato teorico-epistemologico, ma anche speculativo-storico-filosofico che sovrintende e finalizza tutto il processo nel suo insieme), c) analisi dell'esecuzione (cioè del 'prodotto' dello strumentista, anche alla luce della sua peculiare visuale estetico-poetica e delle necessità tecniche), vediamo che un po' tutti gli aspetti sono trattati nelle pagine successive. I saggi spiegano lo stato della ricerca attuale sotto vari profili offrendo anche ulteriori spunti di riflessione, nell'augurio che anche la musicologia italiana possa dare il proprio contributo ad una bibliografia che per adesso sembra in mano più che altro agli analisti anglofoni.

Paolo Troncon  
Treviso, giugno 1999

## **L'ESECUZIONE MUSICALE E LA PSICOLOGIA DELLE EMOZIONI**

### **L'esecuzione "espressiva"**

Gli studi di analisi dell'esecuzione che si sono diffusi negli ultimi decenni e di cui si parla ampiamente in altra parte del presente Bollettino (cfr. il saggio di Canazza-Rodà a p. 61), utilizzano spesso la parola "espressione" per indicare, e in qualche modo anche giustificare, la presenza sistematica di infrazioni alle prescrizioni della notazione musicale: queste infrazioni sarebbero giustificate appunto da "ragioni espressive". La presenza costante delle infedeltà alla partitura e il modo assai chiaro con cui quegli studi le hanno messe in evidenza, hanno segnalato un problema interessante, soprattutto perché il concetto di "infedeltà" di solito non è condiviso né accettato dagli esecutori: uno dei maggiori scrupoli professionali di ogni buon esecutore, infatti, è quello di essere fedeli alla musica, di eseguire la musica "com'è scritta". È molto frequente sentir pronunciare una raccomandazione di questo tipo da direttori d'orchestra che la impongono agli esecutori o da bravi maestri che la consigliano agli allievi. L'affermazione ha una sua assolutamente indubbia validità se viene intesa come invito a osservare e studiare con la massima cura la partitura da eseguire, ma gli studi sopra ricordati hanno dimostrato che tale affermazione, se viene invece presa alla lettera, è clamorosamente sbagliata. Guai se gli esecutori seguissero le prescrizioni della partitura per quanto riguarda la regolarità delle pulsazioni o l'indicazione delle durate: si tratterebbe di esecuzioni meccaniche e senza musicalità, come quelle che potrebbe fare un computer. Di fatto gli esecutori credono di essere fedeli alla partitura perché non si accorgono delle loro infedeltà; anzi, come dimostrano molti esperimenti compiuti in questo campo, non riescono ad esserle letteralmente "fedeli" neppure se se lo pongono come compito [Dalmonte 1992].

Perché dunque gli esecutori "disobbediscono" senza accorgersene (ma in maniera sistematica e definibile) alle prescrizioni della partitura? Perché le durate eseguite non sono mai perfettamente ineccepibili, le pulsazioni mai proprio isocrone, le altezze, quando ciò è possibile, mai del tutto precise? È assai probabile che le responsabilità non siano degli esecutori, ma della notazione musicale. Ogni musica ha una sua genesi fisiologica che la rende aderente alla fluidità dei moti del corpo umano, ma tali moti

vengono per così dire irrigiditi dalla scrittura. Ogni scrittura infatti, anche quella verbale non solo quella musicale, trascura, per ragioni di economia, tutto ciò che è relativo alla concretezza fonica, alla genesi fisiologica di ciò che traduce in simbolo grafico. Dunque l'esecuzione musicale può essere considerata come una ricollocazione della musica nella sua fisiologia naturale alla quale la scrittura l'aveva sottratta. Ma il problema è anche un altro: è quello di capire perché il ritrovamento di questa naturalità venga definito come "espressione" (cfr. per es. Todd 1985, Repp 1989, Clarke 1991). Che cosa s'intende per espressione? Gli studiosi di analisi dell'esecuzione di solito stentano a misurarsi esplicitamente con questo problema e con questa parola e si limitano all'uso intuitivo del termine senza proporre una definizione.

In realtà il problema delle ragioni dell'infrazione o disobbedienza alla scrittura è assai complesso perché di fatto le ragioni possono essere molte e di natura diversa. Esistono ad esempio, come ha mostrato Sundberg (e come ben descrive l'articolo di Canazza e Rodà) regole di sintassi strutturale che impongono specifiche modificazioni ritmiche o dinamiche alla lettera del testo scritto. Bengtsson e Gabrielsson [1983] studiano a loro volta il ritmo del valzer, secondo modalità evidentemente connesse con i movimenti della danza (anche se poi nell'articolo questi aspetti di fisicità non vengono presi in considerazione in quanto tali). Uno studio analogo è quello di Kronman e Sundberg sui ritmi di conclusione [1987] collegati, questa volta in maniera esplicita, con i movimenti fisici dell'arrivo. L'espressività musicale ha tuttavia a che fare anche con altri aspetti: in quanto la musica sollecita immagini, raffigurazioni visive o sensoriali, l'esecuzione musicale è necessariamente connessa anche con la natura di tali immagini e raffigurazioni. Ciò è particolarmente vero nel caso di musiche cantate su testi verbali le cui parole descrivono situazioni determinate, per non parlare ovviamente della musica d'opera. È vero pure nel caso di musiche legate a particolari funzioni: musiche di festa o musiche rituali di ogni tipo, anche se non usano parole, devono per forza adattare le loro pratiche esecutive alle condizioni esterne della festa o del rito. Anche in molta musica da concerto, quando un brano è dotato di un titolo o allude in qualche modo a determinati eventi (si pensi ad esempio ai preludi di Debussy, ma anche a sinfonie di Haydn e di Beethoven, o a tutta la tradizione della musica descrittiva e del poema sinfonico) la sua esecuzione non può fare a meno di tener conto di quei condizionamenti semantici e di metterne in rilievo la presenza attraverso opportune caratterizzazioni.

Si può dire dunque che le deviazioni esecutive rispetto alle indicazioni scritte d'altezza e di durata abbiano motivazioni diverse, difficili da ridurre a un denominatore comune: il termine "espressività" le riassume in

maniera generica riconducendole tutte alla contrapposizione nei confronti della scrittura. La fedeltà assoluta alla scrittura implicherebbe infatti una meccanicità che mal si addirebbe alle funzioni che ogni cultura attribuisce alla musica. Accontentiamoci dunque per ora del termine di “espressività” sapendo che dietro a questo termine si cela un mondo ancora in gran parte da scoprire. Il presente articolo intende offrire un contributo alla definizione di una delle componenti dell’espressività: la componente emozionale. Ci si chiederà dunque: è legittimo affermare che a una determinata esecuzione possono essere conferite caratteristiche d’emozione precise e definibili? A questo punto i problemi si moltiplicano. L’articolo cercherà di metterli a fuoco fin dove è possibile.

### **Musica ed emozioni**

Prima di affrontare il problema dell’emozione nell’esecuzione musicale è necessario discutere brevemente quello più generale delle emozioni in musica e ancor prima il concetto di emozione in quanto tale. Dirò anzitutto che lo studio delle emozioni è un bell’esempio di un tipo di scienza che oggi alcuni chiamano “complessa”: per la sua sottigliezza e la sua scivolosità si potrebbe forse paragonarla alla scienza dell’esecuzione musicale. C’è tuttavia una differenza: mentre quest’ultimo campo viene praticato da non più di una trentina d’anni, viene affrontato da gruppi ristretti di ricercatori che in ogni paese si possono contare sulla punta della dita e prende in esame problemi molto particolari utilizzando un numero ridotto di apparati tecnologici, la psicologia delle emozioni è invece una vera e propria disciplina accademicamente consolidata, ben rappresentata da un gran numero di ricercatori in molte università di tutto il mondo, capace di affrontare una ricchissima gamma di problemi con i metodi più sofisticati, e soprattutto dotata di una tradizione di studi ininterrotta che dall’epoca di William James ha prodotto per più di cent’anni un imponente apparato di risultati. Ciononostante la conoscenza dei fenomeni dell’emotività umana è ancora ben lungi dal possedere basi teoriche certe: la discussione su molti principi tutt’altro che secondari della disciplina è più che mai aperta e dà ancora luogo a dispute accanite [Galati 1993c]. Ma ciò non induce nessuno a dire che questo campo di studi è sterile e che gli sforzi compiuti fino a oggi sono stati vani. La tentazione di assumere atteggiamenti di questo genere è invece assai forte in chi s’interessa all’esecuzione musicale.

Il confronto con la psicologia delle emozioni ci deve insegnare alcune cose: in primo luogo che in un settore appena agli inizi, come quello degli studi sull’esecuzione, ci si deve oggi accontentare di poche indicazioni molto semplici, di risultati elementari e provvisori; per chi ha bisogno di

risolvere problemi di più ampia portata o di convincersi della verità delle proprie convinzioni, è chiaro che tutto ciò non basta, ma in questa fase non ci è concesso altro che prendere atto della limitatezza delle conoscenze possibili e rinunciare ad ambizioni totalizzanti per le quali i tempi non sono maturi. I risultati di oggi suonano certo deludenti a chi per la sua professione (per esempio a chi pratica la didattica di uno strumento) avrebbe bisogno di ben altre sicurezze; è prevedibile attendersi che per molti anni ancora queste attività dovranno basarsi, come hanno sempre fatto del resto, sull'intuizione dei bravi insegnanti; tuttavia ciò non autorizza a dichiarare che gli studi d'impostazione scientifica sono inutili, magari sulla base dell'argomento che la buona esecuzione viene dal cuore e nel cuore non si entra con i mezzi della ragione. Se c'è un campo irragionevole per eccellenza questo è il campo delle emozioni, ma ciò non ha impedito a schiere di studiosi di addentrarvi e di chiarirne razionalmente i presupposti e le strutture. Certo l'accusa infamante di "positivismo" nei confronti dello studio scientifico della musica, oggi è di particolare moda in musicologia e non solo fra i seguaci delle tendenze "decostruzioniste" della cosiddetta "new musicology" americana [cfr. Baroni 1998], ma basterebbe mettere il naso fuori dal proprio orticello per rendersi conto che si tratta di un'accusa quantomeno stravagante: a nessuno psicologo, per esempio, verrebbe in mente oggi di affermare che chi conduce studi scientifici nel campo della psicologia delle emozioni coltivi ingenui atteggiamenti positivistici, magari sulla base del principio che la psiche umana si sottrae a qualsiasi tipo di conoscenza non intuitiva. Non si capisce perché questa rinuncia all'indagine scientifica sia soprattutto praticata e propagandata nel campo degli studi musicali e più in genere degli studi umanistici: in questi territori sembra, per qualche irrazionale ragione, che l'unica disciplina scientifica ammissibile sia la filologia. In realtà a me pare che il vero problema non sia quello di rinunciare allo studio, ma se mai quello di trovare i metodi adatti per proseguirlo in modo efficace e soprattutto utile.

Per tornare al problema dal quale siamo partiti, ossia ai rapporti fra musica ed emozioni, bisogna dire anzitutto che si tratta di una questione che ha dietro le spalle una storia di teorizzazioni e di controversie lunga quanto la storia stessa della musica; e non è questa naturalmente la sede per ripercorrerne le tappe. Dirò semplicemente che le teorie estetiche e filosofiche ottocentesche sulla musica come linguaggio delle emozioni e le successive discussioni e controversie suscitate da Hanslick, appartengono a una fase della storia della conoscenza in cui la psicologia delle emozioni non aveva ancora acquistato un peso scientifico di qualche rilievo e che anche intuizioni filosofiche di grande finezza come quelle di Susanne Langer [1965] continuano a collocarsi in questa tradizione. Ciò che qui

m'interessa è invece proprio il confronto fra le teorie sulla musica e le teorie della moderna psicologia delle emozioni. Anche in questo settore trascurerò antecedenti storici illustri come quelli di Schoen [1927], o di Hevner [1936] che molti riconoscono come padri della disciplina, o anche ricerche importanti come quelle di Berlyne [1960] alle quali studiosi successivi si sono ispirati, ma che non mettono in primo piano il problema musicale. Mi limiterò dunque a citare e discutere contributi musicologici degli ultimi decenni.

I modi di affrontare il problema e i temi proposti sono stati diversi. Ad esempio, psicologi come John Sloboda e Alf Gabrielsson, hanno direttamente interrogato soggetti a proposito delle loro esperienze di contatto emozionale con la musica. Gabrielsson si è dedicato a un'indagine amplissima su quelle che egli ha chiamato "strong or intense experiences"; su di essa ha fornito numerosi resoconti in varie occasioni dal 1989 in poi [Gabrielsson 1989]. Sloboda [1991] ha interrogato a sua volta un buon numero di ascoltatori e di esecutori a proposito degli effetti fisiologici provocati dalla musica (brividi, risa, nodo alla gola, lacrime, ecc.). Il dato più significativo consiste nella dimostrazione di come le esperienze emozionali particolarmente "forti" sembrino essere più diffuse di quanto di solito ci si aspetti. Ma restano dubbi di qualche eccesso di disinvoltura: ad esempio Sloboda [1991, 114-115] afferma come fenomeno particolarmente diffuso la tendenza a versar lacrime alla presenza di progressioni di appoggiature discendenti. È un po' difficile capire perché questa affermazione venga universalmente citata e accettata in tutta la letteratura sulle emozioni in musica: certo un amante della musica barocca (visto che l'*Adagio* di Albinoni sembra essere uno dei principali responsabili della vicenda) potrà reagire "intensamente" a passi di quel tipo e forse potrà essere indotto addirittura a piangere se si tratta di una persona sensibile, ma in verità sembra molto arduo credere che le lacrime "da appoggiatura" siano proprio così comuni.

Il retroterra teorico della letteratura odierna sul problema delle emozioni in musica ha comunque antecedenti di grande peso ai quali prima di tutto è necessario rifarsi. Partirò menzionando le concezioni di Meyer, contenute in un famoso libro pubblicato nel 1956: esse si basano, com'egli stesso afferma, sulla teoria conflittuale delle emozioni proposta da Dewey nel 1894, sviluppata da una delle varie scuole di pensiero che si sono affermate nella prima metà del secolo e supportata da contributi di matrice psicanalitica sull'inibizione emotiva [Meyer 1984, 41 sgg.]. Secondo queste teorie l'emozione si manifesta e diventa sensibile all'individuo (diventa dunque reale "esperienza emotiva") solo quando viene repressa, o per conflitti di qualsiasi tipo o per inibizioni inconsce: le risposte agli stimoli esterni – afferma Meyer – si configurano come un processo

istintuale automatico [p. 53]; se tale processo scorre normalmente fino alla sua conclusione si presenta come comportamento non connotato affettivamente, ma se viene in qualche modo represso o disturbato allora si trasforma in esperienza emotiva, soprattutto perché la sua conclusione non è più prevedibile e il suo esito suscita incertezza, ansia e attesa. Queste teorie vengono direttamente applicate alla musica intesa come stimolo capace di produrre risposte emozionali [p. 49]: la musica possiede regole, cioè suscita previsioni; chi ascolta musica si aspetta che ogni regola venga rispettata e produca specifiche conseguenze strutturali. Tali previsioni, tuttavia, possono venire disturbate e inibite quando le conseguenze di una regola non trovino applicazioni immediate e le relative attese possano venire dilazionate o messe in forse. Questa è la ragione per la quale la musica stimola emozioni; in alcuni casi questo sistema di attese procrastinate o inadempite può diventare estremamente complesso e capace di simboleggiare valori metafisici assai profondi: «ci lascia intuire qualcosa della vanità e debolezza umana di fronte all'imperscrutabile opera del destino» [p. 58]. Oltre che spiegare il problema delle attese, concepite come il più importante stimolo emotigeno presente in musica, la teoria generale delle emozioni, anche al di là dello specifico musicale, distingue gli "affetti in sé" cioè lo stato indiscriminato del turbamento affettivo (una sorta di *arousal*, anche se Meyer non ricorre a questo termine), dagli "affetti differenziati" cioè da singole emozioni nominabili e distinguibili (soprattutto distinguibili sulla base della riconoscibilità dello stimolo che le provoca). Su questa base l'autore precisa che essendo gli stimoli prodotti dalla musica sull'ascoltatore in gran parte non dotati di natura semantica, è naturale che le emozioni musicali siano per lo più non differenziate (Meyer giudica rari i casi in cui la musica può indicare precisi riferimenti a eventi del mondo). E dunque, citando Cassirer egli conclude [p. 47]: «L'arte esprime i moti dell'anima umana in tutta la loro varietà e profondità, solo che la forma, la misura e il ritmo di questi moti non sono quelli di un qualche stato emotivo particolare. Ciò che l'arte fa sperimentare [...] È il processo dinamico della stessa vita».

Robert Francès [1972] studia problemi analoghi partendo da principi diversi: il fondamento del linguaggio espressivo della musica consiste per lui nella somiglianza fra i suoi schemi ritmici e melodici e gli schemi gestuali e mimici del comportamento umano [parte III, cap. III]. Gli stati psichici fondamentali (calma, eccitazione, tensione, esaltazione, depressione, ecc.), a parte le sfumature dovute alla diversità delle loro motivazioni, si traducono ordinariamente in forme gestuali aventi un ritmo determinato, determinate direzioni spaziali, determinati rapporti fra sequenze parziali e forma globale (ripetizioni, periodicità, contrasti, ecc.): la sensibilità extracettiva (osservazione delle reazioni altrui) o intracettiva

(osservazione di sé) permette di cogliere queste modalità e permette anche di trasporle sul piano sonoro. Più precisamente Francès afferma che le strutture musicali sono elementi simbolici che si riferiscono a schemi spaziali e cinetici ("simbolo" e "schema", fra l'altro, vengono utilizzati nel senso specifico con cui li usa Piaget [1972]). Particolare importanza acquistano gli schemi intracettivi nei quali la sensazione degli avvenimenti fisici del corpo (ivi includendo ritmo cardiaco, respirazione, contrazioni muscolari e viscerali, ecc.) è inscindibile dagli aspetti affettivi che l'accompagnano. Gli esperimenti condotti da Francès (che utilizzano spesso le risposte verbali dei soggetti indagati), dimostrano chiaramente che in molti aspetti ritmici, melodici, armonici, timbrici, dinamici e formali del linguaggio musicale, rivivono gli echi e le ombre di esperienze corporali e affettive profondamente sedimentate.

A prospettive teoriche che hanno aspetti di analogia con quelle di Meyer e di Francès (oltre che di Susanne Langer) si ispirano anche i lavori dello studioso australiano Manfred Clynes pubblicati a più riprese negli anni Settanta, e poi sintetizzati in un articolo di qualche anno dopo [Clynes-Nettheim 1982]. L'ipotesi di partenza è che esista un "linguaggio" delle emozioni che il sistema neurobiologico dell'uomo organizza in termini di natura fondamentalmente motoria. Clynes ha messo in atto una verifica sperimentale di questa ipotesi basata su uno strumento che ha una superficie non rigida costituita da una sorta di grosso bottone messo in moto dalla pressione delle dita: in tal modo sono stati identificati pattern motori specifici di un certo numero di "stati" (collera, odio, dolore, amore, gioia, reverenza, ecc.); si è anche potuto dimostrare che i soggetti riuscivano ad apprendere quelle specifiche caratteristiche motorie e a riconoscerne poi le qualità emotive. Successivamente si è proceduto a trasformare i pattern motori in termini sonori, cioè in involuppi di frequenza e di ampiezza modulati su un suono-base. Tali suoni sono stati proposti a molti soggetti che in un buon numero di casi sono stati in grado di riconoscerli il sottostante modello emotivo. Alla base della concezione di Clynes sta dunque l'idea che la forma musicale sia un fenomeno dinamico che si manifesta in "frasi" (articolazioni temporali di qualche secondo) dotate di un inizio, di una parte centrale e di una fine. La loro proprietà specifica è quella di essere identiche alle forme, che egli chiama "stati sentici" (*sentic states*), con cui è organizzata l'affettività umana: le frasi musicali hanno il potere di comunicare la qualità affettiva degli stati "sentici" non per via simbolica o analogica, ma per espressione diretta; in altri termini sono la diretta traduzione sonora di quell'energia motoria. L'output motorio con cui si manifesta uno "stato sentico" (o emozione specifica) è governato da un programma o algoritmo cerebrale che Clynes considera innato. Una frase musicale è in grado di mettere in

atto «la forma biologica dinamica di una particolare espressione emozionale, come gioia o dolore, per esempio» e più la sua forma si avvicina al pattern “sentico” «più la frase riesce a comunicarne potentemente le qualità» [p. 52]; i buoni compositori hanno una particolare sensibilità per quest’arte di modellare con efficacia il loro linguaggio. Ulteriori ricerche su questa impostazione sono state compiute anche dopo. Cfr. p. es. De Vries [1991].

Su presupposti diversi, ma non del tutto contraddittori con quelli precedenti, si basano gli studi di ispirazione psicanalitica. Secondo alcuni psicanalisti, ad esempio, la musica si presterebbe in maniera particolare a mettere in evidenza gli aspetti emozionali dell’esperienza psichica proprio perché, non essendo in possesso di un apparato semantico preciso, è caratterizzata dall’emergere di stati di coscienza meno strutturati e più fluidi. La teoria freudiana e altre concezioni nate dal suo ceppo consentono tuttavia di procedere anche oltre e di spiegare alcune caratteristiche dinamiche di questi stati che altri tipi d’indagine non affrontano. Pinchas Noy, per esempio, [1990, 216-219] afferma che di norma i sogni hanno il compito di fare emergere il represso e di renderlo accessibile alla coscienza, ma soggiunge che gli artisti devono risolvere problemi ancor più complicati perché non devono solo vincere le resistenze della censura (come appunto fa il sogno) ma devono anche attrarre l’attenzione del loro pubblico e indurlo ad atteggiamenti empatici. La “forma” del linguaggio artistico è lo strumento capace di ottenere questi risultati. I risultati emotivi a loro volta possono appartenere alla categoria delle emozioni definibili o di quelle indistinte a seconda dei casi: ad esempio l’apparato razionale della fuga viene inizialmente utilizzato come avvio seduttivo verso un’esperienza emotiva perfettamente riconoscibile basata su una fondamentale legge d’ordine; gradualmente tuttavia, la complessità strutturale, che non può essere letteralmente compresa da chi ascolta, fa sì che ci si trovi il più delle volte collocati senza averlo previsto in una situazione “oceanica” di emotività indistinta che è il contrario della perfetta riconoscibilità iniziale. L’autore afferma pure [pp. 136-140] che molte manifestazioni emozionali, legate a memorie d’esistenza ancestrali, si manifestano con emissioni di suono paragonabili a quelle della pronuncia verbale o pre-verbale, cioè con atteggiamenti psico-fisiologici che utilizzano altezze, intensità, ritmi, timbri al fine primario di scaricare le tensioni interiori. In questo modo la musica può raffigurare, filtrandoli e stilizzandoli con i suoi mezzi “formali”, patterns tipici di emozioni determinate e riconoscibili da parte di chi ascolta. E l’ascoltatore è in grado non solo di riconoscerli, ma anche di intenderli come stimoli attivanti, perché l’uomo è programmato per rispondere “empaticamente”

alla percezione di alcune emozioni con la messa in moto (*arousal*) delle sue proprie emozioni.

Un contributo particolarmente significativo allo studio delle emozioni in musica è stato offerto da Michel Imberty. In più occasioni egli ha affrontato l'argomento utilizzando inizialmente un metodo di indagine empirica (ispirato a Francès) consistente in una complessa analisi statistica delle risposte verbali di molti soggetti all'ascolto di esempi musicali. Anzitutto egli chiede ai suoi soggetti di rispondere all'ascolto con aggettivi; successivamente, per mettere ordine nella foresta degli aggettivi ottenuti, egli delinea uno "spazio semantico musicale" [Imberty 1986, 105-120] in cui individua tre assi attorno ai quali i termini verbali possono venire collocati: l'asse degli schemi di tensione e distensione di origine cinetica e corporea; l'asse degli schemi di risonanza emotiva, soprattutto legati all'esperienza vitale di integrazione e disintegrazione dell'Io; e l'asse delle rappresentazioni iconiche manifestata da immagini spaziali, gestuali, sensorie e da stati emozionali associati a queste immagini. In seconda istanza [pp. 129-150] egli prende in considerazione le strutture musicali che hanno funzionato come stimoli attivanti e ne misura alcune caratteristiche (velocità, intervallo metrico, complessità formale: quest'ultima dedotta da studi del già citato Berlyne) correlandole con la mappa degli aggettivi. Dinamismo e complessità formale (cioè le caratteristiche delle strutture musicali) risultano statisticamente ben correlati con gli schemi di integrazione psichica della vita interiore dell'Io: a complessità formale media e medio dinamismo corrispondono risposte di buona integrazione psichica (serenità, ottimismo), mentre a schemi di disintegrazione formale corrispondono due diversi tipi di disintegrazione psichica: a elevata complessità e scarso dinamismo sono correlate risposte malinconiche e depressive; a elevata complessità ed elevato dinamismo, risposte aggressive e angosciate.

In anni più recenti Imberty [1997a] ispirandosi alle teorie di Daniel Stern sulla vita pre-natale e neo-natale dei bambini, ha sviluppato in termini psicanalitici alcune sue precedenti intuizioni sul rapporto fra tempo musicale e tempo esperienziale. In particolare il principio della ripetizione, che comincia precocissimamente ad affermarsi nell'interazione del bambino con l'ambiente umano circostante, anche in forme di natura motoria, introduce nella sua esperienza esistenziale attese e regolarità che generano il senso del tempo e della durata e che gli permettono di anticipare il futuro e di controllarne gli sviluppi. La temporalità che ogni brano di musica propone ha la stessa natura di quelle che Stern, studiandole nei bambini, chiama "trame temporali del vissuto". La capacità arcaica di "tenere insieme" vissuti di questo tipo in una sorta di involucro comune che è il loro naturale contenitore, e che è l'embrione

della formazione del Sé, avviene soprattutto in termini sonori per la precocità dell'esperienza uditiva nella vita intrauterina. Gli scambi con la voce materna e i giochi vocali di eco, cioè le prime forme di ripetizione che si distaccano dalle sensazioni indistinte dell'involucro sonoro primitivo, si costituiscono anche come primi rafforzamenti del Sé e prime rivelazioni di un possibile rapporto fra il sé e l'altro. Così ad esempio il Gloria in eco nel *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi sarebbe una sorta di evocazione dell'unione e fusione con la madre qui divinizzata in chiave mistica e beatifica [Imberty 1997b, 343].

Dowling e Harwood [1986] nel loro libro sul cognitivismo musicale dedicano un capitolo intero al problema delle emozioni. Essi distinguono il problema in due aspetti: la musica sa "stimolare" reazioni psicofisiologiche negli ascoltatori (e in questo il loro libro anticipa temi che, come abbiamo visto, verranno ripresi qualche anno dopo da Gabrielsson e da Sloboda); ma la musica sa anche "rappresentare" le emozioni in modi che gli ascoltatori possono riconoscere; per chiarire il concetto di rappresentazione il loro libro si rifà alle teorie semiotiche di Peirce e in particolare alla distinzione fra indice, icona e simbolo (e anche in questo caso il libro propone un tema, quello del confronto fra "significazioni" musicali e risposte emozionali, che poi verrà ripreso in anni successivi [Kielian Gilbert 1994]). Secondo i due autori il potere "simbolico" della musica risiede soprattutto nelle sue strutture sintattiche. Per spiegare i meccanismi di sollecitazione emozionale che i "simboli" della sintassi musicale sono in grado di attivare, Dowling e Harwood si rifanno alla teoria esposta da Mandler [1984] in quegli anni:

la cognizione umana opera per mezzo di schemi percettivo-motori attraverso i quali vengono inconsciamente prodotte aspettative di eventi e vengono progettati comportamenti futuri. L'interruzione di uno schema o di un piano progettuale produce un'attivazione biologica (*arousal*) che è segnale di qualcosa che non funziona. Questa reazione a sua volta mette in moto un'interpretazione cognitiva, la ricerca del significato di ciò che è accaduto. L'attivazione biologica e la ricerca del significato, collegandosi fra loro, producono un'esperienza emozionale precisa e definibile [p. 214].

La convergenza con le idee esposte da Meyer è su questo estremamente chiara e infatti i numerosi esempi musicali che il libro discute illustrano soprattutto casi di attese smentite. In questo contesto tuttavia anche un altro tema s'impone: quello della complessità. Più la struttura è complessa più la possibilità di effettuare predizioni e dunque di attivare attese e di trovare smentite, diventa difficile. A questo punto vengono invocate le già menzionate teorie di Berlyne sull'equilibrio che deve

esistere fra attivazione emozionale e complessità strutturale: si tratta delle stesse teorie messe in campo da Imberty per analizzare appunto il tema della complessità.

La distinzione di musica come stimolo e musica come simbolo tocca un problema importante, che verrà poi ripreso da Kivy [1990] nella forma della contrapposizione polemica fra “emozionalisti” e “cognitivisti”: per i primi una musica (per esempio “triste”) lo è perché suscita tristezza in chi l’ascolta; per i secondi la tristezza è piuttosto una caratteristica espressiva della musica e gli ascoltatori non necessariamente la provano: possono limitarsi a riconoscerla. Ma il passaggio fra riconoscere e provare è esattamente ciò che altri psicologi chiamano processo “empatico” (cfr. p. es. Delalande 1993, 206-210). Su questo aspetto tutt’altro che secondario dell’esperienza musicale non risulta che esistano finora ricerche esaurienti. Esistono tuttavia contributi assai vicini al problema qui menzionato: per esempio studi sul “piacere” dell’ascolto, come quello di Emery Schubert [1996] che intende spiegare il meccanismo in base al quale si possono dare risposte positive a esperienze emozionali negative. Anche Carol Krumhansl [1997] cerca di approfondire il problema della reazione emozionale all’ascolto. Lo fa tuttavia senza porsi il problema motivazionale dell’empatia, ma semplicemente utilizzando la pratica, già più volte sperimentata in passato da altri ricercatori, di misurare direttamente le reazioni fisiologiche durante l’ascolto di brani musicali. I brani sono stati scelti da gruppi di ascoltatori come esempi tipici di musiche tristi (due adagi di Albinoni e di Barber) di musiche ansiose (due episodi di Holst e di Musorgskij) e di musiche gioiose (la primavera di Vivaldi e un brano di Hugo Alfvén). Le reazioni fisiologiche (controllate secondo per secondo durante tutto l’ascolto) riguardavano dodici tipi di rilevamento: sul battito cardiaco, la circolazione del sangue, la respirazione, la pelle e la temperatura. I dati trovati hanno presentato alcune notevoli convergenze con quelli già noti negli studi sulle emozioni, e hanno dimostrato che l’ascolto è di fatto accompagnato da reazioni emozionali: reazioni che, confermando le teorie di quelli che Kivy chiama “emozionalisti”, sembrano corrispondere appunto alle emozioni riconosciute dai soggetti in quella musica. Naturalmente lo studio della correlazione fa aspetti strutturali e aspetti emozionali della musica è molto ampiamente diffuso e ha generato un gran numero di ricerche molto specifiche che qui non è possibile prendere in considerazione dettagliatamente. Mi limito solo a segnalare uno dei topoi classici della ricerca in questo campo: quello del confronto fra le risposte al modo maggiore e minore su cui ci sono stati tentativi di sintesi sistematica [Crowder 1984, Pinchot Kastner-Crowder 1990] e di allargamento a contesti culturali non occidentali [Hoshino 1996].

Da tutto quanto si è indicato finora si può agevolmente dedurre come il problema del rapporto fra musica e vita emozionale sia ampiamente aperto e non abbia ancora trovato un assestamento chiaro e definitivo. Esistono molti percorsi di ricerca che procedono in direzioni anche persuasive, ma non sempre si tratta di direzioni fra loro omogenee, e per di più molti problemi sono talvolta solo toccati e non del tutto sviscerati. Al fine di collocare questa materia ancora magmatica all'interno di un quadro che possa darle prospettive d'ordine meno precarie, e prima di procedere con l'esame specifico dei contributi riguardanti gli aspetti emozionali dell'esecuzione musicale, conviene dunque aggiungere a questo punto qualche cenno sullo stato odierno della teoria psicologica delle emozioni, nel tentativo di capire se e come alcuni dei problemi finora affrontati possano avere spazio in un contesto più ampio e generale che permetta di comprenderne meglio la natura.

### **La teoria psicologica delle emozioni**

La teoria psicologica, così come si è venuta configurando negli ultimi anni, concepisce l'emozione come un costrutto complesso comprendente diverse componenti interdipendenti: tutte sono sollecitate da una situazione esterna a cui l'organismo umano deve reagire, ma il loro insieme è estremamente articolato. Esiste una componente neuro-fisiologica di attivazione (*arousal*), una componente cognitiva con cui l'individuo valuta la situazione-stimolo in relazione ai propri bisogni, una componente motoria che ha lo scopo di mettere in atto diverse disposizioni ad agire, una componente espressiva con cui l'individuo manifesta le proprie intenzioni in funzione dell'interazione sociale, e una componente soggettiva che ha la funzione di monitorare il vissuto sperimentato dall'individuo [Ricci Bitti 1988, 99]. Cercheremo ora di prendere in considerazione queste diverse componenti senza dimenticare le loro possibili interferenze con le strutture e gli usi del linguaggio musicale.

#### *Aspetti fisiologici e aspetti cognitivi*

Il problema era già stato prospettato da Meyer, quand'egli parlava del rapporto fra emozioni "indistinte" (attivazioni emozionali "senza nome" coincidenti con il processo dinamico della vita stessa) ed emozioni "discrete" o nominabili. Secondo la sua teoria l'emozionalità in musica coincideva soprattutto con la prima delle due concezioni. Lo sviluppo delle conoscenze sugli aspetti cognitivi delle emozioni ha fornito dati nuovi su questo punto fondamentale. Una delle questioni più dibattute è appunto la contrapposizione fra l'idea che esistano meccanismi innati e

pre-formati che producono emozioni ben identificabili (“qualia” emozionali dotati di un pattern ben individuabile) e l’idea che invece le differenze fra emozioni nascano da un *arousal* indistinto che acquista caratteri definiti solo grazie alle valutazioni cognitive dell’individuo. Su questo punto le teorie recenti tendono ad articolarsi in modo più complesso: ad esempio Gainotti [1988, 237] ricorda come nell’uomo (a differenza che negli animali) le risposte automatiche non siano necessarie ed esclusive. Esistono certamente risposte neuro-vegetative che mantengono qualche grado di immediatezza, ma gli schemi motori tipici delle situazioni emozionali sono anche parzialmente dipendenti da decisioni volontarie regolate dalle strutture corticali. Johnson Laird e Oatley a loro volta [1988, 125-126] ribadiscono che un segnale emozionale può raggiungere la coscienza provenendo da meccanismi innati filogeneticamente primitivi, e può indurla a funzionare immediatamente con una sorta di scelta obbligata, ma a questo impulso si aggiungono di norma valutazioni cognitive (che si manifestano in forma “proposizionale” e non compulsiva) che interpretano l’emozione e sanno legare cause e conseguenze. Presupposti di natura “proposizionale” sono stati indagati anche da Scherer in termini particolarmente suggestivi [Galati 1993b, 195] e prospettive non troppo dissimili si possono trovare in teorie “componenziali” che contemplano risposte fisiologiche per la preparazione all’azione e processi cognitivi per la valutazione dello stimolo [Galati 1993a, 15].

Un esempio significativo di manipolazione cognitiva di stimoli emotigeni è quello ricordato da Frijda [1988, 26]:

Negli studi di Lazarus e del suo gruppo venivano date istruzioni diverse a soggetti esposti a film angosciosi. Le istruzioni che sottolineavano gli artifici usati per produrre gli effetti angosciosi (come la salsa di pomodoro per simulare il sangue) [...] diminuivano le risposte soggettive di angoscia e quelle fisiologiche [...] mentre [...] le istruzioni che incoraggiavano l’empatia con la gente che soffriva nel film, aumentavano questo tipo di risposta.

Le manipolazioni cognitive dunque possono indurre a rispondere diversamente a stimoli uguali. Lo stesso studioso aggiunge poi che la gamma delle risposte emozionali chiaramente definibili è più ampia di quanto si supponesse fino agli anni Settanta: oggi si pensa che l’individuazione delle motivazioni dell’attivazione possa essere abbastanza chiaramente precisata. Secondo la sua opinione, dunque, il concetto di attivazione generalizzata, o *arousal* senza altre qualificazioni, «non è un concetto utile» [Frijda 1988, 31]. Tuttavia su questo punto non si hanno a tutt’oggi certezze. Seconda una ricerca condotta da

Stratton e Zalanowski [1991] i risultati di un'indagine su certi modi di elaborare stimoli musicali dimostrerebbero che l'attivazione emozionale è sostanzialmente "indeterminata" e che solo ulteriori processi cognitivi possono permettere di generare emozioni specifiche. Krumhansl [1997] afferma invece che le risposte fisiologiche alla musica sono già di per sé perfettamente caratterizzate: esiste ad esempio una "fisiologia" della tristezza distinguibile da quella della paura o della gioia. Dunque, le ipotesi sono ancora aperte e molteplici.

La questione del rapporto fra aspetti di attivazione fisiologica e aspetti di natura cognitiva diventa cruciale negli studi di simulazione delle emozioni cioè nel settore dell'intelligenza artificiale. I computer possono provare emozioni? si chiedono a questo proposito Frijda e Swagerman [1988, 279] e la loro risposta è provvisoriamente negativa: i calcolatori sono macchine inerti. Ma la questione interessante — essi soggiungono — è un'altra: è capire che cosa sarebbe necessario fare affinché un computer potesse "sentire" qualche cosa e capire la ragione per la quale ciò si rivelasse eventualmente impossibile. Esperienze di intelligenza artificiale sono state tentate in questo campo: sono stati costruiti, ad esempio, programmi capaci di fornire alla macchina la nozione dei suoi "bisogni" e particolari capacità di valutare con procedimenti inferenziali se i comportamenti dell'operatore sono favorevoli o contrari a tali bisogni. In altri termini la macchina è stata messa in grado di intrattenere con l'operatore una sorta di dialogo basato su interessi e non semplicemente su aspetti logici. La qual cosa consente di mettere in discussione con particolare sottigliezza alcuni importanti tratti cognitivi dell'esperienza emozionale. Sull'applicazione alla musica di temi di questo genere, così come sulla costruzione di robot musicali dotati di capacità motorie legate a specifiche reattività "emozionali", esiste già una letteratura di non trascurabile peso e un'interessante esperienza di ingegneria elettronica. Un convegno in questo campo è stato anche recentemente organizzato in Italia [Camurri 1997].

Si può dunque affermare che Meyer avesse colpito nel segno quando aveva additato come essenziale il problema del rapporto fra attivazione emozionale e aspetti cognitivi dell'emozione. È chiaro tuttavia che l'insieme dei problemi che egli aveva suscitato negli anni Cinquanta dovrebbe oggi essere ripreso in termini più aggiornati, per esempio approfondendo e dettagliando il tema del rapporto attesa/esaudimento (che avrebbe bisogno di indagini più certe). L'altro aspetto importante che emerge da questa breve rassegna è la conferma della profondità e pertinenza delle indagini di Francès sugli aspetti gestuali, motori, fisiologici della percezione musicale: sulla base delle sue ricerche si può infatti affermare come anche in musica siano presenti schemi d'impulso all'azione che

possono mettere in evidenza connessioni di non trascurabile peso fra il linguaggio musicale e i meccanismi tipici delle situazioni emozionali.

### *Il lessico delle emozioni*

Altre teorie, anziché partire dal problema dell'*arousal*, si dedicano con particolare cura ai problemi del lessico delle emozioni, ossia allo studio delle etichette verbali con cui il linguaggio comune suole indicarle e dividerle in categorie. Questo orientamento di ricerca ha condotto anche a formulare ipotesi esplicative parzialmente diverse dei fenomeni emozionali stessi. Lo studio del lessico infatti ha teso a privilegiare alcuni assi semantici attorno ai quali i vari tipi di emozione sembrano aggregarsi: in particolare si tratterebbe soprattutto dell'asse piacevolezza/spiacevolezza e dell'asse forza/debolezza, il primo basato su aspetti di valutazione dello stimolo e il secondo su aspetti di attivazione fisiologica. Nello spazio semantico bidimensionale dei due assi (di solito simboleggiato graficamente in due percorsi rispettivamente verticale e orizzontale) le etichette lessicali possono trovare un'adeguata organizzazione topologica [cfr. Galati 1993b, 184] capace di dare un certo ordine alla fenomenologia cangiante dei vari tipi di emozione. Secondo queste teorie, dunque, gli aspetti da ritenere primari e innati non coinciderebbero con ciò che si suole chiamare *arousal*, né con una sorta di predisposizione alla valutazione degli stimoli, ma sarebbero piuttosto da individuare in queste due specifiche "dimensioni" del fenomeno (soprattutto gradi di piacere e di forza) che attiverebbero e organizzerebbero i contenuti cognitivi e fisiologici delle risposte emozionali. Per questa ragione Galati [1993a, pp.17-18] chiama "dimensionalisti" i sostenitori di teorie siffatte, distinguendoli da altri degli studiosi che prima sono stati citati. Ancora una volta emerge dunque come dubbi di non poco peso tuttora esistano attorno ai fenomeni dell'emozione, e come scuole di pensiero diverse tendano a spiegarli avanzando ipotesi non coincidenti. Ciò si riflette anche sulle idee riguardanti l'emozione in musica: così ad esempio Meyer ispirava le sue spiegazioni alle idee che dominavano in quegli anni la scena americana, mentre gli schemi topologici di Imberty sembrano connettersi piuttosto a orientamenti di tipo appunto "dimensionalista". Particolare interesse assume ai fini musicali l'approfondita discussione che gli psicologi hanno sviluppato sul rapporto fra i contenuti dell'esperienza emozionale e i modi di nominarli: la designazione verbale delle emozioni — afferma Galati a questo proposito — «non è un processo di fedele oggettivazione di uno stato interno, ma una trasformazione di esso legata alle esigenze economiche e comunicative del linguaggio» [1993b, 201]. Quando il peso di tali esigenze "economiche" venga neutralizzato, si evita allora il pericolo che le emozioni vengano ridotte alle etichette lessicali

con le quali di solito sono nominate, e diventa evidente quanto le usanze verbali siano semplificatorie (per le ragioni di comodità o di “economia” a cui il linguaggio deve necessariamente sottostare); a questo punto si è rivelato più opportuno raggruppare le emozioni attorno a “famiglie” concettuali caratterizzate da rapporti interni di simiglianza fra i loro membri e dall’assenza di rigidi confini di separazione fra una famiglia e l’altra [Galati 1993b, 169]. In sintesi, si può dire dunque che l’esperienza emotiva non sia efficacemente raffigurabile in termini di unità discrete. L’idea di assi in opposizione polare da un minimo a un massimo e di un continuum di variazioni d’intensità su questi assi riflette meglio la struttura dell’universo emozionale, e una raffigurazione topologica in cui la simiglianza fra emozioni corrisponda alla loro distanza spaziale si è dimostrata particolarmente adatta a risolvere il problema della loro descrizione.

Il linguaggio musicale, che possiede la facoltà di evocare esperienze emotive riconoscibili senza ingabbiarle in categorie concettuali di natura distintiva, sembra possedere una struttura singolarmente adatta a rispecchiare con fedeltà l’organizzazione topologica delle sfumature emozionali. In effetti i musicologi che hanno tentato in contesto semiotico di definire verbalmente i “significati” che la musica sembra possedere (come hanno fatto ad esempio Stefani o Nattiez) hanno dovuto affrontare gli stessi problemi che hanno trovato gli psicologi quando hanno tentato di usare il linguaggio verbale per nominare emozioni in modo appropriato. Il linguaggio musicale sembra possedere la facoltà di aderire in forme molto più calzanti e precise alle sfumature della vita emozionale: il patrimonio lessicale di qualsiasi lingua limita l’invenzione e la diffusione delle parole a quei termini che si rivelano utili nella comunicazione quotidiana (è ciò che Galati definisce “economia” lessicale), e per la comunicazione quotidiana non è affatto necessario entrare nei particolari sottili delle sfumature emotive, così come non è necessario descrivere le sottili varianti dei significati musicali. Nell’un caso e nell’altro il lessico a disposizione si rivela inadeguato e grossolano; per capirsi è necessario allora ricorrere a perifrasi, a metafore, a invenzioni poetiche: è ciò che fa ad esempio il linguaggio della critica musicale. Aveva ragione dunque l’estetica romantica quando per bocca di Schumann e Mendelssohn affermava paradossalmente che la musica era molto più precisa delle parole nel definire i sentimenti umani.

Michel Imberty [1986] nello studio sopra descritto, dopo avere analizzato attentamente gli aggettivi usati dai suoi soggetti, è in grado di stabilire un sistema ben organizzato di analogie fra i brani usati nell’esperimento. Ma tali analogie non vengono proposte in termini verbali, bensì in termini topologici:

- i brani musicali da esaminare vengono collocati direttamente nello spazio bidimensionale (lo stesso spazio usato per organizzare concetti emozionali);
- i brani ascoltati vengono aggregati in “famiglie” (secondo la tecnica utilizzata dagli psicologi per l’aggregazione dei termini lessicali riferiti alle emozioni);
- le analogie fra brani musicali vengono misurate in base alla loro distanza spaziale, cioè secondo caratteristiche che sarebbe disagevole tradurre in forma lessicale, ma che la metafora della distanza rende possibile intuire (che è ancora una volta una tecnica tratta dagli studi psicologici).

Il concetto di “schema emozionale” proposto da Piaget [1972] si presta bene a chiarire la questione della difficile verbalizzazione dei contenuti delle emozioni. Il termine “schema” viene da lui adottato (in analogia con l’idea di schema cognitivo che Piaget studia sistematicamente nei suoi testi dedicati allo sviluppo dell’intelligenza) per indicare un unico modello di atteggiamento emozionale capace di contenere aspetti molteplici della medesima relazione col mondo: uno dei suoi esempi [pp. 274-275] si riferisce, con ispirazione psicanalitica, all’immagine paterna che in un bambino può lasciare impronte emozionali indelebili all’interno delle quali convivono tutte le possibili figure autoritarie, dal maestro al poliziotto al capo politico. In questo senso l’idea piagetiana di schema emozionale corrisponde bene all’idea prima menzionata di “famiglia” lessicale.

È ovvio che Imberty applica consapevolmente all’analisi musicale queste tecniche desunte dalla psicologia delle emozioni: ciò significa che per lui la musica è di fatto — secondo l’intuizione romantica — “linguaggio dei sentimenti”. È meno scontato, ma forse significativo, il fatto che altri studiosi di musica utilizzino tecniche topologiche analoghe per esaminare aspetti della struttura musicale (per esempio il timbro) che dal punto di vista della definizione lessicale sono altrettanto sfuggenti: ciò avviene ad esempio negli studi di Grey [1977]. C’è da chiedersi a questo punto se l’adozione di queste tecniche non nasconda un principio più generale. Se infatti anche alcune strutture musicali (come indica Grey) possono essere descritte in termini di simiglianze collocabili su assi che vanno da un minimo a un massimo di presenza di qualche caratteristica sonora, l’ipotesi di una sorta di omologia profonda fra linguaggio musicale e manifestazioni emozionali potrebbe acquistare maggiore consistenza. Si tratta di una traccia per ora labile, ma questa via meriterebbe di essere meglio indagata.

### *L'espressione delle emozioni*

Uno dei capitoli più rilevanti del sistema generale delle emozioni è quello che si riferisce alla cosiddetta "espressione" delle emozioni, cioè al fatto che di norma un soggetto tende a comunicare non verbalmente ad altri soggetti il suo stato interiore, le sue intenzioni, le sue reazioni allo stimolo emozionale. Secondo un'affermazione di Darwin l'espressione delle emozioni ha (in tutte le specie animali che vivono in gruppo) la fondamentale funzione adattiva di consentire agli altri membri del gruppo non solo di prevedere i comportamenti di chi manifesta l'emozione, ma anche di pianificare le proprie reazioni. La manifestazione di emozioni possiede inoltre modalità specifiche di immediatezza e rapidità che le forme complesse del linguaggio verbale non possiedono [Ricci Bitti 1988, 102]. In altri termini un urlo di spavento (tale da mettere in agitazione anche le persone vicine) ha un'immediatezza comunicativa molto superiore a quella di una frase verbalmente articolata con cui si comunichi il medesimo stato emozionale.

Il confronto con le modalità di comunicazione linguistica consente di mettere in rilievo altri aspetti essenziali dell'espressione emozionale: anzitutto il fatto che essa non si limita a comunicare un'informazione, ma ha sempre la funzione di promuovere reazioni empatiche [Ricci Bitti 1988, 100-101]. Ciò avviene in tutti i mammiferi che vivono in gruppo [p. 109] quando la manifestazione di un segnale è in grado di mettere in allarme l'intera popolazione, ma avviene anche nella comunicazione umana più sofisticata (ad esempio in musica). In secondo luogo l'espressione emozionale si distingue da quella verbale per il fatto di non basarsi su manifestazioni di tipo lessicale, cioè su categorie concettuali, bensì su immagini, che possono essere di natura acustica (come un urlo o un'inflessione vocale) di natura visiva (come un'espressione facciale o gestuale), di natura tattile (come una spinta o una carezza), e così via.

È ben noto tuttavia come la comunicazione delle emozioni non solo possa avvenire attraverso modalità spontanee, in un certo senso immediate e antropologicamente pre-programmate, ma possa avvenire anche [Ricci Bitti-Caterina, 1993, 32] in maniere consapevolmente controllate. Così Ekman e Friesen [Ricci Bitti-Caterina, 34] introducono una distinzione fra l'espressione emotiva non finalizzata a uno specifico gesto di comunicazione (che viene perciò messa in atto compulsivamente anche in assenza di interlocutori) e i gesti simbolici prodotti invece allo scopo esplicito di inviare messaggi. In questo secondo caso non necessariamente il soggetto prova l'emozione che manifesta; può semplicemente simularla mettendo in atto una forma appresa di linguaggio simbolico. Si può parlare di linguaggio simbolico nella misura in cui esistono regole di codifica e di decodifica delle emozioni e immagini percepibili (per

esempio le immagini facciali o quelle vocali studiate da Scherer [1993]) che con ampio consenso sociale abbiano la capacità di rinviare a particolari tipi di emozione, cioè di far capire la natura dell'emozione manifestata anche senza definirla concettualmente.

Non si può fare a meno di notare a questo punto come alcune caratteristiche del linguaggio musicale si adattino con straordinaria precisione al contesto della teoria dell'espressione emozionale: ad esempio la capacità di comunicare per "immagini" sonore, quella di indurre a partecipazioni empatiche, quella di utilizzare regole di codifica e decodifica socialmente accettate. Anche indizi di questo tipo sembrerebbero dunque confermare, al pari della precedente discussione sul lessico, il carattere fondamentalmente emozionale della comunicazione musicale. Ma altri indizi si aggiungono a quelli già indicati. Citiamo in particolare la discussione svolta dagli psicologi, sul controllo sociale delle emozioni. Ricci Bitti [1998, 114-118] osserva come a questo settore relativamente trascurato dalla ricerca psicologica possa essere ascritto anche un classico della ricerca storica come *La civiltà delle buone maniere* di Norbert Elias che descrive le norme di comportamento dell'antica aristocrazia europea. Esistono cioè norme sociali che non solo regolano i modi di manifestare emozioni, ma prescrivono il tipo di emozione che si considera appropriato in certe situazioni e per certi ruoli: per esempio in situazioni di lutto (un rito funebre), o di gioia (la celebrazione d'un matrimonio) o di orgoglio (una sfilata militare). Si ricorda ancora l'importanza che i processi di socializzazione possiedono nell'apprendimento dei repertori di comunicazione emotiva a partire dai primi mesi di vita. Per Lewis e Michalson [1983] le regole sociali di esibizione (come esprimere emozioni), o quelle situazionali (quando esprimerle) vengono apprese allo stesso modo di quelle che riguardano il mangiare, il parlare o il vestirsi.

Si potrebbe a questo proposito aggiungere che anche la musica (come del resto qualsiasi attività artistica) è fra i più diffusi strumenti di promozione dei modelli di controllo sociale delle emozioni: è plausibile pensare che le situazioni-stimolo che ogni musica propone all'attenzione dei suoi fruitori vengano offerte (più o meno consapevolmente) come "exemplum" di una categoria generale, di un "modello" che esse sono in grado di rappresentare. In altri termini esse possono venire interpretate come strumenti atti a scoprire e a mettere in evidenza (o in discussione) schemi emozionali che le ideologie diffuse tendono a promuovere o a contestare: perlomeno così sembrano considerarle di solito i critici che le interpretano quando si pongono la domanda: "qual è il senso di questo brano di musica (o anche di questo film o romanzo, o poesia)?" Un caso classico di strutture musicali capaci di simboleggiare modelli di controllo

emozionale socialmente proposti come esemplari, è costituito dalle musiche “giovanolit” degli anni Sessanta: le canzoni di educata compostezza della tradizione “benpensante” dei padri vengono messe in crisi da Elvis Presley e dai suoi seguaci, che musicalmente adombrano libertà sessuali e comportamentali prima impensabili. È questo precisamente il “senso” che a questa musica viene attribuito. Al di là di questo specifico esempio, e in termini più generali, si può dire che di norma gli eleganti giri di parole del linguaggio critico abbiano come obiettivo quello di definire (e anche di difendere o di negare) uno “schema emotivo” (un modello di controllo emozionale) di particolare rilevanza per la società e la cultura dell'epoca.

Un'ultima osservazione vale la pena di aggiungere a questo proposito: per la teoria accettata ogni emozione si collega di norma a uno stimolo esterno che la provoca e che mette in atto predisposizioni all'azione. A questo punto, se volessimo tradurre questo schema in termini musicali, potremmo avere due possibilità: la più semplice è quella di intendere la musica come produttrice di emozioni in chi l'ascolta. E questo di norma avviene, come abbiamo ampiamente constatato. Ma potremmo anche chiederci quale sia lo stimolo esterno che “provoca” musica in chi la fa (per esempio in chi la compone): in altri termini, se si pensa che la musica tenda a comunicare emozioni, quali sono le emozioni del compositore intende comunicare? e perché intende farlo? In questo caso risulterebbe ben difficile immaginare una situazione-stimolo che provenga dall'esterno e che possa essere considerata causa di musica così come il leone è causa della paura. Non sembra ragionevolmente esistere nessuna situazione di questo genere. Tuttavia occorre anche considerare che la situazione di paura del leone è una sorta di archetipo semplificatorio che è ben lontano dal corrispondere a tutte le situazioni “emotigene” effettivamente attive nella vita quotidiana. La teoria infatti non dice che lo stimolo debba essere concretamente presente; dice che può anche essere assente e può venire sostituito da uno stimolo immaginario, e dice anche che quest'ultimo può dar luogo a manifestazioni emozionali simulate in cui le predisposizioni all'azione possono essere solo adombrate. È in questa situazione tutta interiore che si può plausibilmente pensare a una concezione emozionale del linguaggio musicale; in questo caso diventa infatti plausibile attribuire alla musica la funzione di reagire a modelli esistenti di controllo sociale immaginariamente evocati e di proporre la conferma oppure di sognarne la sostituzione con altri modelli diversi.

A questo punto, per completare l'ipotesi che si è venuta gradualmente delineando di una sorta di possibile convergenza fra il linguaggio delle emozioni e quello della musica, vale la pena di aggiungere qualche considerazione finale anche sulle strutture stesse del linguaggio musicale.

Si possono indicare almeno quattro tipi di strutture capaci di comunicare aspetti emozionali. Le denominerò rispettivamente strutture locali, di sezione, di forma e di stile:

– per strutture locali intendo brevi frammenti interni a un determinato brano: per esempio un crescendo, una cadenza inattesa, l'evocazione di uno squillo guerriero, una dissonanza particolarmente aspra, sono momenti in cui le regole della sintassi musicale vengono piegate a ottenere brevi effetti emozionali specifici, del tipo di quelli che Clynes chiamerebbe “stati sentici”;

– strutture di sezione si hanno quando le regole di sintassi applicate in una determinata sezione (per esempio in un tempo di sonata, in un'aria d'opera, o anche semplicemente nella prima parte di un brano contrapposta alla parte successiva) selezionano tratti sonori capaci di caratterizzare affettivamente l'intera sezione (p. es. una sezione genericamente “triste” contrapposta a una “allegra”). Gli studiosi di psicologia delle emozioni sogliono distinguere questi “stati affettivi globali, pervasivi e generalizzati” [Trentin 1988, 162] dalle emozioni singole, e per definirli ricorrono spesso alle parole inglesi *feeling* o *mood*;

– per strutture di forma intendo invece indicare la presenza di regole capaci di instaurare dinamiche tensionali fra sezione e sezione di un brano. In termini metaforici si parla di solito di organizzazione “narrativa” o “retorica” del brano. Aspetti cognitivi, motori ed emozionali sembrano contribuire [Krumhansl-Schenck 1997] a ciò che di norma si chiama tensione;

– per strutture di stile intendo indicare la presenza di un sistema di regole compositive comune a un'epoca, a un'area geografica, o anche proprie di un singolo musicista o di un gruppo omogeneo di musicisti. In questo caso le regole musicali impiegate, e gli schemi emotivi che esse simboleggiano possono venire messe in rilievo solo comparativamente. Qui non si tratta né di schemi emozionali singoli né di “feelings” né di tensioni; si tratta di sistemi di valore e di modelli di controllo emozionale (vedi l'esempio dello stile delle canzoni “giovani”) che corrispondono a particolari correnti culturali e che tendono a imporsi socialmente. Le regole in questo caso non sono interne a un solo brano, ma comuni a brani diversi.

Se l'idea di musica come comunicazione di stati emotivi potesse essere dimostrabile, non sarebbe inammissibile pensare che in ogni brano di musica esistessero sovrapposizioni inestricabili di questi diversi livelli di comunicazione emozionale e che a ognuno di essi corrispondesse un particolare livello di regole sintattiche.

### **Le emozioni e l'esecuzione musicale**

Gli studi sulle emozioni nell'esecuzione sono quasi sempre recenti, compresi nell'arco degli ultimi dieci anni e in buona parte nati in ambiente scandinavo. Uno dei primi tentativi è quello di Askenfeld [1986] che chiede a due violinisti di eseguire un brano in modo "tenero" e in modo "aggressivo" al fine di osservare i gesti compiuti dal violinista e i risultati sonori ottenuti. Secondo le misure effettuate l'esecuzione aggressiva è caratterizzata da una intensità media superiore a quella dell'altra esecuzione e da molto più evidenti e improvvisi scarti dinamici. Dal punto di vista del metodo questo studio propone un modello che poi verrà seguito in molti altri casi: si dà agli esecutori un compito definito lessicalmente e l'emozione (in questo caso tenerezza o aggressività) costituisce in partenza la chiave interpretativa dei risultati sonori da studiare. Su presupposti metodologici parzialmente diversi si basa lo studio di Senju e Ogushi [1987] secondo il quale l'inizio del Concerto per violino di Mendelssohn, suonato da un violinista-sperimentatore con 10 intenzioni diverse (debole, potente, brillante, triste, sofisticato, ecc.), produce in gruppi di ascoltatori risposte di tendenziale consenso rispetto alle idee esecutive che il violinista si era proposto.

Tre anni dopo Shaffer [1989, 387-88] affrontava esplicitamente il tema dell'emozione, anche se esordiva con una sorta di presa di distanza: «non mi sento a mio agio nella discussione sulle emozioni in musica, tuttavia la direzione delle argomentazioni usate finora conduce inesorabilmente a questo problema». L'idea che egli propone si riferisce alla costruzione di un teorico robot capace di suonare un valzer di Chopin. Per ottenere prestazioni di questo tipo non bastano le competenze motorie che conducono la macchina a muovere le dita o quelle intellettuali che la guidano alla comprensione strutturale del brano. Occorrono anche patterns motori capaci di simulare la presenza di un determinato atteggiamento affettivo (*mood*) dell'esecutore nei confronti del brano eseguito: «non conosciamo ancora molto sulle relazioni fra atteggiamenti affettivi e controllo motorio. Pare chiaro che stati di paura o di rabbia portino a carenze di controllo, ma è anche possibile ipotizzare che stati di eccitamento tendano invece a rinforzare i controlli...». La teoria psicologica delle emozioni, dunque, non sembra ancora offrire, secondo Shaffer, garanzie ineccepibili, ma il problema è qui posto con precisione: si tratta di capire in che modo determinate emozioni si manifestino in termini gestuali. L'impostazione non è molto diversa da quella ipotizzata da Askenfeld.

Una ben più decisa impostazione "emozionalista" è proposta nel 1990 da Klaus Scherer nel corso di un Symposium tenuto a Stoccolma e dedicato ai rapporti fra musica, parola e cervello. Scherer [1991, 151-153], sulla

base della sua lunga esperienza di studio sull'espressione delle emozioni nel parlato, ritiene possibile applicare alcuni di quei risultati anche al campo dell'esecuzione musicale, sia per quanto riguarda i processi di codifica (*encoding*) sia per quanto riguarda ciò che gli psicologi chiamano *decoding* o decodifica. A questo proposito egli qui cita una sua sperimentazione, compiuta alcuni anni prima: a una melodia di Beethoven (sintetizzata con un'apparecchiatura Moog) aveva applicato gli stessi metodi d'indagine con i quali studiava le caratteristiche emozionali della pronuncia verbale. La melodia era presentata a diversi soggetti con variazione di specifici parametri acustici, nell'ipotesi che a ciascun parametro, come avviene per la pronuncia verbale, si potessero collegare precise caratteristiche emozionali. Le risposte dei soggetti "decodificanti" confermarono che piccole varianti dinamiche producono, come nella pronuncia verbale, risposte gioiose, mentre grandi varianti producono timore: così tempo lento veniva interpretato come tristezza e tempo veloce produceva interpretazioni di felicità o anche di timore o rabbia. Analogamente si procedeva con varianti legate all'altezza e ad altri parametri sonori. Nel campo delle ricerche musicali, soggiunge tuttavia l'autore, esperimenti di questo tipo sono oggi ancora molto rari. Uno dei rari esperimenti viene da lui proposto l'anno dopo al secondo convegno europeo di analisi musicale [Scherer-Sieglwart 1992]: l'esecuzione di due frammenti dalla Lucia di Lammermoor interpretati da cinque diversi soprani viene sottoposta a decodifica: si tratta, come gli autori stessi affermano, di uno «studio pilota (che) mostra come sia possibile misurare oggettivamente le caratteristiche acustiche capaci d'influenzare i giudizi degli uditori» [p. 59].

Anche Rapoport [1996] non si basa su istruzioni date a qualche esecutore, ma sull'analisi delle tracce sonore di cantanti famosi. Ma mentre Scherer per l'interpretazione delle emozioni aveva a disposizione i risultati ottenuti con la voce parlata, Rapoport deduce e classifica i tipi di emozione traendoli dal contesto drammatico o poetico cui il frammento appartiene [p. 110]; indi cerca e trova possibili correlazioni fra queste emozioni e alcuni aspetti della struttura del suono analizzati con spettrogrammi basati su FFT (Fast Fourier Transform). Gli aspetti più attentamente presi in considerazione sono quelli della fase d'attacco del suono e soprattutto sette meccanismi quali l'eccitazione di armoniche superiori, il vibrato, un graduale slittamento verso l'alto prima della fase di stabilità della nota, uno sforzando iniziale, mutamenti della fondamentale in note tenute e così via. Con dati di questo genere e di genere analogo costruisce una classificazione di "modi" o micro-strutture temporali del suono che considera tipiche di specifiche forme di espressione emozionale.

Nell'ambito degli studi sull'emozione rientrano a pieno titolo anche ricerche condotte presso l'università di Padova dove non vengono usati termini direttamente emozionali. Si è chiesto a esecutori di clarinetto [Canazza-De Poli-Vidolin 1997] o di violino [De Poli-Rodà-Vidolin 1998] di suonare brevi frammenti musicali tratti dal repertorio settecentesco conferendo loro intenzioni espressive determinate. In questo caso tuttavia per stimolare gli esecutori erano stati scelti aggettivi come "leggero, pesante, morbido, duro, brillante, cupo". Il consueto schema metodologico era confermato dalla presenza di gruppi di "decodificatori" (ai quali era affidato il compito di giudicare la riconoscibilità del carattere dell'esecuzione) e dall'analisi sonologica dei risultati. In alcune versioni degli esperimenti si è anche proceduto col metodo dell'analisi per sintesi, cioè con la costruzione di artefatti sonori strutturati sulla base dei risultati dello studio precedente. L'uso di termini sensoriali non impedisce di annoverare questi studi nel campo emozionale: la psicologia ci insegna infatti che ogni esperienza emozionale ingloba sempre una componente fisiologica e dunque si può pensare che i termini sensoriali qui usati appartengano a questa componente e perciò siano di fatto compresi in quelli emozionali. Tant'è vero che tutti gli aggettivi sopra indicati possiedono, quale più quale meno, connotazioni emotive ampiamente diffuse nel linguaggio comune; anzi in alcuni di essi, come ad esempio in "cupo", la destinazione emozionale è altrettanto usata di quella sensoriale. In tutti gli esperimenti citati fino a questo momento la manifestazione emozionale è vista soprattutto nelle due dimensioni della gestualità e della vocalità. Nel primo caso si tratta del rapporto fra l'esecutore e il suo strumento: il modo con cui i gesti vengono compiuti, per Askenfeld, per Shaffer e ancor più esplicitamente per i ricercatori di Padova, ha a che fare con il tipo di intenzione emozionale che l'esecutore viene invitato a simulare. Nel secondo caso (vedi gli esempi di Scherer) il modello di espressione verbale delle emozioni, il modo con cui i parlanti di una lingua manifestano vocalmente la loro emotività, viene direttamente e immediatamente applicato all'esecuzione musicale, nella convinzione che la parola conservi legami tanto diretti col canto da trasferirvi *sic et simpliciter* i suoi modi di comportamento. In entrambi i casi l'esecuzione musicale sembra selezionare dall'insieme complesso delle componenti che costituiscono il processo emozionale, quelle che si traducono in gesto muscolare: il carattere "immediato" dell'attivazione fisiologica sembra dunque qui predominare. Un secondo aspetto emerge vistosamente più qui che altrove: si tratta dell'adozione dei procedimenti di codifica e decodifica, cioè di controllo dell'esecuzione da parte di gruppi di ascoltatori, necessario per capire se l'emozione suggerita è stata trasformata dall'esecutore in un costrutto sonoro correttamente

interpretabile. Di solito in questo caso non ci si è posti la domanda se il controllo si riferisca a convenzioni culturalmente regolate o se invece abbia a che fare con meccanismi innati e “naturali”. Gli psicologi che studiano le espressioni emozionali (ad esempio facciali o vocali) tendono a “universalizzare” i risultati delle loro ricerche: i sondaggi interculturali dicono che la manifestazione immediata di queste espressioni ha tratti comuni a molte etnie e non è culturalmente filtrata. Ma abbiamo anche visto come invece i gesti specifici di controllo delle espressioni emozionali possano essere collocati in una dimensione psico-sociale fortemente culturalizzata. Il caso dell'esecuzione musicale andrebbe studiato molto più a fondo da questo punto di vista: esistono probabilmente aspetti esecutivi tendenti per così dire verso l'immediatezza e l'universalità e interpretabili da parte di ascoltatori non strettamente competenti del tipo di musica che stanno ascoltando, ma noi sappiamo che le convenzioni esecutive si basano anche su tradizioni di scuola, ideologie, estetiche, cioè su processi storicamente determinati: è dunque verosimile pensare che esistano anche aspetti di stile esecutivo tutt'altro che immediati e universali. Il problema resta aperto.

Sundberg Iwarsson e Hagegård [1995], evidentemente consapevoli di quest'ultimo aspetto, chiedono a un cantante di interpretare un certo numero di brani classici, dall'epoca di Schubert a quella di R. Strauss, prima con espressione “appropriata” e poi nella maniera più “neutra” possibile. La scelta dei brani è determinata dal carattere emozionale che si giudica in essi presente: “ansia, gioia, tristezza, amore, odio, sicurezza, tenerezza” sono infatti le emozioni preventivamente (e – par di capire – intuitivamente) individuate nei passi da esaminare: qui le emozioni coincidono di fatto con un insieme molto ricco di aspetti strutturali, cioè con lo “stile” del brano nella sua complessità. Le coppie di esecuzioni vengono sottoposte a test: anzitutto viene valutata da ascoltatori esperti la differenza fra l'esecuzione espressiva e quella neutra e successivamente viene assegnato alle varie esecuzioni espressive considerate “appropriate” al brano, un carattere emozionale specifico individuato fra i sette prescelti. Infine vengono studiate (emozione per emozione) le caratteristiche di tempo medio, durata delle vocali, livello dinamico medio, altezza, vibrato, composizione delle formanti. I risultati vengono confrontati con quelli di altri lavori che descrivono i caratteri emozionali della voce parlata e in parte anche di quella cantata, dove i dati sono disponibili. Sembrano esistere in entrambi i casi alcune convergenze significative.

Convergenze di questo tipo si trovano anche nei risultati ottenuti da Baroni, Caterina, Regazzi, Zanarini [1997], che chiedono a tre cantati e a tre attori di cantare (o recitare) brevi frasi (di contenuto semantico “neutro”) tratte da tre opere rispettivamente di Mozart, Verdi e Puccini

assegnando a ciascuna di esse tre intenzioni emozionali diverse: gioiosa, triste e rabbiosa. In questo caso vengono sollevati anche due problemi particolari. Anzitutto quello della definizione lessicale dell'emozione: il rischio era che con la stessa definizione (es. gioia) si indicassero stati emozionali che applicati alle tre frasi potevano produrre manifestazione espressive diverse (p.es. una gioia impetuosa o una gioia tranquilla). Per non correre questo rischio e per evitare le troppo generiche definizioni lessicali si è chiesto agli esecutori di pensare le tre frasi inserendole in piccoli contesti narrativi creati ad hoc. L'altro problema di metodo si riferisce al fatto che ciascun frammento musicale possiede già un carattere emozionale: il compito che si è chiesto ai cantanti era dunque – di fatto – quello di ridefinire con l'esecuzione (e talora anche di contraddire) l'emozione già in parte presente nel testo musicale. Il problema della “neutralità” se l'era posto Scherer per lo studio delle emozioni “parlate”, ma mentre nel caso della lingua è stato possibile risolverlo brillantemente, ci si chiede se una soluzione analoga sia possibile anche in musica, se cioè si possano veramente trovare frammenti musicali del tutto “neutri”. Ciò sembra improbabile e sorge allora il dubbio che lo studio delle emozioni nell'esecuzione venga sempre alterato o reso più difficile dalla presenza di questa condizione negativa.

Secondo l'opinione di Juslin [1998, 13], gli studi sull'emozione in musica avevano troppo spesso ignorato i problemi dell'esecuzione, mentre gli studi sull'esecuzione avevano ignorato quelli di natura emozionale. Lo scopo delle ricerche intraprese a Uppsala da Gabrielsson e dai suoi allievi nella prima metà degli anni Novanta era proprio quello di combinare sistematicamente i due tipi di interessi. Al convegno dell'ESCOM tenuto a Liegi nel 1994 Gabrielsson, Juslin e Lindström [1994] presentarono una ricerca che dal punto di vista del metodo usava il modello generalmente diffuso di chiedere ad alcuni musicisti di suonare brani assegnando volontariamente ad essi caratteri emozionali diversi. Si trattava di suonare alcune melodie molto note e i caratteri attribuiti erano felicità, tristezza, solennità, rabbia, tenerezza e infine inespressività. La singolarità della ricerca è che in essa venivano utilizzati parecchi strumenti per studiare anche le differenze generate dal mezzo fisico diverso: flauto, violino, chitarra elettrica, sintetizzatore e voce. I risultati sono stati sottoposti a test di riconoscibilità da parte di gruppi di ascoltatori, e poi esaminati per quanto riguardava metro, durate delle note, articolazione, dinamica, timbro, vibrato.

In una ricerca successiva Gabrielsson e Lindström [1995] riapplicano un metodo analogo, ma cambiano gli strumenti: usano un sintetizzatore e lo strumento proposto da Clynes, cioè un “sentografo”; in quest'ultimo caso i soggetti dovevano premere le “note” di una melodia sul bottone del

sentografo, cioè usarlo come se fosse il tasto di uno strumento a tastiera, senza averne nessun risultato sonoro, ma caratterizzando durate e involuppi d'ampiezza delle immaginarie note. «Una comparazione fra i patterns di pressione [segnalati dal sentografo] e le esecuzioni registrate sul sintetizzatore doveva indicare se un'emozione veniva espressa in modi simili sotto queste due diverse condizioni» [p. 98]. Cosa che in effetti avvenne con notevoli convergenze nei risultati. Gabrielsson e Juslin [1996] replicarono poi per conferma e per approfondimento alcune modalità degli esperimenti già in precedenza tentati e trovarono non solo che le intenzioni espressive implicano sempre contemporaneamente la presenza di un gran numero di variabili sonore (es. la definizione del pattern di felicità come metro rapido, livello sonoro medio-alto, altezza lievemente crescente, attacchi rapidi, timbro brillante, ecc.), ma anche che alcuni caratteri emozionali sono comunicabili meglio di altri e che comunque gli esecutori hanno a disposizione più modi diversi di raggiungere un risultato riconoscibile in fase di decodifica.

Un particolare approfondimento teorico del problema viene presentato da Juslin [1997a] il quale parte anzitutto da una definizione molto antropologicamente generale del concetto di emozione: le emozioni devono essere fondamentalmente considerate nei termini del loro significato "funzionale", cioè adattivo per la sopravvivenza. Proprio per questa ragione egli ritiene importante mettere in rilievo la funzione delle emozioni cosiddette primarie che si distinguono per il fatto di trovarsi in tutte le culture, di essere proprie anche di primati, di avere tracce nello sviluppo infantile, di avere patterns fisiologici distinti. Rabbia, tristezza, felicità e paura sarebbero le quattro emozioni primarie riconosciute dagli studiosi. Secondo Clynes (qui ricordato da Juslin) esse possiederebbero anche modalità di espressione specifiche e comuni, sostanzialmente indipendenti dal canale espressivo adottato (non importa se facciale, gestuale, vocale o sonoro). Per tutte queste ragioni l'attenzione di Juslin si concentra in maniera specifica sulle emozioni primarie, lasciando provvisoriamente da parte altri aspetti emozionali più sottili e complessi, nell'ipotesi appunto che le quattro emozioni indicate siano le più facilmente comunicabili, trasmissibili per mezzo di processi di *encoding* e *decoding* e universalmente riconoscibili.

Un secondo aspetto della sua riflessione è dedicato appunto ai processi di "codifica" e "decodifica". Anzitutto egli ricorda come secondo Scherer i segnali non verbali, come quelli della voce o della musica, abbiano carattere continuo (non discreto), probabilistico (non univoco) e iconico (non arbitrario) e proprio per queste caratteristiche si distinguano dai segnali verbali. Per studiare meglio il carattere "probabilistico" dei "segnali non verbali" dell'esecuzione musicale egli ricorre a una teoria sulla

percezione proposta da Brunswik [1956] secondo la quale l'organismo è capace di utilizzare i messaggi provenienti dall'ambiente come indizi da valutare e combinare al fine di decidere le proprie risposte, ed è capace di scorrere il continuum ambientale alla ricerca di un insieme indiziario affidabile: la presenza di ridondanze rende infatti probabile, e alla fine anche certa, un'interpretazione funzionalmente corretta. Questo modello probabilistico (che nella sua generalità serve alla sopravvivenza dell'individuo) si adatta bene a spiegare anche i meccanismi percettivi dell'esecuzione musicale: in questo caso entrerebbero in atto sistemi d'indizi capaci di produrre la codifica e decodifica di messaggi emozionali, ad esempio indizi di condotta metrica, dinamica, timbrica, d'altezza e durata delle note, ecc. Questa teoria permette anche di spiegare come sistemi non coincidenti di indizi (ad esempio quelli ottenuti con l'uso di strumenti diversi, come una chitarra elettrica, un pianoforte e un violino) possano ugualmente venire decodificati dagli ascoltatori come riferiti alla stessa emozione: Juslin dichiara a questo proposito che «gli esecutori possono comunicare agli ascoltatori rappresentazioni iconiche di specifiche emozioni per mezzo di indizi di natura probabilistica, parzialmente fra loro intercambiabili» [p. 395]. Sulla base di queste ipotesi teoriche l'autore studia i caratteri sonori delle esecuzioni intese come mediatrici del rapporto fra le intenzioni espressive degli esecutori e le decodifiche degli ascoltatori.

In un altro articolo [Juslin 1997b] egli precisa lo studio di quest'ultimo punto: tende cioè a "catturare" le strategie che gli ascoltatori mettono in atto nella formulazione dei loro giudizi. Anzitutto precisa e riassume il "codice" delle espressioni emozionali primarie (a cui aggiunge anche quella della tenerezza) costruito sulla base del cospicuo numero di esperimenti condotto dal gruppo di Uppsala. Ad esempio per "tristezza" annovera metro lento, relativamente ampie varianti di durata, livello sonoro basso, tendenza ad attenuare i contrasti fra note lunghe e note brevi, articolazione legata, attacchi morbidi, vibrato lento e ampio, rallentando finale, timbrica morbida, intonazione a volte lievemente calante; mentre per "timore" annovera ampie varianti di costanza metrica e di durata delle note, livello sonoro tendente al basso ma con notevoli variazioni dinamiche, articolazione prevalentemente staccata, vibrato rapido e irregolare, pause fra le frasi, spettro sonoro morbido. In uno degli esperimenti descritti Juslin presenta ai suoi soggetti una breve melodia eseguita da un esecutore a cui era stato affidato il compito di esprimere le cinque intenzioni emozionali indicate; presenta poi la stessa melodia con le stesse cinque intenzioni affidate però questa volta a un messaggio costruito dallo sperimentatore con una manipolazione informatica della melodia alla quale venivano volta a volta attribuite le caratteristiche

presupposte dal rispettivo codice emozionale. Infine venivano presentate agli ascoltatori le stesse versioni retrograde (cioè eseguite nota per nota dalla fine all'inizio) al fine di valutare l'impatto del cosiddetto "contorno prosodico" sulle strategie di decodifica. L'ipotesi del "contorno prosodico" (che Juslin deduce da studi di psicolinguistica) prevede infatti che esista, in un'esecuzione, una successione di tratti sonori non momentanea, ma estesa su più note, capace di conferire ulteriore senso alla comunicazione espressiva. Mentre nella versione "reale" l'esecutore inseriva intuitivamente il contorno prosodico adatto, nell'esecuzione "artificiale" tale contorno mancava, se non altro perché a tutt'oggi le sue caratteristiche non sono note. Ciò si rifletteva in maniera vistosa nelle esecuzioni "reali" retrograde in cui la presenza del contorno prosodico non solo veniva resa irriconoscibile dalla retrogradazione ma disturbava vistosamente i pochi aspetti ancora identificabili dei tratti emozionali presenti. È significativo che venissero un po' meglio riconosciute le versioni "artificiali" retrograde.

Si può dunque concludere che poco più di dieci anni di esperienza in questo settore hanno contribuito ad accumulare dati di grande interesse e soprattutto a capire quali possono essere i problemi da affrontare con più attenzione per dare una maggiore capacità di penetrazione alle ricerche in corso. Un punto sembra emergere con chiarezza: l'indagine sui rapporti fra musica, esecuzione musicale e psicologia delle emozioni sta dando risultati apprezzabili e probabilmente è destinato a darne altri in futuro. La sensazione è quella di trovarsi in un campo fertile: le idee che ne sono nate sembrano adatte a spiegare fenomeni finora rimasti in ombra o considerati inesplicabili. È certo tuttavia che non si può operare attendibilmente in questo campo se non tenendo stretti rapporti fra la musicologia, la psicologia delle emozioni e le tecnologie di analisi del suono: psicologi, musicologi e tecnologi esclusivamente esperti nei campi di propria competenza rischiano di lasciarsi sfuggire troppi aspetti interessanti del campo da indagare, che non è un campo elementare e semplice. La situazione è certamente scomoda, ma le resistenze opposte da un materiale d'indagine così infido, si possono vincere solo giocando su più fronti e intrecciando competenze diverse.

## BIBLIOGRAFIA

ASKENFELD A. (1986), "Measurement of bow motion and bow force in violin playing" *Journal of the Acoustical Society of America*, 80, 1007-1015.

BARONI M. (1998), "Il dibattito teorico", *Bollettino del GATM*, 5/2, 7-24.

BARONI M.-CATERINA R.-REGAZZI F.-ZANARINI G. (1997), "Emotional aspects of singing voice" in Gabriellsson 1997, 484-489.

BENGTSOON I.-GABRIELSSON A. (1983), "Analysis and synthesis of musical rhythm", in J. Sundberg (cur.) *Studies of music performance*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 39, Stockholm, 27-59.

BERLYNE D.E. (1960), *Conflict, arousal and curiosity*, Mc Graw Hill, Toronto (tr. it. Angeli, Milano 1971).

BRUNSWIK, E. (1956), *Perception and the representative design of psychological experiments*, University of California Press, Berkeley.

CAMURRI A. (1997 cur.), *KANSEI, the technology of emotion. AIMI international workshop, Proceedings*, AIMI-DIST-Teatro Carlo Felice, Genova.

CANAZZA S.-DE POLI G.-VIDOLIN A. (1997), "Perceptual analysis of the musical expressive intentions in clarinet performance", in M. Leman (cur.), *Music, Gestalt and computing. Studies in cognitive and systematic musicology*, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg.

CLARKE E.F. (1991), "Expression and communication in musical performance", in Sundberg, Nord, Carlson 1991, 184-193.

CLYNES M.-NETTHEIM N. (1982), "The living quality of music. Neurobiologic patterns of communicating feeling", in M. Clynes (cur.) *Music, mind, and brain. The neuropsychology of music*, Plenum Press, New York-London, 47-82.

CROWDER R.G. (1984), "Perception of the major/minor distinction: I. Historical and theoretical foundations", *Psychomusicology* 4, 3-10.

D'URSO V.-TRENTIN R. (cur., 1988), *Psicologia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.

DALMONTE R. (1992), "Ragionamenti sull'interpretazione zero", *Il Verri*, 1-2, 97-108.

DE POLI G.-RODÀ A.-VIDOLIN A. (1998), "Note-by-note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance", *Journal of New Music Research*, 27/3, 293-321.

- DE VRIES B. (1991), "Assessment of the affective response to music with Clynes's sentograph", *Psychology of Music*, 19/1, 46-64.
- DELANDE F. (1993) *Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, CLUEB, Bologna.
- DELIÈGE I. (cur., 1994), *Proceedings of the third international conference for music perception and cognition*, ESCOM -Université de Liège.
- DOWLING W.J.-HARWOOD D.L. (1986), *Music cognition*, Academic Press, Orlando etc.
- FRANCÈS R. (1972<sup>2</sup>), *La perception de la musique*, Vrin, Paris (prima ed. 1958).
- FRUJA N.H. (1988), "Teorie recenti sulle emozioni", in D'Urso-Trentin 1988, 19-46.
- FRUJA N.H.-SWAGERMAN J. (1998), "I computer provano emozioni? Teoria e progetto per un sistema emozionale", in D'Urso-Trentin 1998, 279-304.
- GABRIELSSON A. (1989), "Intense emotional experiences of music", in *Proceedings of the first international conference on music perception and cognition*, Kyoto, October 1989, 371-376.
- GABRIELSSON A. (cur., 1997) *Third Triennial ESCOM Conference. Proceedings*, ESCOM-Uppsala University, Uppsala.
- GABRIELSSON, A.-JUSLIN, P.N (1996), "Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience", *Psychology of Music*, 24, 68-91.
- GABRIELSSON, A.-JUSLIN, P.N.-LINDSTRÖM, E. (1994), "Expressive intention governs music performance", in Deliège 1994, 19-20.
- GABRIELSSON, A.-LINDSTRÖM, E. (1995), "Emotional expression in synthesizer and sentograph performance", *Psychomusicology*, 14, 94-116.
- GAINOTTI G. (1988), "Neuropsicologia delle emozioni", in D'Urso-Trentin 1988, 233-252.
- GALATI D. (1993a), "Introduzione. Implicazioni teoriche ed empiriche di un costrutto", in Galati 1993c, 15-26.
- GALATI D. (1993b), "Conoscenza delle emozioni ed emozioni primarie", in Galati 1993c, 162-212.
- GALATI D. (cur. 1993c), *Le emozioni primarie*, Bollati Boringhieri, Torino.
- GREY J.M. (1977), "Multidimensional perceptual scaling of musical timbres", *Journal of the Acoustical Society of America*, 61/5.

HEVNER K. (1936), "Experimental studies of the elements of expression in music", *American Journal of Psychology*, 48, 246-268.

HOSHINO E. (1996), "The feeling of musical mode and its emotional character in a melody", *Psychology of music*, 24, 29-46.

IMBERTY M. (1986), *Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica delle musica*, CLUEB, Bologna (revisione di *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris 1979).

IMBERTY M. (1997a), "Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique?", in Gabrielsson 1997, 23-32.

IMBERTY M. (1997b), "Psicoanalisi della creazione musicale o psicoanalisi dell'opera musicale?", *Il Saggiatore Musicale*, 4/2, 333-351.

JOHNSON LAIRD PH.N.-OATLEY K. (1988), "Il significato delle emozioni: una teoria cognitiva e un'analisi semantica", in D'Urso-Trentin 1988, 119-158.

JUSLIN P.N. (1997a), "Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data", *Music Perception*, 14/4, 383-418.

JUSLIN P.N. (1997b), "Perceived emotional expression in synthesized performances of a short melody: Capturing the listener's judgement policy", *Musicae Scientiae*, 1/2, 225-256.

JUSLIN P.N. (1998), *A functionalist perspective on emotional communication in music performance*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1998.

KIELIAN GILBERT M. (1994), "Modeling musical associations and psychologies", in Deliège 1994, 373-374.

KIVY P. (1990), *Music alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*, Cornell University Press, Ithaca.

KRONMAN U.-SUNDBERG J. (1987), "Is the musical ritard an allusion to physical motion?", in A. Gabrielsson (cur.), *Action and perception in rhythm and music*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 55, Stockholm 57-68.

KRUMHANSL C. (1997), "Musical tension: Cognitive, motional and emotional aspects", in Gabrielsson 1997, 3-12.

KRUMHANSL C.-SCHENCK D.L. (1997), "Can dance reflect the structural and expressive qualities of music?", *Musicae Scientiae*, 1/1, 63-85.

LANGER S. (1965), *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. Routledge & Kegan Paul, London 1953).

- LEWIS M.-MICHALSON L. (1983), *Children's emotions and moods*, Plenum Press, New York.
- MANDLER G. (1984), *Mind and body: Psychology of emotion and stress*, Norton, New York.
- MEYER L.B. (1984), *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. The University of Chicago Press, Chicago and London 1956).
- NOY P. (1990), "Form creation in art: An ego psychological approach to creativity", in Feder S.-Karmel R.L.-Pollock G.H. (cur., 1990), *Psychoanalytic explorations in music*. International Universities Press, Madison CT.
- PIAGET J. (1972), *La formazione del simbolo nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze (ed. orig. Delachaux-Niestlé, Neuchâtel 1945).
- PINCHOT KASTNER M.-CROWDER R.G. (1990), "Perception of the major/minor distinction: IV. Emotional connotations in young children", *Music Perception* 8/2, 189-202.
- RAPOPORT E. (1996), "Emotional expression code in opera and Lied singing", *Journal of New Music Research*, 25, 109-149.
- REPP B. (1989), "Expressive microstructure in music: A preliminary perceptual assessment of four composers' "pulses", *Music Perception*, 6/3, 243-274.
- RICCI BITTI P.E. (1988), "L'espressione e il riconoscimento delle emozioni", in D'Urso-Trentin 1988, 99-118.
- RICCI BITTI P.E.-CATERINA R. (1993), "L'espressione facciale delle emozioni primarie", in Galati 1993, 27-46.
- SCHERER K.R. (1991), "Emotion expression in speech and music" in Sundberg-Nord-Carlson 1991, 146-156.
- SCHERER K.R. (1993), "L'espressione vocale delle emozioni", in Galati 1993, 47-70.
- SCHERER K.R.-SIEGWART H. (1992), "L'expression des émotions dans la voix chantée: analyse d'un passage de l'opéra Lucia di Lammermoor", in R. Dalmonte-M. Baroni (cur.) *Secondo convegno europeo di analisi musicale. Atti*, Università degli Studi di Trento, 51-63.
- SCHOEN M. (cur., 1927) *The effects of music*, Harcourt Brace, New York.
- SCHUBERT E. (1996), "Enjoyment of negative emotions in music: An associative network explanation", *Psychology of music*, 24, 18-28.
- SENJU M.-OGUSHI K. (1987), "How are the player's ideas conveyed to the audience?" *Music Perception*, 4/4, 311-324.

SHAFFER L H. (1989) "Cognition and affect in musical performance", in S. McAdams-I. Deliège (cur., 1989) *Music and the cognitive sciences. Proceedings from the Sumpodium*, "Contemporary Music Review", 4, 381-390.

SLOBODA J. (1991), "Music structure and emotional response: some empirical findings", *Psychology of music*, 19/1, 110-120.

STRATTON V.N.-ZALANOWSKI A.H. (1991), "The effects of music and cognition on mood", *Psychology of music*, 19, 121-127.

SUNDBERG J. – IWARSSON J. – HAGEGÅRD H. (1995), "A singer's expression of emotions in sung performance", in O. Fujimura-M.Hirano (cur.) *Vocal fold physiology: Voice quality control*, Singular Press, San Diego, 217-229.

SUNDBERG J.-NORD L.-CARLSON R. (cur., 1991), *Music, language, speech and brain*, Macmillan, London.

TODD N. (1985), "A model of expressive timing in tonal music", *Music Perception*, 3/1, 33-58.

TRENTIN R. (1988), "Emozioni e processi cognitivi", in D'Urso-Trentin 1988, 159-192.

## PROTO E PARA-ANALISI PER L'INTERPRETAZIONE

### Premessa

Prima di tutto occorre dare ragione del titolo, ossia illustrare il contenuto programmatico di questo saggio.

Se si concorda sul fatto che parlare di musica sia comunque un modo di “fare analisi” e che quindi da sempre si sia fatta e (magari senza saperlo) si continui a “fare analisi”, si deve però anche convenire che, ad un certo punto, non molto tempo fa, qualcuno ha cominciato ad orientare in maniera particolare il suo discorso sulla musica, alcune norme sono state stabilite per i diversi casi e ci si è accordati per decidere che l'analisi non poteva essere qualsiasi discorso sulla musica, ma solo quelli che rispondessero ai requisiti pattuiti. In epoca ancora più recente qualcuno (si continua volutamente a lasciare i “padri” nell'anonimato per non appesantire queste premesse, necessarie ma non certo inedite, con una bibliografia che ognuno si può facilmente ricostruire) ha pensato di fornire a questo particolare discorso sulla musica una finalità pratica: l'analisi — si è detto — non deve limitarsi a fornire una più dettagliata conoscenza delle strutture musicali, ma tale conoscenza deve poter essere utilizzata per “fare” la musica: per indirizzare l'esecuzione, per dare suggerimenti all'interprete, per tradurre in termini didattici le altrimenti evanescenti intuizioni dei maestri. È nata così una nuova branca della disciplina analitica, quella rivisitata da diversi colleghi in questo numero del *Bollettino*. Nel presente saggio, invece, s'intende presentare qualche esempio di “discorso sulla musica finalizzato ad una migliore esecuzione della medesima” fatto o prima o parallelamente all'esercizio dell'analisi “scientificamente” intesa.

Le fonti verso le quali si è orientata la ricerca sono le più disparate, dal momento che è stato eletto a criterio di scelta il semplice fatto di avere per oggetto la musica e la sua interpretazione sonora. Ed essendo il campo estremamente vasto si dà fin da subito per scontato che verrà visitato in maniera rapsodica, più come tentativo di sondaggio che come pretesa di bilancio.

Da questo primo approccio, tuttavia è già possibile affermare che — per quanto disparate siano le fonti di riferimento — il loro approccio all'aspetto formale della musica è sempre del tipo che Ian Bent chiama *elucidatory*, ossia più attento a ciò cui le forme “rimandano” o che

possono evocare, che non ai dettagli della loro propria organizzazione [Bent 1994, I, XIV], così che il presente saggio può venire inteso come la “seconda puntata” della storia iniziata da Maurizio Giani su uno dei precedenti numeri del *Bollettino* [Giani 1996].

Quanto ai contenuti dei testi qui presi in considerazione si può preliminarmente fare una distinzione fra contributi dichiaratamente destinati a maestri ed allievi come “strumenti didattici”, illustrazioni di stili esecutivi e di esecuzioni famose e saggi analitici che contengono più o meno espliciti riferimenti all'interpretazione. Questa iniziale suddivisione — benché non sistematica, ma piuttosto funzionale all'esposizione — servirà da guida alla nostra rassegna.

### **Letteratura didattica**

Senza risalire troppo indietro — tanto per fare un esempio, a Silvestro Ganassi che nella *Fontegara* [1535] e nella *Regola rubertina* [1542] insegnava agli esecutori a fare le “diminuzioni” con il flauto e a “passeggiare” con la viola, avendo fatto un'analisi del pezzo per scoprire dove ciò fosse possibile ed opportuno — il repertorio che più ha attirato l'attenzione dei Maestri esecutori-teorici è il corpus delle Sonate di Beethoven. Già il testimone oculare Carl Czerny, si preoccupa di ridurre in precise norme il modo di eseguirle “correttamente” [Czerny 1963]; poco dopo la metà del secolo scorso un altro importante teorico-didatta ritorna sull'argomento [Marx 1912] e fino ai giorni nostri la letteratura su questo tema continua ad aumentare, sia nelle monografie specifiche e ormai “classiche” [ad es. Riemann 1919, Tovey 1931, Blom 1968, Badura Skoda-Demus 1970] sia nelle trattazioni generali sul pianoforte [Dubal 1995] o su Beethoven stesso [Barth 1992], tanto è vero che un'intera dissertazione è dedicata all'analisi di questa letteratura attraverso la citazione di 400 studi, suddivisi fra monografie complete e studi di singole sonate [Shieh 1992].

In questo mare di letteratura c'è perfino chi insegna — si fa per dire — come le Sonate “non” devono essere eseguite: esplicito Stravinskji, secondo il titolo che appare sul quotidiano di Amburgo *Die Welt* del 13.05.1972: “Wie man die Klaviersonaten von Beethoven nicht spielen sollte” [cit. in Kaiser 1976, 652], tagliente e apocalittico Metzger, che non esita a bollare le «false interpretazioni» e a sostenere che «la prassi corrente di orientare l'interpretazione verso un'ideale universale di commestibilità [...] significa la fine di Beethoven» [Metzger 1979, 8].

Oltre alle Sonate di Beethoven, ma con un notevolissimo distacco quantitativo, la letteratura didattica prende in particolare considerazione la tastiera lisztiana [cfr. i paragrafi specifici nella bibliografia di Saffle 1991,

350-56], mentre per Chopin l'analisi rivolta all'interpretazione si esercita a ventaglio sulle Mazurke [Bedenbaugh 1986], i Notturmi [Bellman 1990], i Walzer [Chang 1992], i Preludi [Kang 1994, Kreaky 1994] e gli Studi [Goldenzweig 1987, Graff 1995].

Benché molti spunti del collegamento analisi-interpretazione siano reperibili negli studi su repertori e autori particolari — letteratura che fiorisce e prospera con non rilevanti mutamenti da circa due secoli — il taglio più specifico in questo senso è quello dato dagli interventi “a caldo” sulla partitura, ad esempio, dalle note di Bruno Mugellini nella sua edizione delle Sonate di Beethoven, da quelli di Alfred Cortot nelle sue *Éditions de travail* delle opere di Chopin ed anche in recenti pubblicazioni dedicate espressamente allo studio di “passi” tecnicamente difficili o interpretativamente ambigui [Dennis 1986]. Questi contributi hanno un enorme vantaggio rispetto ad ogni altro tipo di letteratura didattica per il fatto di configurarsi come chiosa o annotazione a margine della musica stessa, la quale, essendo scritta sulla stessa pagina, non ha bisogno di venire descritta. Lo scopo di questi lavori è duplice; da una parte essi segnalano all'allievo i passi tecnicamente più ardui e gli danno consigli per meglio superarli; dall'altra — ed è l'aspetto che qui più interessa — lo orientano verso particolari scelte interpretative. Sia le osservazioni riguardanti le tecnica, sia quelle che attengono all'interpretazione (in tutta la letteratura didattica, comprese le *Éditions de travail*) non si distribuiscono regolarmente lungo la catena sintagmatica del pezzo, ma ne ritagliano dei frammenti per qualche ragione (non sempre dichiarata) particolarmente rilevanti, e così facendo “non” analizzano il pezzo secondo i canoni della disciplina “accademica”, ma finiscono comunque per offrire una segmentazione. E poiché l'operazione di dividere il tutto in parti è quella che consente di afferrare l'organizzazione generale del pezzo, si può dire che uno degli effetti positivi di questa letteratura sia quello di dare all'allievo una visione generale della forma del pezzo, anche se nella maggior parte dei casi non viene detto esplicitamente. Per dare qualche esempio, cominciamo rileggendo un passo tratto da un articolo di Brendel, che dichiara un'intenzione generale di tipo estetico (“Forma e psicologia nelle Sonate per pianoforte di Beethoven”), ma che contiene non pochi suggerimenti utili sul piano pratico:

Riconsideriamo ora i quattro movimenti [della Sonata op. 10 n. 3 di Beethoven] nel loro insieme; passiamo dall'energia luminosa del primo movimento alla notte melanconica dell'Adagio; ascoltiamo la conclusione, il lento dileguarsi di questa grande elegia, e cerchiamo, non in modo meccanico ma con coinvolgimento emotivo, di *sentir nascere il Minuetto dall'Adagio* [Brendel 1997, 56, corsivi miei].

Un analista “doc” troverà sicuramente poco interessante questa panoramica immaginifica su un’intera sonata; ma se lui stesso prova a realizzare con i suoni il suggerimento evidenziato dal corsivo, e compie “coscientemente” la sutura fra le sonorità di Re minore e Re maggiore, fra il 6/8 lento e il 3/4 allegro, dal punto di vista concettuale dovrà modificare l’analisi fatta precedentemente, e sul piano esecutivo sarà costretto a rimettere in discussione i “pesi” da dare alle sue parti (a questo punto il nostro incallito analista dovrà convenire che anche un linguaggio più immaginifico che tecnico può risultare utile all’interpretazione).

Dalla lettura delle para-analisi che mirano a dare suggerimenti per l’interpretazione nasce a questo punto un sospetto: che all’interprete siano necessari dei contenuti “concreti”, oltre e forse ancor più della conoscenza dettagliata delle strutture. Se Brendel, che è capacissimo di fare un’analisi “tecnicamente corretta”, per illustrare le differenze fra il primo e il secondo tema della Sonata op. 54 ricorre alla favola della Bella e la Bestia [*ibid.*, 57-58], vuole forse dire che l’interprete ha bisogno di un’immagine globale per orientarsi fra tutte le interpretazioni possibili. L’analisi, infatti, mette in rilievo tutti i dettagli della struttura, mentre l’interpretazione deve ricondurre ad un’unità ciò che è stato partitamente esposto.

In un altro saggio, analiticamente ancora più dettagliato, Brendel descrive il processo di riduzione del fraseggio musicale che avviene nel primo movimento della Sonata op. 2 n. 1 illustrando battuta per battuta le metamorfosi dei temi e delle voci accompagnanti, ma poi il bisogno di sintesi gli suggerisce un’altra “storia”:

Ma ecco che nuovamente Jekyll si trasforma in Hyde. Alla b. 95, la comparsa di una seconda e poi di una terza voce modifica il tessuto sonoro; percepiamo ora due lunghi movimenti per battuta invece di quattro quarti. E dalla piattaforma delle prime due battute, 93-94, le due voci sovrapposte discendono battuta dopo battuta. Gli interventi della mano destra sono reminiscenze delle sincopi feroci (b. 73 sgg.) che precedono la breve tempesta scatenata nello sviluppo [*ibid.*, 73].

Oltre al Dr. Jekyll e a Mr. Hyde vengono qui convocate una tempesta e dei ritmi che — per l’occasione trasformati in animali — sono definiti «feroci». L’attenzione dell’interprete non viene soltanto attirata sui movimenti compiuti dalle varie voci, ma — si direbbe soprattutto — sull’effetto globale che l’insieme dei movimenti stessi produce, effetto che potremmo paragonare ad una sorta di sinestesia, secondo la quale un ritmo produce un’impressione di «ferocia», uno sviluppo scatena emozioni simili a quelle prodotte da «una tempesta» e un procedimento

si trasforma in un altro come il Dr. Jekyll diventa Mr. Hyde. Come si fa a rendere con inflessioni ritmo-temporali, con pressioni diverse sui tasti, con fraseggio appropriato il trasformarsi del Dr. Jekyll in Mr Hyde e tutto il resto non viene detto, ma probabilmente queste immagini riescono più delle descrizioni “tecniche” a mettere in moto quel sistema complicatissimo di meccanismi psicologici di cui l’interprete ha bisogno per fare le sue scelte; solitamente egli è solo in parte consapevole di ciò che le immagini producono nelle sue reti neurali, ma sa benissimo che seguendole riesce ad ottenere un risultato sonoro che egli stesso è in grado poi di giudicare corrispondente o no alla “storia” che voleva concretare coi suoni.

Solo un altro esempio di queste “analisi per l’interpretazione”: per illustrare l’effetto che l’interprete deve produrre sull’uditore nell’ultima parte della prima Ballata di Chopin, Cortot — che fin dall’inizio aveva sottolineato i vari momenti narrativi del pezzo — arricchisce di un’aggettivazione di carattere plastico la descrizione tecnicamente precisa del passo:

Qui l’interesse *drammatico* è suddiviso fra le due mani. La mano sinistra gli presta l’accento *selvaggiamente acceso* di una fanfara *precipitosa*, che sembra suonare un *hallali satanico*, mentre la mano destra trascinata nello slancio *folgorante* di una scala cromatica simile ad un *riso lacerante* si fionda fino alla sommità della tastiera, poi s’inabissa con una sorta d’*ebbrezza trionfante* sul Sol del basso, come su una preda lungamente bramata [Cortot 1929, 20].

È un passo tecnicamente non molto difficile, avverte il Maestro nel seguito della nota, dal momento che per eseguire in modo corretto una scala non occorre una particolare destrezza; ma qui non si tratta solo di suonare senza errori o sbavature, ma bisogna anche dare alle note «un significato caratteristico». Per questo occorre una «completa obbedienza dei muscoli all’immaginazione» e per ottenere questo risultato occorre un lavoro lungo e minuzioso, un lavoro da «vero musicista» al quale il «pianista filisteo» non prenderà alcun piacere.

Senza dubbio gran parte dell’effetto che l’interprete della prima Ballata susciterà nel suo pubblico dipende dall’esecuzione di questo passo. E senza dubbio è lecito avanzare qualche riserva sull’efficacia della prosa immaginifica di Cortot. Ma, d’altra parte, cosa potrebbe suggerire un analista “doc” all’interprete? Forse potrebbe portarlo a fissare l’attenzione sul modo particolare che Chopin escogita per ampliare il movimento armonico Dominante-Tonica, apoteosi del gesto di chiusa poco prima della fine effettiva del pezzo. Ma chi può assicurare che questa consapevolezza sarebbe foriera di un’interpretazione “significativa”

all'ascolto? Anche all'analista "doc" viene il sospetto che sia psicologicamente più stimolante evocare la fanfara dei cacciatori inseguenti una preda stremata, insieme a tutto il resto.

Lasciamo questi interrogativi aperti alle idiosincrasie dei lettori e passiamo ad un altro argomento abbastanza frequente nella letteratura didattica.

Gli interpreti che hanno incontrato ampio successo e i Maestri che affidano alla pagina scritta le loro esperienze, oltre alle "storie" ricorrono spesso a paragoni tratti dal mondo musicale stesso per comunicare all'allievo il tipo di atmosfera psicologico-sentimentale a cui finalizzare la propria interpretazione. Per suggerire il modo di suonare il primo tempo della Sonata "Chiaro di luna", ad esempio, si chiede all'allievo di pensare alla *Marcia funebre* della Sonata op. 26 sia per la figura ritmica principale, sia perché in entrambi i pezzi la melodia si muove in ambito molto ristretto. Altri brani da richiamare alla memoria sono i *Lieder Der Wegweiser* e *Der Mönch* di Schubert [Riemann 1919, 240]. Per altri, invece, lo stesso pezzo deve venire suonato come se si trattasse di un prototipo della Romanza senza parole, anche se, a differenza di Mendelssohn, Beethoven non «canta», bensì «declama». Ma cosa declama? non certo un idillio al chiaro di luna e neppure un canto d'amore, bensì piuttosto qualcosa che ha a che fare con la poesia *Fahrt zum Hades* musicata da Schubert [Badura Skoda-Demus 1970, 91]. C'è addirittura chi somministra all'allievo un concentrato di storia della musica pianistica per riuscire a suggerirgli il clima sentimentale adatto all'esecuzione di questo pezzo: dai Preludi non polifonici del *Clavicembalo ben temperato* agli Improvvisi di Schubert; e ancora dalle Romanze senza parole, ai Notturmi di Chopin, attraverso la cantabilità di certe arie di Bellini [Blom 1968, 109].

Il solito analista "doc" non mancherà di esprimere le sue riserve a proposito dell'efficacia di simili strategie didattiche. È chiaro che il Maestro, per evocare certi pezzi piuttosto che altri a proposito del primo tempo della Sonata op. 27 n. 2, deve aver "analizzato" il brano e averlo mentalmente paragonato ad altri che gli sono sembrati simili per qualche carattere comune (si vedano alcuni spunti di questo tipo nel breve accenno a Riemann); ma affinché un allievo possa trarre giovamento per le sue scelte interpretative da queste "analisi comparate" si dovrebbe ipotizzare che egli avesse introiettato un'immagine sonora molto precisa ed univoca di tutti i pezzi citati dal suo Maestro. Cosa succederebbe se l'ipotetico allievo suonasse il pezzo di Beethoven pensando ai Preludi del *Clavicembalo* suonati da Glen Gould e invece il Maestro avesse in mente Wanda Landowska, o viceversa? E cosa pensare del fatto che diversi Maestri paragonino lo stesso pezzo a musiche diverse? Eppure, dobbiamo dare fiducia ai Maestri: non è pensabile che si siano decisi a scrivere cose

del genere se non avessero constatato per esperienza la loro validità. Dunque si deve ammettere che sia le “storie” evocate per suggerire l’interpretazione, sia i paralleli con altri brani (o generi) noti, possono giovare all’interpretazione. E se non si vuole abbandonare questo argomento cruciale ai diversi venti delle sensibilità individuali lasciando che ciascuno decida se somministrare all’allievo tediosissime (ma “sicure”) analisi o storie piene di immaginazione, occorre capire in che senso le “storie” e i “paralleli”, ossia le interpretazioni ermeneutiche suggerite dai Maestri durante la preparazione di un pezzo possano giovare all’interpretazione.

Senza pretendere di risolvere il problema una volta per tutte, si potrebbe in prima istanza osservare che le analisi per l’interpretazione di tipo “scientifico” hanno il duplice obiettivo di rendere chiare all’esecutore le strutture sintattiche e grammaticali caratteristiche (ossia significative) per un particolare brano scritto in un particolare stile, affinché l’esecutore a sua volta possa farle emergere e renderle sensibili e comprensibili al pubblico in ascolto. E non c’è dubbio che per chiarire l’immagine strutturale di un pezzo e per spingere l’esecutore a suonare in modo che tale immagine “passi” al pubblico l’analisi “scientifica” sia lo strumento più adatto. Se non che, come tutti sappiamo, un pezzo di musica non è soltanto il risultato di un gioco di strutture, ma è anche il portatore di significati espressivi, di moti psicologici, di atmosfere mentali che l’esecutore deve trasmettere all’ascoltatore per non tradirne il senso. Per raggiungere questo obiettivo (che venga inteso come primo o come secondo non ha grande importanza) l’analisi “scientifica” non solo non è sufficiente, ma non è adatta, ed ecco che il ricorso alle “storie” più o meno drammatiche e il richiamo ad altri brani è sicuramente più efficace.

### **I grandi interpreti**

I libri, i saggi, gli articoli di rivista e di quotidiano che commentano la vita di un grande interprete o una esibizione appena vissuta sono un serbatoio immenso di parole sull’interpretazione, mentre sono assai meno ricchi di espressioni sull’analisi della musica interpretata. Gli aggettivi sono il tipo di merce più abbondante e costituiscono la misura della bravura del critico nel convincere il lettore che la sua impressione su quel determinato interprete (o interpretazione) è proprio quella giusta. In questo tipo di letteratura il soggetto più aggettivato è, ovviamente, l’interprete; a non ampio distacco segue la descrizione dell’effetto prodotto dall’interpretazione sul pubblico e infine qualche aggettivo viene elargito anche alla musica. Fra il trafiletto anonimo di un giornale di provincia e le parole raffinate di un grande scrittore non c’è una differenza sostanziale

rispetto al problema che qui interessa, ossia l'analisi per l'interpretazione. Sfogliando questo tipo di produzione critica parole simili a quelle riportate qui sotto, a titolo di esempio, si possono trovare dappertutto in un vastissimo arco temporale e spaziale e in lingue diverse:

Non avevo mai sentito il pianoforte rispondere così al tocco di un pianista. In altri modi, sì, aveva elargito le inattese magie con Cortot, Gieseking. Ma quello era un cristallo inaudito nelle sue vibrazioni, nel suo tinnire imperioso. Chopin si rivelava altri e inabissalmente se stesso...

Noi non ci proveremo a descrivere il fascino meraviglioso che il sommo artista esercitò sull'uditorio. Fu un senso di ammirazione misto a sorpresa. Il pianoforte, questo strumento così scarso di risorse, parla sotto le sue dita un linguaggio affatto nuovo, anche per quelli ch'ebbero la fortuna di sentire tutti gli altri grandi concertisti dei nostri tempi.

I passi citati sono, nell'ordine, del poeta Mario Luzi in occasione di un convegno-commemorazione di Arturo Benedetti Michelangeli ad un anno dalla morte, [Torino nel 1996, cfr. Blardone-Cognazzo-Luz-Palomba-Piovanò 1997, 51-52]; il secondo è di un anonimo articolista de "La Gazzetta di Venezia" dell'14.I.1880 e si riferisce ad un concerto di Liszt. È vero che l'articolo di giornale, scritto a caldo dopo il concerto, non ha (o meglio, non aveva) alcuna ambizione di costituirsi come "testo" per un incremento di conoscenza musico-analitica, ma vuole soltanto fermare l'eco delle emozioni suscitate dall'interprete con la sua interpretazione; è vero che i "grandi interpreti" possono essere anche descritti solo come uomini per le loro straordinarie vicende biografiche [Rapin 1904, Della Corte 1961, Rattalino 1983], ma è anche vero che una simile letteratura manca spesso l'obiettivo che dovrebbe invece porsi come principale. Non c'è dubbio, infatti, che una lucida descrizione dell'interpretazione riferita ai caratteri strutturali del pezzo interpretato potrebbe essere di enorme giovamento per gli allievi che aspirano a cimentarsi nella carriera concertistica ed anche per il pubblico che gode nell'ascoltare una "bella" interpretazione, ma godrebbe di più se qualcuno gli spiegasse perché quell'interpretazione può essere considerata "bella". È una verità palese ed è forse per questo che non viene mai menzionata. Se le "critiche" fossero utili non solo ad ingrossare il dossier dell'interprete "criticato" a fini auto-propagandistici, ma servissero anche per illustrare ai lettori, e soprattutto ai più giovani interpreti, una particolare "lettura" della musica (e specialmente di quella di repertorio, sempre di nuovo pigramente riproposta), i giornali e le riviste specialistiche le ospiterebbero ancora, mentre oggi si trovano menzioni post-concerto solo nei casi di "eventi eccezionali", ossia rilevanti secondo la misura dello star-system.

Ovviamente ci sono eccezioni a questo deplorabile atteggiamento generale della così detta “critica militante”, e proprio perché le “eccezioni” sono estremamente utili e significative, la deplorazione per le “occasioni mancate” si fa più accorata. Basti qualche esempio, tratto da “recensioni” confluite in volume.

L’opera assidua che Carlo Marinelli va da decenni perseguendo in favore di un utilizzo critico del disco negli studi musicologici, offre una miniera di spunti preziosi per gli interpreti (direttori e cantanti) di opere di Mozart, Monteverdi e Rossini. Analizzando le diverse versioni discografiche, infatti, Marinelli mette in luce i difetti cui si deve rifuggire e gli obiettivi interpretativi che, una volta raggiunti, lasciano positive tracce all’ascolto. Si legga, ad esempio, la descrizione de *Il Barbiere di Siviglia* nella direzione del settantatreenne Tullio Serafin (“La voce del Padrone”, 1952):

Serafin cerca quanto più è possibile di imprimere all’opera un andamento di semplicità e di naturalezza, nell’ambito di una conversazione strumentale ragionatamente interrogativa, esplicativa, dimostrativa e a un tempo accattivante, persuasiva e decisa nella direzione dell’itinerario da percorrere. Sarebbe però erroneo dedurne che alla direzione di Serafin manchino il senso dell’attesa o quello dell’allusione o quello della sorpresa. Per il finale del primo atto Serafin non sceglie la strada della ronda turbinosa e travolgente che si avvita su se stessa, preferisce assicurarne la comprensibilità verbale, giocando elasticamente su un rapporto dinamico in progressivo divenire tra una articolata rarefazione e una compatta rapidità. Le figure musicali sono disegnate con completezza, nel rispetto della loro fisionomia intrinseca, senza sacrificarle alle esigenze di una agogica esteriormente motivata. Sotto la stessa ottica di un’assenza di precipitazione che è anche volontà di comunicazione va considerata l’importanza sia espressiva sia strutturale che Serafin riconosce all’impiego funzionale delle pause. [...] E va riconosciuta alla direzione di Serafin una buona dose di immaginazione (non creativa, peraltro, bensì rappresentativa o descrittiva: così il temporale è uno dei più onomatopeicamente scroscianti che siano stati registrati). Serafin conosce l’arte di porgere al cantante l’entrata con un gesto strumentale che è assai più di un suggerimento, è un’esauriente indicazione interpretativa (il guizzo con cui introduce Figaro, il moto di misteriosa aspettazione che apre l’aria della calunnia, l’immaginario rullo di tamburi con cui apre il finale del primo atto [...]) [Marinelli 1991, 25-26].

E si potrebbe continuare con la positiva impressione di “sentire” l’interpretazione di Serafin, di “vedere” la partitura di Rossini, di ripercorrere, insomma, i differenti colori emozionali di quest’opera straordinaria e tanto spesso irrigidita da interpretazioni non coerenti con la sua natura.

Lasciando da parte l'opera, agli insegnanti che si accingono a proporre ad un allievo i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij o a un giovane interprete che intende mettere questo pezzo nel suo repertorio, si consiglia di leggere le pagine che Piero Rattalino dedica all'interpretazione di Maria Judina in un'incisione del 1967. Leggendo questa descrizione nell'ottica di una possibile "introduzione all'interpretazione", essi ne riceveranno utilissimi suggerimenti, come, ad esempio:

Chiunque, leggendo le prime due battute, si accorge che i suoni della seconda battuta sono gli stessi della prima, sebbene in un ordine diverso. La costruzione è tutta basata sugli intervalli di seconda maggiore e di quarta giusta, con gli intervalli di terza maggiore e minore che conseguono da spostamenti, da inversioni nei tre suoni della cellula fondamentale, e l'analisi del passo è di quelle che non cessano mai di stupire e — posso dirlo? — di mettere di buon umore i musicisti per la genialità dei giochetti di prestigio di Musorgskij.

La Judina si pone però il problema di far osservare a chi ascolta, non a chi legge, che il tema riflette se stesso, e ci riesce suonando forte la prima battuta e all'incirca mezzoforte, come un'eco, la seconda battuta. Sembra persino una sciocchezza, ma è una di quelle sciocchezze che fanno balzare sulla sedia e l'esperto e l'inesperto [Rattalino 1983, 241].

Con ciò non si vuole dire che tutti debbano poi suonare come la Judina solo perché Rattalino ha ben descritto la sua interpretazione, ma non c'è dubbio che riflettere sulle scelte fatte da altri in passaggi strutturalmente cruciali di una partitura, aiuta l'interprete a prendere a ragion veduta le proprie decisioni.

Un altro passo esemplare mi preme citare qui di seguito. Nella sterminata letteratura su Toscanini — di tipo aneddotico, catalogatorio (elenco degli spettacoli, delle incisioni, delle interviste), biografico, ma tutta "agiografica" — spicca il contributo del musicologo e critico ungherese Ernő Lendvai al convegno organizzato nell'ambito del XXX Maggio musicale fiorentino. Si tratta dell'analisi della Settima Sinfonia di Beethoven condotta sulla scorta dell'interpretazione di Toscanini. Nel saggio la forma del pezzo viene ricostruita davanti agli occhi del lettore come appare al critico all'ascolto, secondo un percorso contrario a quello normalmente seguito, cioè arrivando all'analisi tramite l'interpretazione. Ciò significa che Toscanini — come Serafin nell'esempio precedente — è stato capace di "far sentire" la struttura del pezzo, di far suonare l'orchestra in modo tale che le parti costituenti il tutto fossero ben delimitate e poste nella giusta luce, e facendo ciò è stato anche capace di comunicare i contenuti emotivi del pezzo:

Riassumendo: l'interpretazione toscaniniana getta una luce sui rapporti delle forme e dei contenuti, cosicché essi ci appaiono quasi come una rivelazione. Sono sempre più convinto che con l'aiuto di queste registrazioni si potrebbe condurre uno studio molto più sintetico e approfondito della forma. Arturo Toscanini è fra i massimi ricreatori di forme musicali e la sua eredità è forse la più adatta ad avvicinare la ricerca musicologica alla pratica viva della musica [D'Amico-Paumgartner 1970, 120].

L'obiettivo di Lendvai sembra essere quello squisitamente musicologico di arrivare ad una più approfondita conoscenza della musica attraverso i suggerimenti formali forniti da questo tipo di esecuzioni, ma lo stesso percorso potrebbe essere utilissimo anche ad una funzione "didattica", ossia per suggerire, attraverso l'analisi immanente, nuove scelte interpretative ai giovani direttori d'orchestra.

### **Analisi per l'analisi (ma non solo)**

In quest'ultimo paragrafo del nostro rapido panorama sulla para-analisi per l'interpretazione prenderemo in considerazione quei contributi analitici che, pur essendo finalizzati ad una più dettagliata conoscenza della struttura musicale, finiscono (più o meno esplicitamente) per offrire spunti interessanti per l'interprete.

La prima impressione che si riceve appena iniziata la lettura rapsodica delle fonti è che si trovino molti più suggerimenti interpretativi nell'analisi "pura e dura" che non nei fantasiosi saggi che si propongono di descrivere qualche interpretazione o interprete particolare. Viene il sospetto che l'interpretazione sia già nelle strutture e si evidenzino non appena queste siano fatte risaltare nei loro tratti peculiari. Ma non vogliamo mettere "il carro avanti ai buoi", spinti da una visione "partitica" delle cose, né vogliamo correre il rischio di venire smentiti da chi, leggendo avanti, non dovesse rimanere convinto; perciò iniziamo questa terza rassegna da un maestro italiano dell'analisi, Marco De Natale. Leggendo qua e là i due volumetti intitolati *Analisi Musicale. Principi teorici. Esercitazioni pratiche*, i suggerimenti impliciti ad ipotetici interpreti sono tali e tanti che la seconda parte del sottotitolo (*Esercitazioni pratiche*), sembrerebbe proprio accennare ad un utilizzo dei *Principi teorici* nella prassi esecutiva, e non, come invece è nell'intenzione dell'autore, ad applicazioni nella pratica analitica stessa. Bastino alcuni esempi per dimostrare quanto appena affermato.

Il capitolo ottavo del primo volume è dedicato a "La forma musicale", che viene descritta secondo diverse angolature, e fra l'altro anche in rapporto alla «categoria di Sviluppo» e al «recente concetto di testura».

Per esemplificare le relazioni reciproche fra le trasformazioni melodico-armonico-ritmiche del materiale musicale e la «condizione distributiva del gioco integrato delle componenti melo-armoniche», De Natale propone al lettore un passo del Quartetto in Re minore (op. postuma) di Schubert:

Es. 1

**Presto**

The musical score is for Schubert's Quartet in D minor, Op. postuma, Example 1. It is a 'Presto' section. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 2/4. The score shows a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a dynamic range from piano to fortissimo. The score is written in D minor and 2/4 time.

Si noti in questo reperto schubertiano il variare del volume sonoro (dal procedere in 8<sup>a</sup> degli archi superiori e della viola, al rimaner solo del violino primo, quindi all'unirsi di tutti gli strumenti in accordi-massa); e si riguardi ancora la varia densità del ritmo pulsivo, formando un profilo motorio variamente accelerato (e non si trascuri di apprezzare il "vuoto" di sonorità e di ritmicità creato dalle pause!) [De Natale 1991, I, 72-73].

Si potrebbe obiettare che non si tratta di un'analisi esaustiva, ma, avendo letto i capitoli precedenti e specialmente quello sul ritmo e sui suoi caratteri pulsivo-motori, non si può negare che, descrivendo il passaggio come appare sulla partitura, De Natale sembra immaginarne la realizzazione sonora, che in questo modo viene implicitamente suggerita al lettore-interprete.

Osserviamo un altro esempio tratto da un testo di un analista al di sopra di ogni sospetto, *Harmony* di Heinrich Schenker. Dopo aver illustrato il principio della ripetizione come il principale strumento capace di creare quella forma artistica che si considera essenzialmente musicale (§5) e dopo aver descritto le analogie fra la forma musicale e quelle biologiche (§6), nel paragrafo successivo Schenker dà alcuni esempi di casi eccezionali nei quali i principi di parallelismo e di crescita organica vengono evitati. Uno di questi casi si trova nell'ultimo tempo della Sonata op. 110 di Beethoven:

*Adagio, ma non troppo*

*p tutte le corde* *cresc.* *dim.*

*Arioso dolente*

*p*

*p*

*peresc.*

*decresc.*

Nonostante la lunghezza, questo brano è quasi interamente privo di parallelismi. Non a caso Beethoven lo intitola “Arioso” (Arioso dolente), così indicando molto chiaramente l’esistenza nascosta di parole. Non si deve comunque dimenticare che l’intero passo (trasposto in Sol minore) è ripetuto più avanti, cioè che il compositore, benché in maniera dilazionata, si sottomette al principio della ripetizione [Schenker 1978, 15].

Non c'è alcun dubbio: in questo momento Schenker si sta occupando di musica da un punto di vista poetico, e il suo obiettivo è quello di illustrare come la forma musicale nasce e si manifesta. L'interprete e i suoi problemi esecutivi non entrano in alcun modo in queste pagine, tutte impregnate di poetica "organicistica" e musicocentrica. Eppure non c'è chi non veda quanti suggerimenti queste poche righe offrano ad un pianista che si accinga a cercare la sua interpretazione per questo passo. Pensare a quali parole possano essere nascoste sotto la melodia, eseguire il brano pensando di cantarlo e ben sapendo che è solo la "prima parte" di un discorso che avrà poco dopo la sua continuazione (o la sua risposta) è molto più suggestivo di un'illustrazione puntuale delle tante finenze armoniche o dei caratteri particolari del profilo melodico.

Poiché, è bene sottolinearlo, l'analisi non è una disciplina unidimensionale e non c'è un tipo di analisi specifico per l'interpretazione, anche se ci sono analisti che si pongono questo obiettivo con chiarezza ed altri che sembra non ci pensino affatto. Fra gli uni e gli altri, tuttavia non ci sono spartiacque ben definiti e le trasmissioni da un territorio all'altro, come si può vedere anche dai pochi esempi illustrati in questo saggio, sono possibili e frequenti. Ciò che fa la differenza è come un testo critico-analitico-didattico viene letto, ossia l'atteggiamento dell'allievo-giovane interprete di fronte all'opportunità di ricevere suggerimenti sul "come" eseguire un certo pezzo. Se la posizione ideologica è del tipo soggettivo-autarchico, e l'interprete rivendica il diritto a "suonare come gli piace", non c'è analisi che riesca a fargli cambiare idea e — eventualmente — a migliorarlo: essendo già contento di sé non cerca alcunché al di fuori del suo strumento; ed anche se legge "per tenersi informato" non troverà nulla di interessante, nulla che gli porti giovamento. Ma, come si sa, in tutte le attività artistiche, l'appagamento di sé significa la morte della creatività. E sono proprio coloro che rivendicano il diritto alla soggettività illimitata dell'interprete che, chiudendosi all'altro da sé, finiscono per disperdere quelle doti di creatività personale sulle quali pretendono appoggiare tutto l'edificio dell'arte.

Fin qui si è parlato di come i critici e gli analisti, i didatti e i grandi interpreti con i loro scritti possano aiutare un giovane esecutore a capire meglio la musica (sia nelle sue strutture compositive, sia nei suoi contenuti emozionali) e ad orientare coscientemente le proprie scelte interpretative. Ora occorre chiedersi quali strumenti la scuola fornisce all'allievo affinché egli possa giovare di questa letteratura. E qui — con palese soddisfazione — il teorico-analista sente di venire chiamato in causa: suo compito non è soltanto l'analisi per l'analisi, il solito (così detto) gioco fine a se stesso, ma un impegno di portata epocale, che

consiste nel diffondere presso gli interpreti la consapevolezza dell' "analizzabilità" dell'interpretazione e della "dicibilità" delle scelte interpretative; quando si riuscirà, vuoi grazie agli strumenti messi a punto dagli "scienziati", vuoi utilizzando con lucida consapevolezza le intuizioni dei Maestri, a convincere i giovani (e i non-più-giovani) interpreti che l'interpretazione non dipende solo dalle doti musicali "innate", ma si può, anzi si deve "costruire", sottoponendo a precisi controlli ogni possibilità e fra tutte scegliendo consapevolmente quella più coerente con l'immagine mentale dell'intera opera, solo allora quello che è stato detto e ancora si va dicendo sull'analisi e l'interpretazione avrà raggiunto il suo vero obiettivo.

## BIBLIOGRAFIA

- BADURA SKODA P.-DEMUS J. (1970), *Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven*, Bockhaus, Wiesbaden.
- BARTH G. (1992), *The Pianist as orator: Beethoven and the transformation of keyboard style*, Cornell University Press, Ithaca.
- BEDENBAUGH R. (1986), *Rubato in the Chopin Mazurkas*, Stanford University Press, Stanford.
- BELLMAN, J.D. (1990), *Improvisation in Chopin's Nocturnes: Some suggested parameters*, Stanford University Press, Stanford.
- BENT I. (cur., 1994), *Music analysis in the nineteenth-century*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge.
- BLARDONE A.-COGNAZZO R.-LUZ F.-PALOMBA L. -PIOVANO A. (1997), *La terza mano del pianista*, Testo & Immagine, Torino.
- BLOM E. (1968), *Beethoven's Pianoforte Sonatas*, Da Capo Press, New York.
- BRENDEL A. (1997), "Forma e psicologia nelle Sonate per pianoforte di Beethoven" (1970), e "Il processo di riduzione riduzione nel primo movimento della Sonata op. 2 n. 1 di Beethoven", trad. it. in *Il paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze, 46-64 e 65-74.
- CHANG F.CH. (1992), *The development of technique for playing the Watzes of Frédéric Chopin*, University of Illinois, Urbana.
- CORTOT A. (1929), *Édition de travail des oeuvres de Chopin. Ballades*, Salabert, Paris-New York.
- CZERNY C. (1963), *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, a cura di P. Badura-Skoda, Universal. Wien.
- D'AMICO F.-PAUMGARTNER R. (cur., 1970), *La lezione di Toscanini. Atti del Convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino*, Vallecchi, Firenze.
- DELLA CORTE A. (1961), *La critica musicale e i critici*, UTET, Torino.
- DE NATALE M. (1991), *Analisi musicale. Principi teorici. Esercitazioni pratiche*, 2 voll., Ricordi, Milano.
- DENNIS D.M. (1986), *A guide to practising selected passages in the Piano Sonata in B minor by Franz Liszt*, Southern Baptist Theological Seminary, Louisville.
- DUBAL D. (1995), *The art of the piano*, Harcourt Brace and Co, San Diego.
- GIANI M. (1996), "Appunti sulla ricezione analitica della Sonata 'Al chiaro di Luna'", *Bollettino del GATM*, III/1, 19-28.
- GOLDENZWEIG H. (1987) *Selected piano Études of Frédéric Chopin: A performance guide*, New York University Press, New York.

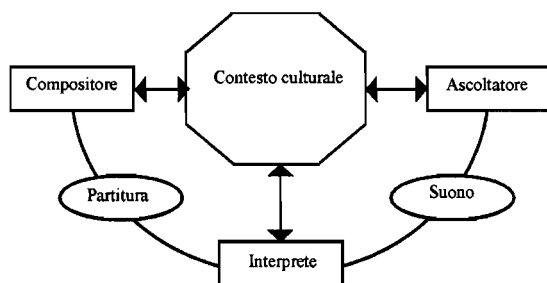
- GRAFF ST.L. (1995), *Chopin performance tradition and its relationship to analysis*, City University of New York Press, New York.
- KAISER J. (1976), *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Fischer, Frankfurt a.M.
- KANG Y. (1994), *The Chopin Preludes, Opus 28: An eclectic analysis with performance guide*, New York University, New York.
- KREAKY J. (1994), *A reading guide to Chopin Preludes*, Greenwood Press, Westport Conn.
- MARINELLI C. (1991), *Discografia delle opere di Gioacchino Rossini*, 3, I.R.T.E.M., Roma.
- MARX A.B. (1912), *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, nach der Originalausgabe von 1963 neu hgg. von E. Schmitz, Bosse, Regensburg.
- METZGER H.K. (1979), "Zur Beethoven-Interpretation", *Musik-Konzepte* 8, 5-8.
- RAPIN E. (1904), *Historie du piano et des pianistes*, Bridel et Betout, Lausanne et Paris.
- RATTALINO P. (1983), *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Ricordi, Milano.
- RIEMANN H. (1919), *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Aesthetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, Hesse, Berlin.
- SAFFLE M. (1991), *Franz Liszt. A guide to research*, Garland, New York-London.
- SCHENKER H. (1978<sup>3</sup>), *Harmony. Edited and annotated by Oswald Jonas*, The MIT Press, Cambridge Ma.
- SHIEH S.L. (1992), *A pianist's reference guide to Beethoven's piano-sonatas*, University of North Carolina Press, Greensboro.
- TOVEY D.F. (1931), *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, The associated board of the Royal Schools of Music, London.

## ANALISI ACUSTICHE E PERCETTIVE DELL'INTERPRETAZIONE MUSICALE

### Introduzione.

È risaputo che la musica viene utilizzata come mezzo di espressione e comunicazione. Ciononostante, questo è uno degli aspetti meno studiati dal punto di vista scientifico. Nella musica, la catena di comunicazione dal trasmettitore al ricevitore contiene un numero di elementi diversi al variare del repertorio musicale. Nel caso della musica tonale occidentale questa consiste di: compositore, spartito, esecutore, segnale acustico e ascoltatore (fig. 1). Nella musica elettroacustica, il compositore può fissare direttamente il suono su di un opportuno supporto, facendo a meno dell'esecutore. Nella musica improvvisata, il ruolo del compositore e dell'esecutore si fondono, venendo così a mancare lo spartito. Pochi studi hanno investigato, dal punto di vista empirico, tutti gli elementi della comunicazione musicale.

Fig. 1: *La musica come catena di comunicazione dal trasmettitore (compositore) al ricevitore (ascoltatore)*



Alcuni studi concernono l'analisi (condotta con metodologie statistiche e informatiche) di esecuzioni *espressive* di brani del repertorio della musica tonale europea. L'espressività, in questo contesto, riguarda le variabili inerenti la microstruttura della performance musicale. Ci possono infatti essere *deviazioni* nel timing, nella dinamica, nel timbro, nel metronomo, rispetto alla notazione dello spartito. Queste deviazioni sono, in generale, diverse al variare del tipo di musica, strumento o interprete. Esistono

regole implicite associate ai diversi generi musicali che sono tramandate oralmente e usate nella pratica strumentale. Inoltre convenzioni di notazione possono variare sensibilmente tra generi ed epoche diverse. Anche se lo spartito usato è il medesimo, comunque, strumentisti diversi possono differire considerevolmente nell'esecuzione. Da qui nasce la difficoltà di creare un sistema di regole per la performance musicale [Friberg e altri 1991]. Kendall e Carterette [1990], ad esempio, hanno trovato una notevole varietà di differenziazioni esecutive in diverse performance, ad un livello ampio come su incisi molto brevi, a tal punto da concludere che i dati misurati «non permettono di dedurre l'esistenza di una grammatica dell'esecutore o dell'ascoltatore» [p. 160].

Di fondamentale importanza storica e rilevanza scientifica è il lavoro di B. H. Repp [1990, 1992b], in cui vengono analizzate le *microvariazioni* introdotte dall'esecutore con una metodologia scientifica (supportata da strumenti informatici), al fine di catalogare, con l'ausilio di strumenti statistici (analisi multivariata, componenti principali), i diversi stili interpretativi utilizzati da grandi pianisti, del calibro di Horowitz o Cortot. Altro innovativo lavoro è stato condotto da Todd [1985, 1992, 1995], che ha modellato l'esecuzione musicale secondo le leggi della cinematica.

Per completare il canale di comunicazione esecutore-ascoltatore è anche necessario studiare *l'esperienza* dell'ascoltatore, al fine di osservare quanto le intenzioni dell'esecutore siano catturate dall'ascoltatore, ovvero quanto essi condividono un codice comune. Questo approccio è già stato suggerito da Seashore [1936], il quale sostiene che le relazioni psicofisiche tra il performer e l'ascoltatore sono fondamentali al fine di comprendere le microstrutture dell'esecuzione musicale. Ci sono molti studi sulla percezione delle emozioni nella musica, soprattutto per quanto riguarda la musica tonale occidentale [Hevner 1935, Rigg 1964, Brown 1981]. Questi studi hanno dimostrato come anche solo brevi incisi di un'opera musicale sono in grado di riflettere un largo spettro di emozioni diverse, chiamando diversi ascoltatori a giudicare diverse musiche con l'aiuto di una lista di aggettivi. Un altro approccio ha studiato le emozioni variando sistematicamente le proprietà ritmico/armoniche/melodiche di diversi (e brevi) brani musicali o di semplici sequenze di suoni composte per l'occasione [Hevner 1936, Scherer e Oshinsky 1977]. A questo proposito, altri interessanti studi che si sono avvicinati a questo obiettivo, sono gli articoli sulla percezione musicale di Sloboda [1983, 1985] e Edlund [1985].

L'importanza degli aspetti emozionali nel contesto musicale è stata studiata e approfondita soprattutto negli studi di Gabrielsson [1995, 1996,

1997] e di un gruppo attivo all'Università di Padova [Canazza e altri 1997a, 1997b, 1997c, 1997d, 1998a, 1998b, 1998c]. Questi lavori riguardano la comunicazione dall'esecutore all'ascoltatore, specificatamente l'espressione e la comunicazione delle emozioni. La musica può esprimere emozioni in molti modi diversi: possono essere associate a particolari situazioni, possono essere generate da deviazioni rispetto alle aspettative dell'ascoltatore o rispecchiare la struttura delle emozioni dell'esecutore e dell'ascoltatore. Queste categorie, ovviamente, non sono da considerarsi mutuamente esclusive: un qualsiasi evento musicale può coinvolgere più di una di queste possibilità. Comunque questi lavori si focalizzano sull'ultimo principio sopracitato.

In questo saggio si vogliono illustrare alcuni tra i più rilevanti studi sull'esecuzione musicale, sia ponendosi dal punto di vista dell'esecutore, sia mettendo in relazione le *intenzioni espressive* di questo con le impressioni degli ascoltatori. Sarà quindi operato un confronto critico tra le metodologie utilizzate, al fine di illustrare le problematiche che sorgono allorché si desidera mettere in relazione una descrizione del suono a livello acustico (come si può ottenere da misure fisiche effettuate sul suono), con una rappresentazione a livello simbolico dell'esecuzione: risulta infatti complesso, come si vedrà, riuscire ad identificare i singoli eventi musicali (note, pause, ecc.) a partire dalle misure.

### **Differenze e comunanze tra diversi stili interpretativi**

C'è un'enorme varietà nelle modalità esecutive di una partitura musicale. Non esistono due esecuzioni identiche della stessa partitura, neppure se suonate dallo stesso artista. Un musicista deve infatti controllare un enorme numero di parametri espressivi, ognuno dei quali variabile nel tempo. Questo fa sì che ci sia un enorme numero di differenti possibilità interpretative. Molte di queste possibilità espressive non sono però mai realizzate dagli esecutori, in quanto considerate non musicali. Quindi le interpretazioni registrate sono solo un piccolo sottoinsieme delle tante possibili. Quelle esistenti sono regolarizzate da istruzioni scritte dal compositore (nel repertorio occidentale) e da tacite regole e convenzioni che definiscono quali gesti espressivi sono accettabili, appropriati e vanno esteticamente d'accordo con la struttura musicale. Con questi vincoli (che variano in funzione dello stile, del periodo storico e della prassi esecutiva) alcune esecuzioni sono simili ad altre, mentre altre sono molto diverse tra loro; alcune appaiono convenzionali o "tipiche" (ovvero simili a molte altre), mentre altre suonano innovative ed originali; infine alcune possono

essere reputate da alcuni ascoltatori incomplete o di poco valore estetico, ma sono giudicate sublimi da altri.

Giudizi sulle relative somiglianze, sulla convenzionalità e specialmente sulla qualità dell'interpretazione sono spesso affidati a critici, amatori o esaminatori sulla base delle loro impressioni, della loro preparazione e della loro esperienza. Questi giudizi possono essere spesso molto accurati ma possono essere soggetti a limiti dovuti alla percezione, alla memoria ed all'attenzione; inoltre sono comunque da considerarsi come giudizi soggettivi.

L'analisi condotta da Bruno Repp ha come scopo il determinare in maniera oggettiva il grado di similitudine tra le diverse interpretazioni al fine di evincere quali siano quelle realmente tipiche, mentre un giudizio estetico sulla loro qualità rimane affidato al giudizio umano. Anche con queste limitazioni, un'analisi oggettiva dell'interpretazione rimane un compito complesso. Infatti le interpretazioni non solo differiscono in molti parametri (metronomo, articolazione, dinamica, timbro, intonazione, ecc.), ma questi evolvono nel tempo, così che anche la similarità, la tipicità e la qualità di un'interpretazione possono cambiare in funzione del tempo: due interpretazioni possono essere molto simili nella parte iniziale, ma differire radicalmente in seguito; così come ogni singola interpretazione può cominciare in modo convenzionale e svilupparsi in modo originale. In questo senso risulta un compito troppo lungo e complesso misurare e descrivere tutte queste differenze in modo esatto ed esaustivo. Una caratterizzazione oggettiva delle similarità e delle differenze di un'interpretazione può essere tentata solo se l'analisi è ristretta rigorosamente in termini di lunghezza del brano preso in esame e dei parametri espressivi considerati. Nonostante queste limitazioni, queste analisi possono darci importanti informazioni sui principi generali ed individuare strategie interpretative nascoste; informazioni che non potrebbero essere ottenute facilmente mediante un semplice ascolto.

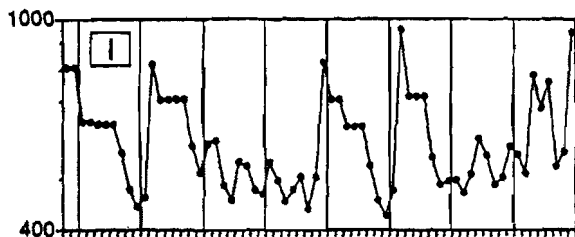
A questo fine Bruno Repp [1992b] ha utilizzato analisi di tipo acustico per osservare le similitudini esistenti tra interpretazioni (28 diverse registrazioni) che diversi musicisti (24 pianisti) danno dello stesso brano musicale (*Träumerei*, di R. Schumann). L'ipotesi, poi confermata dalle analisi, sottolineava il fatto che esistono due aspetti nell'interpretazione musicale: un aspetto riguardante la *prassi*, condiviso da molti artisti, e un aspetto *individuale*, che differenzia tra loro le diverse esecuzioni.

A questo scopo è stato scelto *Träumerei*, in quanto è una composizione che permette un ampio grado di libertà nei parametri dell'esecuzione. Sono state utilizzate 28 celebri registrazioni disponibili in commercio:

non ne sono state eseguite appositamente. Queste registrazioni sono state filtrate a 4.9 kHz al fine di rendere meglio individuabili gli istanti iniziali delle note (riducendo ciò che è assimilabile a rumore). Sono state quindi campionate (a 10 kHz) e visualizzate su schermo. Gli istanti di inizio nota sono quindi stati individuati nello schermo e confermati tramite ascolto. Da queste misure sono stati calcolati il metronomo medio (variabile in un range da 48 a 79 semiminime al minuto) e i profili temporali dei diversi *ritardando*. Un'analisi fattoriale<sup>1</sup> ha poi permesso di rilevare l'esistenza di alcuni profili condivisi dalle diverse interpretazioni. Sono stati rilevati 4 fattori (che spiegano il 76% della varianza totale).

Il primo fattore (fig. 2) rappresenta un profilo temporale condiviso da un grande numero di interpretazioni. In particolare, i pianisti che presentano qui i più grandi pesi fattoriali sono Vladimir Ashkenazy (edizione London 421 290-2, 1987) e Arthur Schnabel (edizione Pathé COLH 85). I fattori 2 e 3, sono chiamati *Fattore Horowitz* e *Fattore Cortot* in quanto le esecuzioni di questi pianisti presentano il massimo punteggio fattoriale; in figura 3 si possono osservare i profili qualitativi che caratterizzano questi fattori.

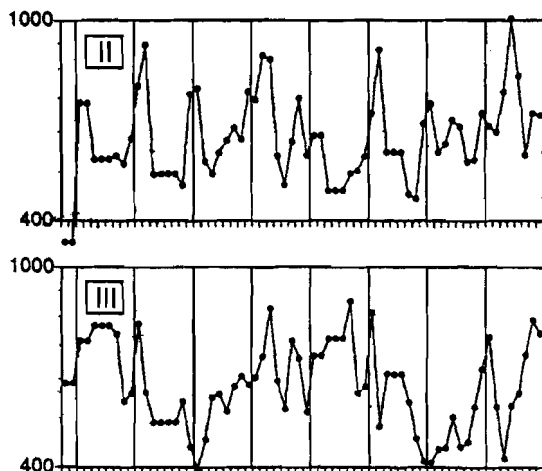
Fig. 2: *profilo temporale evidenziato dal primo fattore (varianza spiegata 30%). Le battute (e gli ottavi al loro interno) sono mappate in ascissa, l'ampiezza (in millisemi di secondo) dell'IOI<sup>2</sup> in ordinata.*



<sup>1</sup> L'Analisi Fattoriale è un metodo statistico di riduzione dei dati, utilizzato per trovare dei profili comuni tra le variabili osservate. Si tratta di approssimare i dati misurati con una somma pesata di un numero limitato di *fattori* comuni a tutte le variabili dell'analisi (cioè, in questo caso, le diverse interpretazioni); i pesi, diversi per ogni esecuzione, sono chiamati *pesi fattoriali*. Il grado di approssimazione (*varianza spiegata*, in termine percentuale rispetto alla *varianza totale*) dipende dal numero di fattori considerati essere significanti, numero deducibile secondo criteri statistici [Fabbris 1990].

<sup>2</sup> Per IOI si intende Inter Onset Interval, cioè l'intervallo di tempo fra un inizio di nota e l'inizio successivo.

Fig. 3: *profilo temporale evidenziato dal secondo e terzo fattore (varianza spiegata rispettivamente 25% e 15%). Le battute sono mappate in ascissa, l'ampiezza (in ms.) dell'IOI in ordinata.*

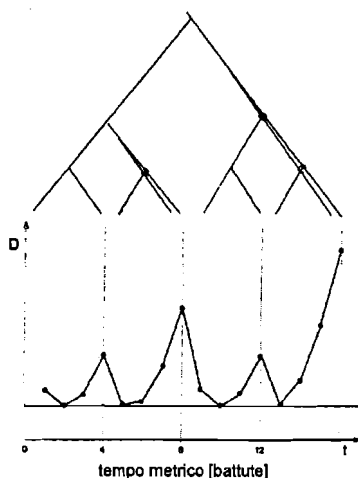


Da questo esperimento si può dedurre che, sebbene non abbia senso estrapolare un'interpretazione *ideale*, è comunque possibile definire uno spazio costituito da poche interpretazioni (profili dedotti dai fattori). Il centro di questo spazio costituirebbe la *prassi* musicale. Le conclusioni più importanti riguardano diversi aspetti dell'esecuzione musicale. Il metronomo si è visto variare considerevolmente in relazione ai pianisti esaminati ed essere quindi il parametro che meglio evidenzia le diverse interpretazioni. Tutti i gesti melodici seguono un andamento parabolico (come confermano gli studi del Todd, v. di seguito). Più si scende verso il livello di nota nella struttura musicale, più l'analisi fattoriale mostra l'emergere di variabilità nei parametri acustici. La maggior parte delle variazioni temporali avviene spesso negli stessi punti, mentre altre parti dello spartito rimangono (moderatamente) inalterate.

## Musica e movimento

È noto che tra musica e movimento esistono numerose analogie. Per accorgersene basti pensare alla terminologia utilizzata per indicare le caratteristiche agogiche di un brano: lento, adagio, presto, con moto, sono tutti termini che il mondo musicale ha ereditato dall'esperienza motoria. Questa analogia si manifesta anche ad altri livelli: si parla infatti di spostamento da un ambito tonale all'altro o di esplorazione di uno spazio timbrico. Il movimento influenza in maniera determinante l'esperienza di ogni esecutore, non solo a livello puramente motorio. L'interprete usualmente correla la musica ad esperienze di moto, in senso fisico o anche immaginario. La sensazione di movimento fisico, implicita nella musica, è in grado di "muovere" l'ascoltatore in quanto raggruppa proprietà percettive che l'ascoltatore è in grado di interpretare. Le tipologie di gesti melodici che sono meglio correlabili al movimento in una buona performance sono probabilmente quelle che portano le caratteristiche agogiche a emergere chiaramente e a essere riconoscibili dall'ascoltatore. Questa analogia può consentire di riconoscere e differenziare tra loro i diversi gesti interpretativi.

Fig 4: *durate previste dal modello di Todd in funzione dell'albero di 'Time Span Reduction'*



Sundberg e Verrillo [1980], hanno misurato le durate delle note durante i rallentandi finali di numerose esecuzioni pianistiche, osservando una

regolarità nell'andamento del metronomo. Tale andamento è stato in seguito comparato con il ritmo dei passi durante una corsa [Kronman-Sundberg, 1987], osservando delle forti similitudini con i passi di una persona che sta arrestando il suo movimento. In accordo con questi risultati è anche il lavoro di Repp [1992] che, misurando il metronomo di alcuni incisi melodici di esecuzioni di *Träumerei* di Schumann, ha osservato che esso può essere ben descritto da una funzione parabolica. Evidenti rallentandi sono stati osservati da Shaffer e Todd [1987] su alcune esecuzioni pianistiche di brani di Chopin, in prossimità della fine di frasi e sezioni. È importante sottolineare che maggiore è l'importanza strutturale della sezione, più pronunciato risulta essere il rallentando. Questo principio è alla base delle ricerche condotte da Todd [1985]: partendo dall'ipotesi che l'espressività sia largamente influenzata dalla struttura formale del brano, Todd ha sviluppato un modello per lo studio dei ritardandi di fine frase. Il principale ingresso del modello è una descrizione strutturale del brano ottenuta mediante le regole di *time-span reduction* (TSR) di Lerdhall and Jackendoff [1983]. Le durate delle battute nelle fasi finali di ogni frase vengono modellate tramite un andamento parabolico, la cui traiettoria cambia in funzione della profondità strutturale del punto di segmentazione. La fig. 4 mostra le durate previste dal modello in funzione dell'albero di TSR: si noti come sia maggiore la durata delle battute alla fine delle sezioni più importanti. Le durate previste dal modello sono state confrontate con quelle misurate in alcune esecuzioni pianistiche di brani di Mozart, Haydn e Chopin [Shaffer-Todd 1987]: l'uscita del modello dimostra una buona approssimazione delle durate reali, anche se alcune diversità sono state riscontrate nei punti di ambiguità della *time-span reduction*. In alcune successive versioni del modello, Todd [1992, 1995] utilizza l'ipotesi che esista una base comune tra l'esperienza motoria e quella musicale. Ogni evento musicale viene identificato come un punto, che può essere localizzato in uno spazio virtuale chiamato *griglia metrica*. Secondo tale formalismo gli *intervalli metrici* (quarti, semiminime, battute, ecc.) rappresentano la distanza  $\Delta x$  tra due punti; in questo modo è possibile definire i concetti di *velocità di esecuzione*<sup>3</sup> (il rapporto tra un intervallo metrico e il tempo necessario a percorrerlo  $\Delta x/\Delta t$ ), e quello di *accelerazione* ( $\Delta v/\Delta t$ ). Poiché la condizione motoria di cui abbiamo maggiore esperienza è quella con accelerazione

---

<sup>3</sup> Questa definizione di velocità è in tutto simile a quello di metronomo, poiché entrambe le grandezze vengono calcolate come rapporto tra durata metrica e durata temporale (es. numero di semiminime al minuto)

costante, ne deriva un andamento lineare della velocità ed un movimento dei punti nello spazio che segue una legge quadratica. Un confronto con esecuzioni reali di brani evidenzia che, soprattutto nei ritardandi e negli accelerandi il tempo segue un andamento direttamente proporzionale alla distanza metrica, in accordo con quanto previsto dal modello cinematico.

### **Intenzioni espressive ed esecuzione musicale: approccio psicologico**

L'analisi di un'esecuzione musicale non può prescindere dallo studio delle intenzioni espressive dell'esecutore e di come queste possono venire comunicate agli ascoltatori.

Gabrielsson sostiene l'approccio di Susanne Langer, la cui idea base è che esiste un isomorfismo tra la struttura della musica e la struttura dei sentimenti, «la musica è un equivalente tonale della vita emotiva» [Langer 1953, 27]; «la musica è (...) la formulazione e la rappresentazione delle emozioni, dei sentimenti e della tensione mentale» [Langer 1957, 222]. Queste affermazioni portano ad assumere che «poiché la forma dei sentimenti è congruente alle forme musicali più della forma del linguaggio, la musica può rivelare la natura dei sentimenti con un dettaglio ed una esattezza che il linguaggio non può raggiungere».

Un altro punto di partenza degli studi di Gabrielsson consiste nella teoria di Manfred Clynes. Clynes sottolinea che un'emozione e la sua espressione formano un sistema integrato. Ovviamente, un'emozione (*sentic state*) può essere espressa in diversi modi, quali «un'espressione facciale, un movimento, una frase musicale, ecc.» [Clynes 1977, 18]. Clynes ha costruito un trasduttore in grado di rilevare e rendere sotto forma di grafico le emozioni dell'utente (che interagiva con esso premendo, con diversa intensità, col dito medio un bottone). I grafici della pressione sono risultati essere sensibilmente diversi per diverse emozioni. Questo trasduttore è stato quindi usato per studiare l'esperienza dell'ascoltatore in relazione al ritmo della musica [Clynes 1982]. L'andamento dei grafici così ottenuti è stato comparato con quelli delle diverse emozioni e questo ha permesso di desumere una metodologia non-verbale per l'esplorazione delle emozioni nella musica.

Queste teorie portano Gabrielsson a dedurre una stretta relazione tra la struttura delle emozioni e la struttura della musica, considerando quindi le emozioni e la musica come un sistema isomorfo. Al fine di indagare gli effetti delle intenzioni espressive (ovvero il carattere emotivo che

l'esecutore vuole comunicare) sull'interpretazione musicale, ha quindi condotto una serie di esperimenti nei quali veniva chiesto ad un musicista di eseguire brevi estratti musicali. Ogni esecuzione era suonata in diverse versioni, ognuna correlata ad una precisa intenzione espressiva, in modo che i brani esprimessero *felicità, tristezza, solennità, ira, tenerezza e indifferenza* (cioè *senza espressione*). Gli esperimenti comprendevano esecuzioni al flauto, violino, chitarra elettrica, sintetizzatore e voce. Le esecuzioni sono state registrate su video e su nastro magnetico: alcune sono state *eseguite* su di un apparecchio analogo a quello di Clynes. Le registrazioni sono quindi state campionate (a 50KHz) e riversate su hard-disk. I brani musicali erano molto brevi e famosi: solo uno è stato composto per l'occasione. Gli esecutori potevano introdurre variazioni di metronomo, dinamica, articolazione, fraseggio, ecc.

Utilizzando test percettivi, Gabrielsson e Juslin [1996] sono giunti ad instaurare una correlazione tra le diverse intenzioni espressive e i diversi parametri acustici. I profili qualitativi di questi parametri sono riassunti in tab. 1.

Tab. 1: *Profili qualitativi dei parametri acustici misurati (tramite test percettivi). I simboli ↑ e ↓ corrispondono rispettivamente ad un valore alto e basso del parametro corrispondente.*

|                                  | Felicità | Tristezza | Ira  | Tenerezza | Solennità | Senza espressi. |
|----------------------------------|----------|-----------|------|-----------|-----------|-----------------|
| <b>Metronomo</b>                 | ↑↑↑↑     | ↓↓↓       | ↑↑↑↑ | ↓↓↓       | ↓↓↓       |                 |
| <b>Intensità</b>                 | ↑↑       | ↓         | ↑↑↑↑ | ↓↓↓       | ↓         |                 |
| <b>Durata delle note puntate</b> | ↑↑       | ↓         | ↑↑   | ↓         | ↑↑        | ↓↓↓             |
| <b>Articolazione (staccato)</b>  | ↑↑       | ↑↑        |      | ↓↓↓       | ↓↓↓       |                 |
| <b>Escursione Dinamica</b>       | ↑↑↑↑     |           | ↑↑↑↑ | ↓         |           | ↓↓↓             |
| <b>Durata dell'attacco</b>       |          | ↓↓↓       | ↑↑↑↑ | ↓↓↓       |           |                 |
| <b>Variazioni nel Timing</b>     |          |           |      |           |           | ↓↓↓             |

L'analisi (sempre di tipo percettivo) condotta su diversi livelli strutturali (dalla nota alla frase musicale) ha confermato il principio di isomorfismo ipotizzato.

### **Intenzioni espressive ed esecuzione musicale: analisi mediante sintesi**

Per ottenere un'efficace indagine scientifica dell'interpretazione musicale, si ritiene necessario misurare in modo il più possibile oggettivo i parametri acustici *controllati* dal musicista. I risultati delle misure, in ambito musicale, sono purtroppo difficilmente interpretabili a causa della grande varietà di sfumature contenute nella musica. Inoltre, l'analisi di ognuno di questi parametri offre una visione parziale dell'interpretazione, non consentendo una più completa comprensione del fenomeno musicale.

Per superare questo problema presso il Centro di Sonologia Computazionale di Padova si utilizza il metodo di analisi mediante sintesi. A partire dalle misurazioni, vengono riprodotte al calcolatore delle esecuzioni musicali artificiali che dovrebbero comunicare le caratteristiche interpretative delle esecuzioni originali. Lo scopo di queste sintesi non è quello di produrre, mediante il calcolatore, musica con una qualche valenza artistica, bensì di consentire una valutazione a livello percettivo dell'analisi condotta. Per mezzo di questa conferma, effettuata mediante test d'ascolto su un campione selezionato di soggetti, si è in grado di condurre un progressivo affinamento del procedimento di misura e di analisi dei dati.

In Canazza et al. [1997a, 1997b, 1997d, 1998a] il metodo di analisi mediante sintesi viene utilizzato allo scopo di studiare come le diverse intenzioni espressive del musicista possono essere comunicate all'ascoltatore.

Sono stati registrati alcuni brani musicali, ognuno dei quali ispirato da diverse intenzioni espressive, correlate agli aggettivi sensoriali: *brillante, cupo, morbido, duro, pesante, leggero e neutro* (cioè *senza espressione*). Le registrazioni sono state campionate a 44.1 KHz e riversate su hard-disk. I brani musicali scelti erano brevi incisi tratti da celebri composizioni appartenenti al repertorio colto occidentale e standard afro-americani. Su queste registrazioni sono stati effettuati alcuni test percettivi, che hanno permesso di determinare, tramite analisi fattoriale e analisi di tipo *clustering*, le categorie di giudizio degli ascoltatori. L'analisi di tipo *clustering* ha evidenziato la coerenza dei giudizi degli ascoltatori, permettendo di raggruppare i soggetti in base alle loro esperienze di ascolto. L'analisi fattoriale ha consentito la definizione di uno spazio semantico (fig. 5) e di rilevare se e quanto le intenzioni espressive sono state correttamente riconosciute dagli ascoltatori. Un'analisi *multi-dimensional-scaling* (MDS) ha permesso di evincere quali parametri acustici sono stati utilizzati dagli ascoltatori per separare

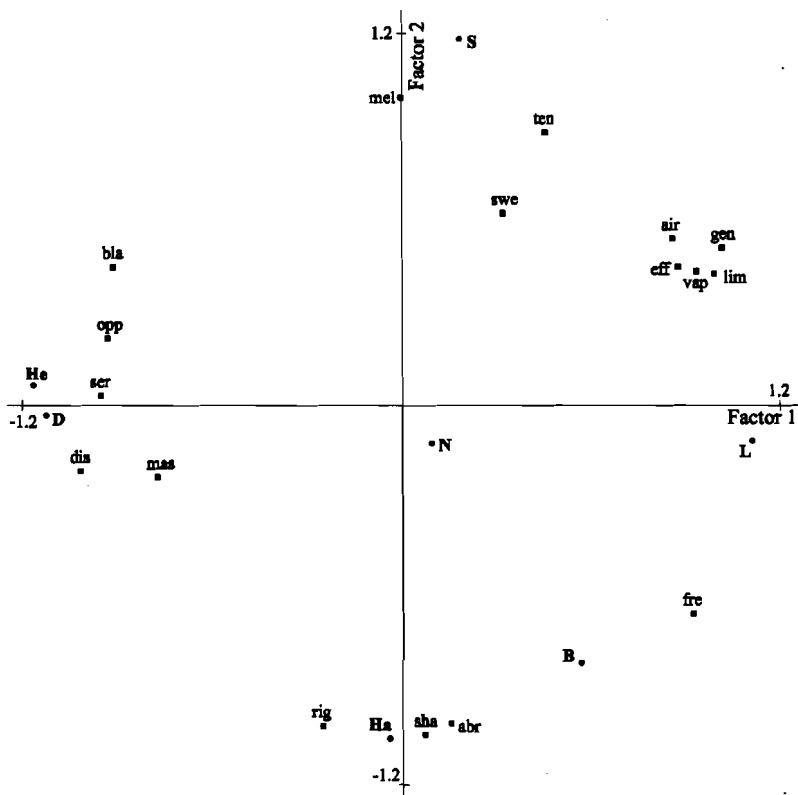
le diverse interpretazioni. Tali parametri sono stati oggetto di accurate analisi acustiche. Questi parametri riguardano le caratteristiche sia temporali che timbriche dell'interpretazione espressiva. In tabella 2 è riportato l'andamento qualitativo di tali parametri.

Tab. 2: *profili qualitativi dei parametri acustici misurati. I simboli ↑ e ↓ corrispondono rispettivamente ad un valore alto e basso del parametro corrispondente.*

|                          | Duro | Morbido | Pesante | Leggero | Brillante | Cupo |
|--------------------------|------|---------|---------|---------|-----------|------|
| Metronomo                | ↑↑   |         | ↓↓      | ↑↑      | ↑↑↑       |      |
| Articolazione (staccato) |      |         | ↓↓      | ↑↑      | ↑↑        |      |
| Durata dell'attacco      | ↓↓   |         |         | ↑↑      | ↓         | ↓    |
| Brillantezza del timbro  | ↑↑↑  | ↓       | ↑↑      | ↓       |           | ↓↓   |
| Ineguaglianza            |      | ↓       |         | ↑↑      |           |      |
| Andamento ampiezza       |      | ↑↑↑     |         | ↓       |           | ↑↑   |
| Velocità del vibrato     |      |         |         |         | ↑↑↑       | ↓↓   |

Fig. 5: *analisi fattoriale. Il primo fattore spiega il 60% della varianza totale, il secondo il 27.2%.*

Gli aggettivi di valutazione sono: **black** (nero), **oppressive** (greve), **serious** (grave), **dismal** (tetro), **massive** (massiccio), **rigid** (rigido), **mellow** (soffice), **tender** (tenero), **sweet** (dolce), **limpid** (limpido), **airy** (aereo), **gentle** (lieve), **effervescent** (spumeggiante), **vaporous** (vaporoso), **fresh** (fresco), **abrupt** (brusco), **sharp** (netto). Le intenzioni espressive sono: **Bright** (brillante), **Dark** (cupo), **Heavy** (pesante), **Light** (leggero), **Soft** (morbido), **Hard** (duro), **Neutral** (senza espressione).



## Discussione

Le ricerche sulla performance musicale devono di affrontare alcune problematiche metodologiche di non facile soluzione. Una singola esecuzione musicale, infatti, contiene una grande quantità di informazioni, che si traducono in enormi quantità di dati che lo sperimentatore si trova a dover analizzare ed interpretare. Queste informazioni non si riducono alla durata o all'altezza di una nota, ma riguardano numerose altre caratteristiche musicali, poiché:

quando parliamo di *note*, in effetti, riduciamo ad immagine *puntuale* una realtà sonora — un microcosmo sonico-articolatorio — che è invece di estrema complessità e, anche se mai teorizzato finora, è stato *manipolato* con grande competenza, sensibilità e fantasia dai musicisti esecutori e compositori di ogni epoca e tradizione. Un'analisi che non tenesse conto di tutto questo si chiuderebbe alla comprensione di quei meccanismi della musicalità umana, che non sono stati teorizzati e codificati proprio perché agiscono a un livello forse troppo profondo perché il musicista ne abbia piena consapevolezza [Fugazzotto 1992].

Lo studio scientifico di questi aspetti si basa sulla definizione e misurazione di grandezze, che tentino di esprimere la ricchezza espressiva di un'esecuzione musicale. Risulta chiaro come un problema di siffatta complessità non possa essere affrontato nella sua globalità, ma necessiti di un'analisi separata delle varie componenti (tempo, intensità, timbro, ecc.), nel tentativo di raggiungere una visione complessiva la più ampia possibile.

L'odierna tecnologia mette a disposizione mezzi particolarmente utili per la misurazione di eventi complessi, quali un suono *reale*. Per poter utilizzare strumenti di elaborazione informatica dei dati è però necessario tradurre l'onda di pressione in numeri. Questo procedimento, analogo a quanto avviene durante la registrazione di un comune CD audio, richiede un campionamento ed una quantizzazione del suono reale. Se vengono rispettate alcune ipotesi di lavoro,<sup>4</sup> il suono, così *digitalizzato*, mantiene le stesse caratteristiche del suono originale. L'elaborazione numerica del segnale digitale consente una più precisa rilevazione di ogni caratteristica acustica del suono, permettendo di osservare l'evoluzione nel tempo dell'altezza, dell'intensità e dello spettro.<sup>5</sup>

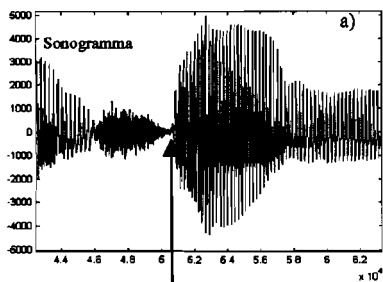
I parametri così rilevati consentono una descrizione del suono a livello acustico, ma non offrono un'immediata rappresentazione a livello simbolico dell'esecuzione: risulta infatti complesso, a partire dalle misurazioni, riuscire ad identificare i singoli eventi musicali, quali note, pause, accenti, vibrati, ecc. Diversi criteri possono essere impiegati a questo scopo: in fig. 6 sono illustrati tre esempi di possibili metodologie per il riconoscimento dell'istante di inizio di una nota.

---

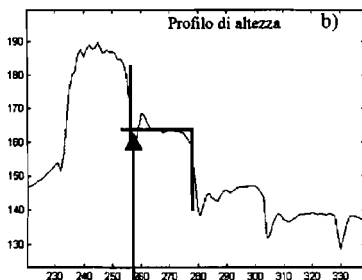
<sup>4</sup> Il numero di campioni che vengono acquisiti ogni secondo deve essere sufficientemente elevato in rapporto alla larghezza di banda del segnale. Inoltre questi campioni devono essere rappresentati da numeri con una sufficiente precisione.

<sup>5</sup> Lo spettro è una rappresentazione matematica in cui viene esplicitata la relazione fra ampiezze e frequenze dei suoni puri che compongono il suono reale. In questo senso esso può costituire una figurazione del timbro.

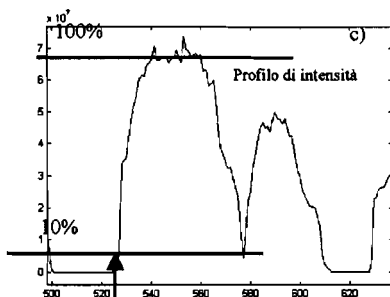
Fig. 6: l'istante di inizio di una nota può essere identificato osservando la forma d'onda (a), i cambiamenti di altezza (b) o i livelli di intensità (c).



Istante di inizio di una nota



Istante di inizio di una nota



Istante di inizio di una nota

Per quanto riguarda esecuzioni su strumenti a tastiera l'istante di inizio di una nota può essere misurato con altri metodi. Carl Seashore [1936] ha sviluppato un sistema per registrare soltanto i dati relativi agli spostamenti dei martelletti (l'istante in cui il martelletto percuote la corda coincide con l'inizio della nota) e dei pedali. Su principi analoghi si basa anche il più moderno Disklavier Yamaha. Si tratta di un tradizionale pianoforte a coda, sotto i cui tasti sono inseriti dei sensori ottici che permettono di registrare gli istanti in cui viene premuto ovvero rilasciato il tasto e la velocità con cui il martelletto percuote la corda. Inoltre sono presenti attuatori che, guidati dalle informazioni precedentemente registrate, permettono di riprodurre l'esatto movimento di tasti e pedali, ottenendo così una fedele riproduzione della performance. Lo standard MIDI, introdotto negli anni 80 e utilizzato da quasi tutti gli strumenti musicali elettronici, consente una rappresentazione numerica di una performance musicale, che non descrive le caratteristiche acustiche del suono reale, bensì contiene solo informazioni a livello simbolico riguardanti i singoli eventi musicali. In questo standard vengono memorizzati istanti di inizio, durata e intensità di ogni nota, e in più una serie di controlli che possono essere associati a vari parametri musicali quali vibrato o glissando. Se si desidera tradurre in suono una registrazione MIDI è perciò necessario utilizzare uno strumento per la generazione del suono stesso, che però può non corrispondere all'esecuzione originaria. La scelta di quale metodo utilizzare dipende dal tipo di materiale da analizzare e dagli obiettivi che si vogliono raggiungere. La maggior parte dei lavori di analisi della performance riguarda esecuzioni pianistiche [Todd 1985, 1992, 1995; Repp 1990, 1992, 1995]: in questo caso i metodi di misura basati sullo standard MIDI sono i più utilizzati, poiché garantiscono una buona precisione e sono di facile uso. Una particolare attenzione va però riservata allo strumento utilizzato per la registrazione: in commercio esistono infatti numerose tastiere e piani elettrici, che permettono di registrare esecuzioni MIDI. Al fine di influenzare il meno possibile il musicista durante l'esperimento, è però necessario che lo strumento sia il più vicino possibile ad un reale pianoforte. In questo senso i dati raccolti utilizzando strumenti quali il Disklavier [Battel-Fimbiani 1997] o il Bösendorfer SE [Palmer 1996b] offrono migliori garanzie di autenticità rispetto a quelli ottenuti con l'uso di un normale piano elettrico. In ogni caso non va trascurato il fatto che le registrazioni MIDI, pur fedeli per quanto riguarda le durate delle note, non contengono informazioni di tipo timbrico, per cui analizzando dati MIDI non è possibile identificare il tipo di "tocco" utilizzato dal pianista.

Non sempre, quindi, è possibile o consigliabile ricorrere a registrazioni MIDI. Nei suoi lavori, Repp [1990, 1992b] si pone l'obiettivo di analizzare le esecuzioni di alcuni dei più celebri pianisti degli ultimi decenni. Non potendo disporre in questo caso di registrazioni MIDI (le registrazioni dei grandi pianisti erano disponibili solo su disco), l'autore ha utilizzato un metodo di misura manuale, del tipo illustrato in figura 6(a). Per far questo le esecuzioni sono state prima di tutto digitalizzate (ossia tradotte in numeri); quindi le forme d'onda risultanti sono state visualizzate su un monitor, dove è stato possibile individuare visivamente gli istanti iniziali di ogni nota. Altri casi in cui è impossibile, o quanto meno sconsigliabile, l'uso di registrazioni MIDI, sono le analisi di brani per strumenti non a tastiera. Un esempio di analisi di questo tipo è presentata in Juslin [1995], dove vengono studiate esecuzioni di alcune melodie per chitarra elettrica. Anche in questo caso le misure sono effettuate mediante visualizzazione su monitor delle forme d'onda ed individuazione visiva degli istanti iniziali e finali di ogni nota. Purtroppo, non sempre la rappresentazione visiva del suono corrisponde con quella percettiva, per cui non è possibile stabilire con esattezza il margine di errore di queste misurazioni. Una migliore stima degli istanti iniziali e finali delle note potrebbe essere ottenuta mediante l'utilizzo di modelli matematici [Meddis 1995], ma queste tecnologie non appaiono ancora mature, e non sono state finora utilizzate negli studi della performance. In Canazza e altri [1997a] e De Poli e altri [1998] vengono analizzate esecuzioni per clarinetto e per violino: al fine di estrarre informazioni temporali e timbriche, sono stati definiti alcuni parametri detti "sonologici" che consentono la misurazione di numerose caratteristiche espressive dell'esecuzione. Purtroppo tali parametri sono applicabili solo nel caso di esecuzioni monofoniche e la loro definizione è dipendente dallo strumento musicale analizzato. Infatti, le modalità in cui un clarinettista esegue un legato sono certamente differenti da quelle utilizzate da un violinista; ne consegue che diversi dovranno essere anche i metodi di misura nei rispettivi casi.

Benché il trattamento dei dati sia facilitato dall'uso del computer, tuttora manca una metodologia standard per la misurazione dei parametri espressivi. Tutto ciò rende difficile il confronto tra i risultati di analisi che utilizzano differenti tecniche di misura.

Una seconda classe di problemi deriva dalla necessità di dedurre, dai dati misurati, i parametri significativi dal punto di vista musicale. Mentre dalle misure si possono evincere gli istanti iniziali delle note, pur con tutte le problematiche sopra evidenziate, non è possibile misurare direttamente

parametri di *alto livello* come il metronomo. È importante, infatti, sottolineare che vi sono diversi modi per definire il “tempo” di un’esecuzione. In alcuni studi [Juslin 1995], è definito come *tempo medio*, ottenuto dividendo la durata totale del brano per il numero di semiminime in esso presenti. A causa delle notevoli variazioni usualmente introdotte dalla prassi musicale (ritardandi finali, respiri, accelerandi, ecc.), non sempre la grandezza così calcolata ha un reale significato percettivo. Più significativo è il concetto di *tempo prevalente* [Repp 1990], calcolato eliminando tutte le parti che si scostano in modo evidente dall’andamento medio del metronomo (finali di frase, corone, ecc.). Anche questo, comunque, non tiene conto di tutte quelle variazioni locali di tempo, che risultano elementi estremamente importanti nell’interpretazione musicale. A tal fine è necessario definire il concetto di *tempo locale* [Bengtsson-Gabrielsson 1983], che calcola il metronomo su brevi incisi.

La definizione dei parametri di *alto livello* consente una utile riduzione delle informazioni contenute in una esecuzione musicale. Nonostante questo, rimane il problema di individuare quali, tra tutte le variazioni osservate, sono imputabili ad una reale scelta (consapevole o meno) dell’interprete. Solo queste, infatti, devono essere l’oggetto dello studio, in quanto le rimanenti sono qualificabili come variazioni “caotiche”.

## Conclusioni

Nell’ultimo decennio sono considerevolmente aumentati gli studi scientifici sull’interpretazione musicale. Tale incremento è stato favorito sia dalle odierne tecnologie informatiche, che dall’interesse emerso nei campi della psico-acustica, dell’intelligenza artificiale, dell’informatica musicale, della musicologia e della didattica musicale. Le numerose problematiche che concernono il trattamento dei dati, però, rendono difficile l’interpretazione dei risultati. Inoltre, la mancanza di una metodologia comune rende inefficace il confronto tra risultati emersi da studi diversi. Nonostante questo, gli studi finora condotti permettono di individuare alcune utili linee guida. Data la grande quantità di informazioni contenute in un’esecuzione musicale, è necessario semplificare il problema considerando separatamente le singole variabili. Quest’analisi parziale potrà poi essere la base di partenza per lo studio delle numerose interazioni esistenti tra i diversi parametri espressivi. È quindi necessario definire esperimenti mirati al raggiungimento di obiettivi limitati, che rendano possibile correlare le deviazioni espressive

misurate, con le intenzioni dell'interprete. Inoltre risulta necessaria la definizione di una classe di metodologie comuni, che consenta una progressiva e consistente acquisizione delle dinamiche interpretative.

## BIBLIOGRAFIA

BATTEL G.U.-FIMBIANTI R. (1997), "Analysis of expressive intentions in pianistic performances", in *Kansei. The technology of emotion. AIMI International Workshop Proceedings*, AIMI-DIST-Teatro Carlo Felice, Genova, 128-133.

BEHRENS G.A.-GREEN S.B. (1993), "The ability of identify emotional content of solo improvisations performed vocally and on three different instruments", *Psychology of music*, 21, 20-33.

BENGTSSON I.-GABRIELSSON A. (1983), "Analysis and synthesis of musical rhythm", in Sundberg J. (cur.), *Studies of music performance*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 39, Stockholm, 27-59.

BROWN R.W. (1981), "Music and language", in *Documentary report of the Ann Arbor symposium*, Reston VA, 233-265.

CANAZZA S.-DE POLI G.-VIDOLIN A. (1997a), "Perceptual analysis of the musical expressive intention in a clarinet performance", in Leman M. (cur.) *Music, Gestalt, and Computing - Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Springer, Berlin-Heidelberg.

CANAZZA S.-DE POLI G.-RINALDIN S.-VIDOLIN A. (1997b), "Sonological analysis of clarinet expressivity", in Leman M. (cur.), *Music, Gestalt, and Computing - Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Springer, Berlin-Heidelberg.

CANAZZA S.-DE POLI G.-RODÀ A.-VIDOLIN A. (1997c), "Analysis by synthesis of the expressive intentions in musical performance", *Proceedings of the ICMC 1997*.

CANAZZA S.-ORIO N. (1997d), "How are the players ideas perceived by listeners: Analysis of 'How High the Moon' theme", in *Kansei. The technology of emotion. AIMI International Workshop Proceedings*, AIMI-DIST-Teatro Carlo Felice, Genova, 134-139.

CANAZZA S.-ORIO N. (1998a), "How are expressive deviations related to musical instruments? Analysis of tenor sax and piano performances of 'How high the moon' theme", in *Proceedings. XII Colloquium on Musical Informatics*, AIMI-Università di Udine, Gorizia, 75-78.

CANAZZA S.-DE POLI G.-DI SANZO G.-VIDOLIN A. (1998b), "Adding expressiveness to automatic musical performance", in *Proceedings. XII Colloquium on Musical Informatics*, AIMI-Università di Udine, Gorizia, 71-74.

CLYNES M., (1977), *Sentics. The touch of emotions*, Anchor Doubleday, New York.

CLYNES M.-NETTHEIM N., (1982), "The living quality of music: neurobiologic patterns of communicating feeling", in Clynes M. (cur.) *Music, mind and brain. The neuropsychology of music*, Plenum, New York, 47-82.

DE POLI G.-RODÀ A.-VIDOLIN A. (1998), "Note-by-note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance", *Journal of New Music Research*, 27/3, 293-321.

EDLUNG B. (1985), "Performance and perception of notational variants. A study of rhythmic patterning in music", in *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia*, Nova Series, Uppsala, 9.

FABBRIS L. (1990), *Analisi esplorativa di dati multidimensionali*, Cleup, Padova.

FRIBERG A.-FRYDEN L.-SUNDBERG J. (1991), "Generative rules for musical performance: A formal description of a rule system", *Computer Music Journal*, 15/2, 56-71.

FUGAZZOTTO L. (1992), "La trascrizione automatica come strumento di analisi musicale: una ministoria", in *Rivista Musicale Italiana*, IV.

GABRIELSSON A. (1995), "Expressive intention and performance", in Steinberg R. (cur.), *Music and mind machine*, Springer, Heidelberg, 35-47.

GABRIELSSON A.-JUSLIN P. (1996), "Emotional expression in music performance", *Psychology of music*, 24, 68-91.

GABRIELSSON A. (1997), "Music performance", In Deutsch D. (cur.), *The psychology of music*, Academic Press, New York.

HEVNER K. (1935), "Expression in music: A discussion of experimental studies and theories", *Psychological review*, 42, 186-204.

HEVNER K. (1936), "Experimental studies of the elements of expression in music", *American journal of Psychology*, 48, 246-268.

IMBERTY M. (1986), *Suoni, emozioni, significati: per una semantica psicologica della musica*, Clueb, Bologna.

JUSLIN P.N. (1995), *Emotional communication in music performance*, Department of Psychology, Uppsala University.

KENDALL R.A.-CARTERETTE E.C. (1990), "The communication of musical expression", *Music perception*, 8, 129-164.

KRONMAN U.-SUNDBERG J. (1987), "Is the musical ritard an allusion to physical motion?", in Gabrielsson A. (cur.), *Action and perception in rhythm and music*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 55, Stockholm, 57-68.

LANGER S. (1953), *Feeling and form*, Routledge and Kegan Paul, London.

LANGER S. (1957), *Philosophy in a new key*, Harvard University Press, Cambridge MA.

LERDAHL F.-JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, The MIT Press, Cambridge MA.

MEDDIS R. (1985), "Simulation of mechanical to neural transduction in the auditory receptor", *Journal of the Acoustical Society of America*, 79/3, 702-711.

PALMER C. (1996a), "Anatomy of a performance: 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, 23-56.

REPP B.H. (1990), "Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists", *Journal of the Acoustical Society of America*, 88, 622-641.

REPP B.H. (1992a), "A constraint on expressive timing of a melodic gesture: Evidence from performance and aesthetic judgment", *Music Perception*, 10, 221-242.

REPP B.H. (1992b), "Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's 'Träumerei' ", *Journal of the Acoustical Society of America*, 92/5, 2546-2568.

REPP B.H. (1995) "Quantitative effects of global tempo on expressive timing in music performance: Some percentual evidence", *Music Perception*, 13, 39-57.

RIGG M.G. (1964), "The mood effects on music: A comparison of data from earlier investigations", *Journal of Psychology*, 58, 427-438.

SCHERER K.R.-OSHINSKY J.S. (1977), "Cue utilisation in emotion attribution from auditory stimuli", *Motivation and Emotion*, 1/4, 331-346.

SCHERER K.R. (1986), "Vocal affect expression", *Psychological Bulletin*, 99, 143-165.

SCHERER K.R. (1991), "Emotion expression in speech and music", in Sundberg J.-Nord L.-Carlson R. (cur.), *Music language speech and brain*, MacMillan Press, London, 146-156.

SEASHORE H.G. (1936), "An objective analysis of artistic singing", in Seashore C.E. (cur.), *Objective analysis of musical performance*, University of Iowa, Iowa City, IV, 12-157.

SENJU M.-OHGUSHI K. (1987), "How are the player's ideas conveyed to the audience?", *Music Perception*, 4, 311-324.

SHAFFER L.H.-TODD. N.P. (1987), *The interpretive component in musical performance*, in Gabrielsson A. (cur.), *Action and perception in rhythm and music*, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 55, Stockholm, 139-152.

SLOBODA J.A. (1983), "The communication of musical metre in piano performance", *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35A, 377-396.

SLOBODA J.A. (1985), "Expressive skill in two pianists: Metrical communication in real and simulated performances", *Canadian Journal of Psychology*, 39/2, 273-293.

SUNDBERG J.-VERRILLO V. (1980), "On the anatomy of the retard: A study of timing in music", *Journal of the Acoustical Society of America*, 68, 772-779.

TODD N. (1985), "A model of expressive timing in tonal music", *Music Perception*, 3, 33-58.

TODD N. (1992), "The dynamics of dynamics: A model of musical expression", *Journal of the Acoustical Society of America*, 91, 3540-3550.

TODD N. (1995), "The kinematics of musical expression", *Journal of the Acoustical Society of America*, 97, 1940-1949.

## **L'INTUIZIONE DELL'ESECUTORE E IL RIGORE DELL'ANALISTA: LA PROSPETTIVA SCHENKERIANA**

Gli ultimi due decenni hanno testimoniato un incremento esponenziale dell'interesse della musicologia anglosassone verso i diversi aspetti dell'esecuzione musicale. Tale interesse, parallelo all'incremento degli studi sulla teoria e l'analisi musicale, si riscontra non solo nelle università e nei conservatori inglesi e statunitensi, [Howell 1992, 692] ma anche nella recente letteratura musicologica. I settori di ricerca che sono stati aperti toccano aspetti specifici delle due discipline quali, ad esempio, quello della prassi esecutiva [Brown-Sadie 1989; Jackson 1987, Kenyon 1988] o quello della psicologia dell'esecuzione [Sloboda 1985, 1989 e 1992; Sundberg 1983], arrivando a discutere i problemi sorti dall'interrelazione stessa tra la disciplina analitica e la pratica esecutiva.

Uno degli argomenti centrali della discussione è senz'altro la tendenza, da più parti riscontrata, a separare la visione teorico-analitica dagli aspetti pratici dell'arte musicale; una tendenza che è, in verità, uno degli aspetti più preoccupanti per lo sviluppo della ricerca musicologica. Tale tendenza è stata, secondo Howell, una conseguenza della volontà di voler trasformare lo studio analitico di taglio empirico in una disciplina indipendente e autoreferenziale. La necessità di definire e sviluppare l'analisi come campo accademico autonomo, imponendo talvolta complessi apparati fisico-matematici, ha determinato una crescente complessità della metodologia, con il risultato di allontanare anche l'esecutore più attento e curioso, impossibilitato a seguire uno sviluppo che imponeva competenze troppo approfondite e, soprattutto, lontane dai propri interessi pratici. In altre parole, mentre il teorico inseguiva una razionalità e una oggettività propria ad una disciplina scientifica, l'esecutore rimaneva arroccato su una pratica esecutiva legata alla tradizione e alle proprie intuizioni.

All'interno di un corpo di studi così ampio, caratterizzato da obiettivi e metodologie molto diverse tra loro, una parte notevole per ampiezza e contenuto è quella collegata alla teoria approntata da Heinrich Schenker nel primo Novecento e alle metodologie analitiche sviluppate successivamente. L'obiettivo del presente articolo è, presentare alcuni di questi studi e riferire sui concetti di base ai quali essi fanno riferimento. A

tale scopo saranno riportati alcuni esempi tratti da lavori di Schenker rimasti non pubblicati, nei quali vengono presentate alcune modalità esecutive riferibili a ben determinate visioni analitiche. Schenker, teorico e analista di grande prestigio, ma anche interprete ed insegnante di grande valore, aveva infatti iniziato a lavorare su un testo interamente dedicato all'esecuzione, rimasto purtroppo incompiuto. Questo fatto non può sorprendere: da un punto di vista generale l'obiettivo dei suoi scritti è sempre stato quello di riunire la teoria con la pratica, mentre nel campo dell'esecuzione e dell'editoria si sforzava di proclamare indispensabile l'assoluta fedeltà alle intenzioni del compositore. In tal senso si richiamava non solo a Carl Philipp Emanuel Bach — che nel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* affermava l'importanza di una esecuzione in cui “possano avverarsi le intenzioni del compositore” [Bach 1993, 26] — ma anche a compositori quali Berlioz e Beethoven, i quali rigettavano ogni distorsione del pensiero compositivo nell'esecuzione, o come Mendelssohn e Brahms che richiamavano allo stesso concetto anche la prassi editoriale del loro tempo.<sup>1</sup>

### **Diversità e aspetti comuni nel lavoro dell'analista e dell'esecutore; la tradizione strutturalista**

Un'interessante articolo sui rapporti tra analista ed esecutore è stato di recente pubblicato da Catherine Nolan. Nonostante le molte parole spese, secondo la Nolan, la naturale reciprocità tra analisi ed esecuzione non è ancora un fatto riconosciuto: anche se va progressivamente diminuendo il numero degli studiosi e degli esecutori che proclamano la supremazia di una disciplina sull'altra, ancora non sembra pienamente accettato il fatto che una qualsiasi analisi implica una esecuzione; inversamente una esecuzione che si basi su una comprensione del pezzo e voglia trasmettere tale immagine all'ascoltatore presuppone un qualche tipo di lavoro analitico, formale o istintivo che sia.

D'altra parte non va dimenticato che, sotto molti punti di vista, le attività dell'analista e dell'esecutore divergono sostanzialmente:

l'esecuzione, in senso letterale (cioè durante un vero e proprio concerto e trascurando per ora la preparazione dell'esecuzione), è un processo diacronico, che si dispiega in tempo reale, mentre l'analisi, anche se effettuata nel tempo, non è limitata da una durata temporale o da una determinata sequenza. L'interpretazione dell'analista è trasmessa

---

<sup>1</sup> Cfr. Schindler [1972] e Whittall [1987]; per quanto riguarda Mendelssohn e Brahms si veda Schenker [1904, trad. ingl., 20-21].

attraverso mezzi principalmente grafici e verbali, mentre quella dell'esecutore è trasmessa con l'ascolto. La natura sia dell'analisi che dell'esecuzione richiede una riflessione profonda e una considerazione intellettuale su possibili alternative a ciascuna decisione interpretativa; l'esecuzione include una componente fisica addizionale e separata in quanto richiede anche un'azione e un controllo muscolare altamente sviluppati, mentre l'analisi è essenzialmente una ricerca razionale dell'intelletto [Nolan 1993-94, 113].

Inoltre, sottolinea John Rink, se gli analisti si concentrano più che altro sulla struttura, gli esecutori osservano soprattutto il disegno musicale; e anche se l'interesse verso tale aspetto non esclude l'indagine sulla struttura, il rilevare ciò che riguarda la superficie musicale impone un'attenzione prioritaria verso alcune qualità specifiche, quali, ad esempio, gli aspetti del movimento delle linee melodiche e tra di esse, gli apici espressivi, la tensione e la distensione dei flussi dinamici [Rink 1990, 323].

Di fronte a diversità di tale livello rimane un aspetto comune ad entrambe le discipline, un aspetto la cui risoluzione è alla base delle rispettive problematiche: sia l'analista che l'esecutore hanno il problema di estrarre dall'insieme degli eventi musicali del pezzo, quelli che ne costituiscono l' "ossatura", la struttura portante. In altre parole la rilevazione e la comprensione dei rapporti gerarchici esistenti nella composizione è un fatto determinante ed essenziale per la riuscita tanto degli intenti esecutivi quanto di quelli teorico-analitici.<sup>2</sup>

Mettere in evidenza i rapporti gerarchici presenti nella musica significa attivare un procedimento analitico basato sulla ricerca di strutture profonde, oppure indagare sulla "logica musicale" sottesa al pezzo.<sup>3</sup> La posizione che vede una priorità dell'analisi rispetto all'esecuzione — in altre parole la necessità che per una buona esecuzione si "passi" attraverso una analisi — è comune, rileva Jonathan Dunsby, non solo alla scuola schenkeriana (una scuola che ha «la più grande influenza teorico-analitica sulle prassi esecutive dei nostri giorni») — ma anche a studiosi di area

---

<sup>2</sup> Gli esecutori continuamente decidono quello che devono "mettere in risalto" nelle loro interpretazioni del pezzo, cioè come mettere in relazione le parti singole al tutto, in un modo che sia coerente con la loro percezione della forma del pezzo stesso [...]. Un'analisi gerarchica può essere di enorme valore pratico per l'esecutore nell'imbastire tecnicamente passaggi impegnativi» [Rink 1990, 324].

<sup>3</sup> «I requisiti essenziali alla creazione di una forma comprensibile sono la *logica* e la *coerenza*: la presentazione, lo sviluppo e i collegamenti reciproci delle idee devono essere basati su relazioni interne e le idee devono essere differenziate tra loro in base alla loro importanza e alla loro funzione» [Schönberg 1967, 1].

schönberghiana, per i quali la conoscenza di ciascun particolare della partitura, nonché delle relazioni che tali elementi intrattengono, è considerata essenziale per interpretazioni musicali in linea con le intenzioni del compositore [Wintle 1982, cit. in Dunsby 1989, 19].

Questa posizione si ritrova, ad esempio, nelle affermazioni del violinista Rudolf Kolish, che studiò a Vienna con Schönberg ed eseguì con il proprio quartetto alcune delle più importanti composizioni della seconda scuola di Vienna. Per questo musicista infatti lo studio della partitura

deve arrivare molto più in là di una usuale analisi strutturale. Deve penetrare così profondamente da permetterci di rintracciare ogni processo del pensiero del compositore. Solo un esame complessivo di tale tipo ci consentirà di leggere le indicazioni nel loro insieme e nel loro significato, nonché definire i tratti oggettivi dell'esecuzione, specialmente quelli che si riferiscono al fraseggio, alla punteggiatura e alle inflessioni, gli elementi comuni al linguaggio parlato [cit. in Dunsby 1989, 6].

La stessa posizione è sostenuta da Erwin Stein, allievo e collaboratore di Schönberg a Vienna e redattore di una guida al *Manuale di armonia*. In *Form and Performance* del 1962 affermava che

l'idea dominante dell'esecutore è comprendere e realizzare il carattere della musica; lo scopo per il quale la musica fu scritta. Egli non dovrebbe iniziare con delle idee preconcepite circa gli umori e le emozioni che deve esprimere, ma deve cercare il carattere nelle particolarità formali della musica. È la struttura della musica, risultante dalle sue componenti melodiche, armoniche, ritmiche e dinamiche, che determina allo stesso tempo forma e carattere. Il carattere è dato dalla struttura. Nella comprensione e realizzazione completa della struttura egli arriverà a comunicare il carattere della musica, mentre bistrattando la musica egli distorcerà entrambe. Egli deve tener conto delle caratteristiche della struttura e, combinandole insieme, deve decidere la loro priorità secondo il suo senso della proporzione e il suo giudizio dell'equilibrio [Stein 1962, 20; cit. in Dunsby 1989, 6].

Un punto di vista abbastanza simile — anche se con un accenno all'aspetto percettivo — viene affermato da Edward T. Cone in un articolo del 1960. Riprendendo le affermazioni del suo maestro Roger Sessions — per il quale il contenuto espressivo del pezzo si trova nella musica stessa e non deve essere imposto dall'esterno [Sessions 1950] — Cone sostiene che

una vera analisi si attua attraverso e per mezzo dell'orecchio ... I più grandi analisti sono quelli che hanno l'orecchio più raffinato; le loro intuizioni rilevano come un pezzo di musica dovrebbe essere ascoltato, il che, a sua

volta, implica come esso dovrebbe essere suonato. L'analisi è una direzione per l'esecuzione [Cone 1960, 172; cit. in Howell 1992, 694-695].

### **Reciprocità tra analisi e esecuzione: l'opera "oltre" la partitura**

Molti studiosi non sono d'accordo nel dare una posizione prioritaria all'analisi, rispetto all'esecuzione. Poiché l'opera non si riduce alla sola partitura, ma comprende molti altri elementi, tra i quali sicuramente la relativa tradizione esecutiva, Joel Lester, in un recente articolo, critica la posizione "strutturalista" (prima l'analisi, poi l'esecuzione), osservando che occorre tener conto della pluralità delle esecuzioni per ricercare l'essenza del pezzo.

Le partiture musicali non sono tanto il pezzo stesso quanto una mappa del pezzo, oppure una prescrizione per realizzarlo. Quantunque differenti possano essere le metafore (*mappa* o *prescrizione*), entrambe suggeriscono che un'opera musicale esiste "oltre" la sua partitura. Le esecuzioni sono una sorta di realizzazione di un pezzo (nella maggioranza dei casi quella intesa dal compositore) e sono, allo stesso tempo, più ricche e più limitate delle partiture. Esse sono più ricche in quanto aggiungono delle caratteristiche non completamente notate in partitura — miriadi di sfumature di articolazione, timbri, dinamiche, vibrati, altezze, durate e così via. Eppure ciascuna sfumatura limita il pezzo attraverso l'esclusione di altre opzioni di quell'elemento. In questo senso un'esecuzione è necessariamente solo una singola opzione di quel pezzo, quella che delinea alcuni aspetti escludendone altri, come una singola analisi. Proprio come gli analisti usano le partiture come "strade d'accesso" al pezzo che analizzano, e si riferiscono ad altre analisi approvandole o disapprovandole, essi possono — e, anzi, dovrebbero, io sostengo — riferirsi alle esecuzioni per riuscire a raggiungere l'essenza del pezzo analizzato [Lester 1995, 199].

Il tipo di procedimento suggerito da Lester per l'indagine analitica consiste quindi nel tener conto delle diverse esecuzioni. In altre parole il rapporto che gli strutturalisti vorrebbero attivare tra analisi ed esecuzione, dovrebbe esistere anche tra l'esecuzione e l'analisi; un'esecuzione diventa, in tal modo, un'analisi del pezzo e come tale può dire molto sia al teorico che all'analista. Un esempio potrà chiarire meglio l'idea di Lester. Il *Minuetto*, tratto dalla Sonata in La maggiore K. 331 di Mozart (vedi es. 1), somiglia tematicamente e armonicamente ad una forma sonata in miniatura. La prima parte è aperta dal tema principale (bb. 1-10), mentre una frase sulla dominante (quasi un secondo tema) è alle bb. 11-18; la seconda parte, dopo una breve sezione di sviluppo che si chiude sulla dominante, ripropone a b. 31 il tema iniziale con una rielaborazione del conseguente (bb. 35-40) comprendente una sostituzione della cadenza perfetta conclusiva con una cadenza sospesa. Tale situazione «è

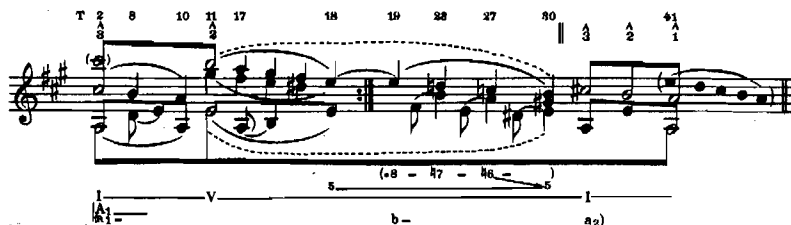
abbastanza comune nei movimenti in forma sonata [...] nei quali le cadenze sulla tonica, potenzialmente conclusive, sono spesso minimizzate nella ripresa» [Lester 1995, 199].

Es. 1



L'es. 2 riporta l'analisi di Schenker del *Minuetto*, ripresa da *Der freie Satz* del 1935.

Es. 2



Il primo tema e la frase sulla dominante sono rappresentati dal movimento  $\hat{3}-\hat{2}$ ; lo sviluppo che apre la seconda parte è indicato dalla successione lineare discendente di quarta Mi-Re bequadro-Do bequadro-Si;<sup>4</sup> la ripresa del tema iniziale dalla restaurazione dell' *Urlinie* (il  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  che inizia a b.

<sup>4</sup> Si osserverà che il Mi di b. 18 viene affermato come tonica locale (cioè tonica del secondo gruppo tematico) con la successione lineare di quinta Si<sub>1</sub>-La<sub>1</sub>-Sol<sub>1</sub>-Fa<sub>1</sub>-Mi<sub>1</sub>, mentre nello sviluppo riprenderà la sua funzione originaria di dominante di La attraverso la successione discendente di quarta Mi<sub>1</sub>-Re bequadro-Do bequadro-Si<sub>3</sub>. Il Si<sub>3</sub> di b. 30 è quindi sia l'obiettivo del breve sviluppo che apre la seconda parte, sia, da un punto di vista più ampio, la conclusione di un percorso discendente che era iniziato a b. 11 con il Si<sub>4</sub> della prima successione lineare.

31). Dal punto di vista strutturale il grafico si conclude con la cadenza perfetta di b. 41; tutto quello che accade dopo viene considerato, quindi, come una coda, con la funzione di rafforzare la tonica conclusiva. Secondo tale interpretazione la dominante cadenzale di b. 40 risolve sulla tonica di b. 41 concludendo il tema iniziale proprio quando inizia una frase che, nello schema tradizionale della forma sonata, andrebbe a sostituire la frase sulla dominante di bb. 11-18. Lester osserva che

molte esecuzioni del *Minuetto* elidono la cadenza esattamente in questo modo, come quella della registrazione di Lili Kraus del 1966 circa. Altre adottano un approccio del tutto differente. Ad esempio Vladimir Horowitz, nel suo recital alla Carnegie Hall del 1966, prima di dare inizio alla nuova frase di b. 41, con un ritardando, un diminuendo e un evidente respiro alla fine della b. 40 esegue una cadenza sospesa, piuttosto che continuare la frase alla b. 41. [...] Invece la frase del secondo gruppo tematico inizia enfaticamente sul Mi e la discesa di quinta da questa nota al La conclusivo diventa strutturalmente una parte integrante ed essenziale e non una mera coda [Lester 1995, 201-202].<sup>5</sup>

Le diverse esecuzioni di Horowitz e Kraus evidenziano modi diversi di intendere la forma di questo minuetto. Horowitz allude ad una forma sonata nella quale è essenziale l'aspetto tematico (viene enfatizzata la riproposizione in tonica delle frasi del secondo gruppo), mentre Kraus e Schenker, così come Perahia e la Haebler, fanno affidamento sulla concezione tonale (il movimento si conclude con la cadenza di b. 41). Le due interpretazioni sono profondamente diverse, e non è questione di dettagli: occorre chiedersi quali sono gli elementi cruciali nella determinazione di una forma musicale e come essi — nel nostro caso, rispettivamente, l'aspetto tematico e quello tonale — vengono dispiegati nella partitura.<sup>6</sup> Comunque sia, in uno studio sull'opera in questione,

---

<sup>5</sup> Lester sottolinea che, sebbene tutte e tre ripetizioni del passo di bb. 40-41 siano realizzate in tal modo, la terza esecuzione di Horowitz manifesta più delle altre le caratteristiche sopradescritte. Purtroppo le esecuzioni di Horowitz e Kraus non sono facilmente reperibili. Il lettore interessato potrà trovare più facilmente quella di Murray Perahia del 1992 e, forse, quella di Ingrid Haebler del 1964. Entrambe sono caratterizzate dalla mancanza di una effettiva separazione tra la b. 40 e la 41, e dalla ricerca di una continuità tra la cadenza e la frase successiva.

<sup>6</sup> In tali casi occorre tener conto dei concetti estetici del periodo esaminato, degli scritti teorici del tempo, nonché di tutta una serie di elementi storico-critico-documentari che consentirebbero di avere un quadro completo del periodo in questione. Ad esempio si dovrà considerare che Heinrich Christoph Koch, teorico tedesco di fine Settecento, suggerisce che gli elementi cruciali della forma erano le frasi articolate secondo la loro tonalità, mentre Adolph Bernhard Marx, come altri teorici vissuti dopo Beethoven, attribuiva importanza più all'aspetto tematico [Lester 1995, 202]. A tal proposito Carl Dahlhaus riferisce che il

prosegue Lester, «le realizzazioni di Kraus o Horowitz non sono meno eloquenti degli scritti dei teorici sugli aspetti della struttura musicale» [Lester 1995, 203]. Se determinate esecuzioni possono influenzare l'interpretazione analitica e se, viceversa, l'immagine analitica di un pezzo è in grado di modificare i criteri esecutivi di un interprete, allora una comprensione più globale del pezzo può far riferimento non solo agli aspetti compositivi, ma anche a quelli esecutivi, e più in generale, a tutto ciò che si estende, appunto, "oltre" la partitura.<sup>7</sup>

### **Osservazioni preliminari sul rapporto tra struttura ed esecuzione**

Nella prospettiva tradizionale — prima l'analisi, poi l'esecuzione — molti studiosi hanno individuato nell'analisi schenkeriana uno dei mezzi più efficaci per "entrare" all'interno del pezzo allo scopo di comprendere le singole componenti e come esse si mettono in relazione al tutto. Deve comunque essere chiaro, fin da ora, che è assolutamente privo di significato cercare di enfatizzare nell'esecuzione i suoni strutturali di una composizione. Schenker ha ripetutamente sottolineato questo fatto ricordando che è improprio cercare l'*Urlinie* nell'esecuzione, enfatizzando le sue note con l'obiettivo di comunicarla all'ascoltatore. L'*Urlinie* fornisce all'esecutore soprattutto il senso della direzione:

per l'esecutore, l'*Urlinie* è soprattutto un mezzo per orientarsi, più o meno come accade con una mappa dei sentieri per chi scala una montagna; non più di come la mappa fa risparmiare allo scalatore la necessità di misurarsi con ogni sentiero, roccia e acquitrino, l'*Urlinie* dispensa l'esecutore dall'attraversare ogni diminuzione del livello esterno. Non è perciò ammissibile nell'esecuzione seguire servilmente l'*Urlinie* strappandola dalla diminuzione, solo per comunicare essa all'ascoltatore» [Schenker 1925, 196-197].

Da ciò consegue che non tutti gli aspetti provenienti da un'analisi strutturalista possono e devono essere messi in evidenza in una esecuzione. William Rothstein si domanda:

---

periodo intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento «era un periodo di transizione, nel quale una tecnica di tradizione più antica, non ancora estinta, che privilegiava lo schema formale della composizione, stava cedendo il passo ad una tecnica nuova che poneva al centro dell'idea di musica strumentale il concetto di tema» [Dahlhaus 1990, 148].

<sup>7</sup> Sulla relazione tra immagine analitica del pezzo ed esecuzione si veda anche un recente articolo redatto a più mani dal Gruppo di studio sull'interpretazione e l'analisi del GATM [Festschrift Deliege 1999].

quale effetto dovrebbe avere la struttura musicale sul modo con cui la musica viene eseguita? In particolare come dovrebbero essere trasmessi i risultati di un'analisi (partendo dall'assunto che essi debbano essere trasmessi) all'ascoltatore? La risposta usuale asserisce che l'analisi è utile perché, conoscendo quello che un pezzo di musica contiene in termini di struttura, l'esecutore può accingersi a "portarlo all'esterno" [Rothstein 1995, 218].

Ma tale procedimento deve essere attuato con cautela. Un'esecuzione non deve trasformarsi in una dimostrazione analitica e l'interprete deve riuscire a fornire una realizzazione fluente e scorrevole, evitando la "pedanteria" insita nel volere a tutti i costi evidenziare ciascun dettaglio. Per questo tipo di ragioni Schenker evita il termine *Analyse* preferendogli quello di *Synthese*: una volta che il brano è stato analizzato in tutte le sue parti, la necessità di "ricomporre" un percorso complessivo, che integri il dettaglio alle esigenze del tutto, è l'imperativo più urgente a cui devono assolvere l'analista e l'esecutore.

Un esempio di conflitto che potrebbe esistere tra analisi e sintesi si ha nell'esecuzione delle fughe bachiane: è veramente necessario evidenziare tutte le entrate del soggetto, comprese quelle volutamente nascoste dal compositore? Diversamente l'esecutore potrebbe attivare una sorta di "complicità" con il compositore mantenendo nascoste quelle entrate che non sono state palesemente evidenziate dalla scrittura musicale, ad esempio attraverso una modifica della testa del soggetto. Mentre la prassi usuale — quella di "tirar fuori" tutte le entrate — rischia di distorcere il pensiero dell'autore, l'ipotesi interpretativa di Rothstein salvaguarda l'integrità del volere compositivo e, inoltre, lascia all'esecutore e all'ascoltatore il piacere di scoprire da sé i "segreti" del pezzo [Rothstein 1995, 219].

Un altro caso di rapporto problematico tra risultato dell'analisi e scelte esecutive si ha quando si individuano dei motivi nascosti. Vanno posti in rilievo, oppure devono rimanere nascosti nella trama della musica? Naturalmente occorre decidere caso per caso. Le prime quattro battute della Sonata in Do maggiore K. 545 di Mozart, a dispetto della loro facilità esecutiva, rappresentano, secondo Joel Lester, un vero *puzzle* analitico.

Su un basso che si muove solo con note di volta, allo scopo di articolare ciascun gruppo di due battute, queste quattro battute sembrano inizialmente un periodo in miniatura, con un antecedente alle bb. 1-2 e un conseguente alle bb. 3-4. Ma diverse importanti caratteristiche smentiscono questa prima impressione. Entrambe le unità di due battute si concludono su accordi di tonica, ma diversamente dalla pratica tipica per tali periodi, è la melodia dell'antecedente che finisce sulla tonica, mentre

la melodia del conseguente chiude su una nota diversa dalla tonica. In aggiunta non è immediatamente ovvio come il conseguente si relazioni all'antecedente. Anche se la melodia di ciascuna delle due unità ha un profilo ritmico simile, ciò non basta ad indicare una relazione convincente, specialmente all'inizio di un pezzo [Lester 1995, 208-209].

### Es. 3



In effetti, continua Lester, ciò che unifica le due unità è un motivo nascosto. L'es. 4 è una riduzione delle prime otto battute della sonata:<sup>8</sup> il profilo strutturale delle prime due battute è costituito da un movimento di una nota di volta ( $Do_4-Si_3-Do_4$ ), che si trasforma, nelle due successive, nella linea del basso e si ritrova, infine, come voce interna nella progressione di bb. 5-8.

### Es. 4



La successione lineare di quarta  $La_4-Sol_4-Fa_4-Mi_4$  nella voce del soprano, costituisce, a sua volta, la voce superiore delle bb. 5-8. Sebbene questi motivi siano essenziali per comprendere il tipo di relazioni interne del tema principale della Sonata e vadano a costituire una specie di subtematica che coinvolge il resto del pezzo [Lester 1995, 209], dal punto di vista esecutivo non sembra che siano stati evidenziati da nessun

<sup>8</sup> Nel grafico le minime collegate da una barra orizzontale indicano i motivi nascosti.

interprete. Infatti, continua Lester, non è possibile “tirar fuori” il movimento di nota di volta del basso in quanto si perderebbe quell’equilibrio complessivo che è una delle caratteristiche di questo passo, nonché uno degli aspetti salienti dello stile mozartiano. L’individuazione del motivo nascosto «è una di quelle intuizioni analitiche che possono essere abbastanza convincenti dal punto di vista strutturale, ma che devono rimanere una caratteristica interna del pezzo quando esso viene realizzato in concerto» [Lester 1995, 209].

Naturalmente esistono moltissimi casi in cui è opportuno mettere in risalto un motivo nascosto. Alcuni esempi saranno proposti della quarta sezione di questo saggio.

### **L’interpretazione secondo Schenker**

Secondo Schenker non è l’*Ursatz* che deve essere messa in evidenza in una esecuzione, ma le sue immediate e più dirette conseguenze, ovvero i suoi prolungamenti, considerati nel quadro determinato dalla struttura complessiva. Charles Burkhart, per chiarire questo concetto, propone l’esempio dell’appoggiatura. Se dal punto di vista strutturale il senso dell’appoggiatura deve essere cercato nella nota di risoluzione, dal punto di vista espressivo-esecutivo la maggior enfasi cadrà proprio sulla nota ornamentale: su di essa cade l’accento metrico e spesso tale nota dovrà avere una sonorità e una durata maggiore di quella che ne è la risoluzione.<sup>9</sup>

Come accennato in precedenza Schenker stava lavorando ad un testo sull’interpretazione e anche se tale lavoro non fu mai completato, molte parti di esso sono rimaste sotto forma di appunti e annotazioni sparse,<sup>10</sup> e rappresentano un contributo essenziale nella ricerca in questo settore.

William Rothstein nel 1984 ha raccolto in un articolo estremamente interessante una parte del materiale rimasto cercando di proporre gli esempi più significativi. Le fonti del lavoro di Rothstein consistono in una

---

<sup>9</sup> La differenza tra l’individuazione del carattere espressivo dell’opera e la ricerca della sua struttura — peraltro indispensabile per la comprensione di tale carattere — costituisce un aspetto essenziale della teoria schenkeriana: «nel restituirci un’immagine delle relazioni che determinano la coerenza organica del brano musicale, in alcuni casi i grafici schenkeriani dimostrano che l’apice espressivo non coincide con suoni particolarmente importanti dal punto di vista strutturale» [Drabkin-Pasticcini-Pozzi 1995, 39].

<sup>10</sup> Il testo di Schenker, più volte preannunciato dallo stesso autore, doveva intitolarsi *Die Kunst des Vortrags* (“L’arte dell’esecuzione”) e doveva includere alcuni lavori rimasti non completati (*Vom Vortrag und Entwurf einer “Lehre vom Vortrag”*), unitamente ad alcune annotazioni sparse [Lang-Kunselman 1994].

serie di documenti raccolti nell'Oswald Jonas Memorial Collection, depositata presso l'Università della California. Tali documenti comprendono alcune partiture delle sonate beethoveniane annotate dallo stesso Schenker e la seguente serie di scritti: (1) un manoscritto intitolato *Vom Vortrag* ("Sull'esecuzione"), consistente in 86 pagine scritte dalla moglie di Schenker, Jeanette, con correzioni dello stesso Schenker; (2) un dattiloscritto intitolato *Entwurf einer "Lehre vom Vortrag"* ("Abbozzi di una teoria dell'esecuzione"), 38 pagine assemblate e curate da Oswald Jonas su materiale scritto da Schenker; (3) appunti vari di Schenker su fogli e frammenti di carta, alcuni scritti di mano di Jeanette, in parte utilizzati da Oswald Jonas per *Entwurf*; (4) un manoscritto di mano di Schenker, intitolato *Ein Kommentar zu Schindler, Beethovens Spiel betreffend* (Un commento su Schindler riguardante l'interpretazione di Beethoven) [Rothstein 1984, 4].

*Vom Vortrag* sembra essere stato scritto nel 1910 e comprende dodici capitoli riguardanti argomenti quali la natura e la tecnica del pianoforte, l'uso del pedale, l'articolazione pianistica, la dinamica, le variazioni agogiche e l'esecuzione della musica anteriore all'Ottocento. *Entwurf einer "Lehre vom Vortrag"* raccoglie invece scritti appartenenti a diversi periodi della vita di Schenker ed è organizzato in capitoli quali *Clavier* (Pianoforte), *Kunst des Vortrags* (Arte dell'esecuzione), *Vom Üben* ("Sull'esercitarsi"), *Legato*, *Fingersatz* (Diteggiatura) e *Oktavenspiel* (Suonare le ottave). Per quanto riguarda invece le annotazioni di Schenker sulle edizioni delle sonate beethoveniane occorre rilevare che esse sono di diverso tipo. Quelle sull'edizione Breitkopf & Härtel (1989, a cura di Carl Krebs) sono le più abbondanti in quanto contengono un gran numero di indicazioni editoriali, analitiche e relative all'esecuzione; in alcuni casi viene descritta la condotta delle parti e la struttura motivica, mentre alcune volte Schenker ha disegnato ai margini della pagina dei brevi grafici analitici. Nonostante l'ampia varietà dei segni usati in queste annotazioni, è generalmente possibile decifrare e individuare il significato di frecce, legature, occhielli e quant'altro viene usato da Schenker.<sup>11</sup>

Per Schenker le scelte esecutive inerenti un capolavoro dell'arte musicale devono provenire dalla composizione stessa; così scrive in *Ertwurf*:

tutte le esecuzioni provengono dall'interno e non dall'esterno ...  
L'esecuzione deve provenire dall'interno della composizione, l'opera deve

---

<sup>11</sup> Purtroppo la leggerezza delle annotazioni presenti sulle edizioni beethoveniane ha impedito allo stesso Rothstein di utilizzare le riproduzioni fotografiche, imponendogli una riscrittura degli stessi. Per la stessa ragione, in questa sede, gli esempi che verranno utilizzati sono direttamente quelli riscritti da Rothstein.

respirare con i propri polmoni, attraverso le successioni lineari, le note vicine [di volta e di passaggio] e quelle cromatiche, le modulazioni ... Per questo, naturalmente, non possono esistere interpretazioni differenti.<sup>12</sup>

Schenker non si considerava quindi un “interprete”, nel senso che noi diamo a questa parola. Egli risolutamente affermava che non occorre “interpretare” quanto “eseguire” il pezzo: nel senso che occorre seguire le volontà dal compositore così come egli le aveva espresse in partitura, e così come potevano essere rese esplicite da una attenta e approfondita analisi.<sup>13</sup>

Sarà opportuno a questo punto entrare più nello specifico e cercare di capire in che modo una certa idea esecutiva può provenire da un’indagine analitica. Prendendo spunto da *Entwurf* e dallo stesso scritto di Rothstein, ho preferito suddividere la mia descrizione degli esempi più significativi — tutti tratti dalle Sonate beethoveniane — in sei argomenti: dinamica, rubato, articolazione, legato, articolazione della mano e pedale.

### **Dinamica**

La maggior parte delle sfumature dinamiche sono, secondo Schenker, non scritte ma implicite e ricavabili dal contesto musicale; la grande variabilità delle situazioni reali rende però molto difficile la codificazione e l’organizzazione di regole generali. Probabilmente la più antica e semplice delle regole sulla dinamica si riferisce all’esecuzione di un *diminuendo* dopo una dissonanza accentata.<sup>14</sup> L’es. 5, relativo ad alcune battute tratte dal secondo movimento della Sonata in La maggiore op. 101, mostra l’applicazione di questa regola anche nei casi in cui è presente un più ampio *crescendo*. Quindi il caso in questione fornisce anche un esempio del concetto di dinamica a livelli: il *crescendo* generale

---

<sup>12</sup> Schenker H., *Entwurf...*, p. 2, (cit. in Rothstein [1984, 10]).

<sup>13</sup> Keine Auffassung! (Nessuna interpretazione!), proclamava Schenker in *Entwurf...* (p. 2, cit. in Rothstein [1984, 10]) Le opinioni dello Schenker esecutore riguardano anche lo Schenker editore, che sosteneva l’assurdità del modificare la notazione dei grandi maestri da parte degli editori del tempo perché essa deve essere intesa come un elemento in più per la comprensione della sostanza del pezzo stesso. Di conseguenza le vere e proprie correzioni apportate da von Bülow al soggetto della fuga inserita nella *Fantasia cromatica e fuga* di Bach sono, per Schenker un vero e proprio “sacrilegio editoriale” [Schenker 1976, 46, cit. in Cook 1991].

<sup>14</sup> Questa regola è ripresa dalle indicazioni interpretative presenti nel *Versuch* di Carl Philipp Emanuel Bach: «... in generale le dissonanze si suonano più forte delle consonanze, perché le prime mettono in risalto le emozioni e le altre le smorzano ...» [Bach 1973, 156].

è collocato in un livello più profondo rispetto al *diminuendo* che ha la funzione solo di accentuare la dissonanza e la sua risoluzione.

Es. 5



Un ulteriore suggerimento riguarda la realizzazione di passaggi veloci in *forte* che risultano secondo Schenker, talvolta troppo pesanti e monotoni. L'alleggerimento di tali passaggi potrebbe essere realizzato suonando effettivamente forte solo alcuni suoni e ciò dovrebbe essere sufficiente per dare l'impressione della dinamica voluta. In riferimento ad un saggio sull'*Appassionata*, pubblicato in *Der Tonwille*, Schenker afferma che:

alle bb. 96-97, solo il Sol<sub>4</sub> alla mano destra e il Sol<sub>3</sub> nella sinistra devono essere messi in risalto con un *forte*; già le note immediatamente adiacenti, Lab<sub>4</sub> e Lab<sub>3</sub>, devono essere suonate *piano*. L'intensità di questi due *forte*, l'imitazione, il registro acuto, il pedale (che comunque deve essere sollevato sul secondo movimento della b. 96), tutto ciò conduce al *forte* scritto da Beethoven. Questa somma di fattori esclude, anche perché superfluo e dannoso, ogni sforzo fisico tendente a evidenziare singole crome o il livello dinamico complessivo [Schenker 1924, 31; cit. in Rothstein 1984].

Es. 6



Anche la condotta delle parti può essere chiarita aggiungendo delle opportune sfumature dinamiche. Nell'es. 7, riguardante l'*Adagio espressivo* della Sonata in MI maggiore op. 109, i brevi *crescendo* e

*diminuendo*, unitamente a leggere variazioni agogiche,<sup>15</sup> sottolineano i suoni appartenenti ad una successione lineare discendente.

Es. 7



Le dinamiche, infine, possono evidenziare e collegare a distanza passaggi che hanno un qualche significato motivico. Nell'es. 8(a) e (b), relativo alle battute iniziali dei primi due movimenti della Sonata in Do maggiore op. 2 n. 3, viene associato al motivo di seconda discendente, che secondo Schenker è alla base di entrambi i passi, un *diminuendo*, con lo scopo esplicito di rendere ancora più evidente la relazione motivica.

Es. 8



### **Rubato**

Uno degli aspetti più interessanti delle osservazioni di Schenker sull'esecuzione riguarda la possibilità di introdurre delle fluttuazioni nell'andamento temporale della musica in corrispondenza di punti significativi della struttura musicale.<sup>16</sup> Questa libertà nella concezione

<sup>15</sup> Le frecce verso destra che compaiono nell'es. 7 sono delle annotazioni di Schenker che indicano un *accelerando*. Conseguentemente le frecce che puntano verso sinistra (negli esempi successivi) indicano un *rallentando*.

<sup>16</sup> La relazione tra fluttuazione temporale e analisi della struttura è stata studiata da Nicholas Cook, in riferimento all'interpretazione della Nona Sinfonia di Beethoven da parte di Wilhelm Furtwängler. Mettendo in relazione lo stile del direttore con la prassi esecutiva

ritmica della musica è comunque limitata da un principio di equilibrio che, afferma Schenker, deve essere applicato in quasi tutti i casi. In *Vom Vortrag* troviamo un passaggio la cui traduzione è all'incirca la seguente: «qualsiasi cosa debba essere presa in seguito, deve prima essere restituita. La qual cosa si applica senza dubbio anche all'inverso: tutto quello che viene preso prima, deve essere dopo restituito»<sup>17</sup> [cit. in Rothstein 1984, 15].

L'es. 9, relativo alla seconda variazione dell'*Andante molto cantabile ed espressivo* dell'op. 109, mostra il caso di un leggero *accelerando* necessario, a giudizio di Schenker, in un passaggio che conduce ad uno *sforzato* sul tempo debole; il conseguente *rallentando* — secondo il principio dell'equilibrio — dovrà allora essere collocato tra lo *sforzato* e il battere successivo.

Schenker desidera attardarsi sul doppio ritardo del terzo movimento della b. 56 (prolungato dall'inizio della battuta) e anche sull'anticipazione del Re bequadro [...] Egli prepara questo ritardo con una accelerazione della prima parte della battuta che contemporaneamente sottolinea l'immersione del basso nel suo "giusto" registro. Alla b. 55 il semplice movimento cadenzale sulla dominante  $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$  del tema è sostituito al basso da una linea ascendente cromatica, dal V al I grado. Il primo e perciò più sorprendente elemento di questa ascesa è la sensibile cromatica Si#, la quale, inizialmente e a causa della sua risoluzione sul Do#, crea l'effetto di una cadenza d'inganno V-VI. Questa cadenza d'inganno è espressa da un rallentamento e da un'enfasi sul Si#, da cui inizia un *diminuendo*. Dopo il VI grado il movimento del basso continua a salire cromaticamente verso il V $\frac{6}{4}$  [...] e il I grado. In questa parte del passaggio l'ambiguità che era stata destata dall'entrata del Si# è ampiamente dissipata; quindi sarebbe sbagliato, per esempio, dare al Do doppio diesis la stessa enfasi data al Si#. Il crescente senso di inevitabilità è espresso da Schenker sia con il *diminuendo* sia con la leggera accelerazione verso il Mi, collocato sul battere di b. 57 [Rothstein 1984, 15].

---

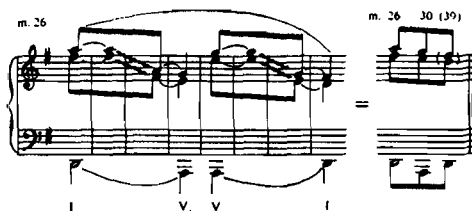
collegata alla tradizione wagneriana, Cook afferma che le fluttuazioni temporali erano una delle principali strategie usate dai direttori d'orchestra per evidenziare il progetto strutturale e formale del pezzo. Ricordando la provata e assidua frequentazione di casa Schenker da parte di Furtwängler, lo studioso ipotizza quindi che la gran parte delle modificazioni agogiche e dinamiche introdotte dal direttore nell'esecuzione della Sinfonia beethoveniana possano ricondursi all'interpretazione analitica schenkeriana, così come essa viene presentata in una famosa monografia di Schenker dedicata appunto a questa composizione [Cook 1995; Schenker 1912].

<sup>17</sup> Occorre però osservare che l'applicazione di questo principio negli scritti e nelle partiture annotate non è realizzata nella forma semplice che ci si aspetterebbe. L'applicabilità di tale principio deve quindi essere molto flessibile e deve evitare qualsiasi forma di automatismo [Rothstein 1984, 15].

Un'altra possibile applicazione del *rubato* è quella che prescrive un leggero *rallentando* prima dell'entrata di un nuovo motivo, se tale motivo è collocato su un tempo debole. Un ulteriore caso, presentato in diverse fonti ma in termini meno generali, suggerisce un *accelerando* quando il pezzo sembra incrementare la sua densità ritmica. Inoltre il *rubato* può essere usato, come la dinamica, per chiarire la condotta delle parti. Nell'es. 10(a), relativo al primo movimento della Sonata in Si minore op. 14 n. 2, il secondo tema si apre con la terza Fa#-La alla mano destra (b. 26) che, dopo una doppia nota di volta, scende verso il Mi-Sol di b. 29. L'intero passaggio si ripete nelle quattro battute successive e il grafico analitico conseguente, es. 10(b), interpreta tutto il passaggio come un prolungamento di due successioni lineari di terza sovrapposte. Allo scopo di chiarire questo aspetto della condotta delle parti, Schenker suggerisce di accelerare il tempo di esecuzione sia nella prima che nella seconda discesa di nona, come indicato dalle frecce rivolte in avanti.



a.



b.

### **Legato**

Schenker ha classificato diversi tipi di *legato*, descrivendo per ciascuno di essi gli effetti ottenibili, i mezzi impiegati per attivarli e proponendo alcuni esempi tratti dal repertorio pianistico. Forse il contributo più interessante dato da Schenker su questo argomento riguarda il *revival* della prassi di tenere le note oltre il loro valore scritto per garantire l'effetto del *legato* e del *legatissimo*.

Il primo tipo di *legato* che utilizza questa pratica è presentato nell'es. 11(a) e (b), relativo ad alcune battute dell'op. 57. Tenendo la prima nota

della coppia Do-Re legata oltre il suo valore risulta un effetto simile a quello del portamento vocale o violinistico.

La riscrittura di Schenker dell'es. [11(b)] mostra precisamente come il pianista deve tenere il Do mentre sta suonando la croma che anticipa il Re. La breve e simultanea presenza delle due note delinea l'intervallo tra esse in modo simile al riempimento dell'intervallo caratteristico del vero portamento [Rothstein 1984, 19].

Es. 11



a.



b.

Il secondo tipo di *legato* classificato da Schenker viene definito *hand pedal* (pedale manuale) e consiste nel lasciare le dita sui tasti dopo averli suonati, in modo da ottenere un effetto di pedale insieme a quello di *legatissimo*. L'es. 12(a), relativo al primo movimento della Sonata in Sib op. 22 e riferito al passaggio che precede l'estesa dominante che conclude lo sviluppo, presenta un *hand pedal* che è suggerito dalla struttura stessa del brano. Tale struttura, riportata nell'es. 12(b), presenta un inusuale prolungamento del Do (dominante della dominante principale) consistente in un passaggio verso l'accordo minore. Il ritorno all'accordo maggiore di b. 109 — il ritorno alla vera dominante quindi — deve essere segnalato in qualche modo: Beethoven ha indicato un *pp*, mentre Schenker aggiunge, prima del battere, una *Luftpause* (cioè un breve respiro con la funzione di pausa) un *rallentando* e, per evidenziare ancora di più il valore strutturale della “vera” dominante, un *hand pedal* (abbr. “Hdpd”). Molto verosimilmente Schenker, in tal modo, vuole indicare che tutte le note dell'armonia di Do maggiore del passaggio in questione devono essere tenute per tutta la durata della linea orizzontale. Ciò produrrà, a causa

della collocazione di queste note nel registro inferiore, una sonorità solenne e misteriosa. «È chiaro — osserva Rothstein — che il pedale di risonanza non avrebbe potuto essere usato in questo passaggio: anche su un pianoforte del tempo di Beethoven, avrebbe reso la melodia del basso troppo confusa. La soluzione di Schenker è senz'altro la migliore» [Rothstein 1984, 20-21].

Es. 12

a.

b.

Un terzo tipo di *legato* è usato da Schenker evidenziare le note di una melodia composta, cioè può essere utilizzato per “tirar fuori” una linea melodica nascosta da una scrittura polifonica.<sup>18</sup> Nell’es. 13, tratto dal

<sup>18</sup> Il concetto di melodia composta si riferisce a linee melodiche che, per la loro costituzione interna, possono essere interpretate come linee costituite da due voci indipendenti. Un caso simile è rintracciato nel tema iniziale del *Minuetto* in Sol minore BWV Anh. 115 di Johann Sebastian Bach [Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995, 104-105].

secondo tempo dell'*Appassionata*, Schenker ha aggiunto delle stanghette di croma ad alcune semicrome, indicando che tali note dovranno essere eseguite con maggiore durata.

Es. 13



### *Uso della mano*

Come accennato in precedenza, l'interesse di Schenker era quello di riunire la teoria alla pratica. Un passo di *Entwurf*, a prima vista misterioso, ci aiuterà a comprendere le motivazioni di alcune diteggiature annotate su una Sonata beethoveniana, che impone un movimento della mano assolutamente poco usuale. Schenker afferma «la mano non può mentire; deve seguire il significato della condotta delle parti [...] anche la diteggiatura deve essere autentica, veritiera; la mano — come la bocca — deve dire la verità».<sup>19</sup> Quindi il contenuto di un passaggio — un contenuto che è nella musica stessa e che può essere compreso con una appropriata analisi — può essere espresso più chiaramente se anche la diteggiatura e il movimento della mano partecipano attivamente. Questi concetti sono chiariti negli esempi 14 e 15, proposti da Charles Burkhardt in un articolo del 1983. Nella sua edizione delle Sonate beethoveniane, Schenker scrisse per la mano destra della b. 24 del primo movimento dell'*Appassionata* una diteggiatura inaspettata: non un <sup>5</sup>/<sub>4</sub>, ma addirittura un <sup>1</sup>/<sub>3</sub>! (es. 14).

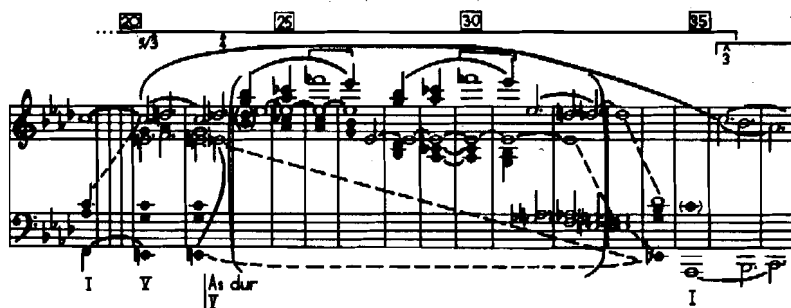
Per mezzo della sua diteggiatura, Schenker costringe l'esecutore a staccare la fine del trillo dal successivo Sol<sub>4</sub>-Sib<sub>4</sub>. Egli afferma che il Sib “guarda avanti” e “non ha nulla a che fare” con il precedente Reb (Schenker 1924, 23). Il motivo di ciò è che Schenker considera le bb. 24-32 una specie di ampio “inserto” (*Einschaltung*) che richiede, al suo inizio, una propria articolazione [Burkhardt 1983, 97].

<sup>19</sup> *Entwurf...*, p. 23, cit. in Rothstein [1984, 21].

Es. 14



L'es. 15 mostra l'analisi del passaggio, proposta da Schenker nel 1924.  
Es. 15



Si vede chiaramente che le bb. 24-32 sono messe tra due parentesi tonde, indicando così che la loro funzione è diversa da ciò che precede e segue, e che esse vanno considerate a parte rispetto al procedere del discorso musicale. Perciò il  $\text{Reb}_4$  di b. 23 dovrà essere dapprima abbandonato — per far posto all' "inserto" — poi ripreso, a b. 33, in modo da consentirne la naturale risoluzione verso il  $\text{Do}_4$  di b. 36. Di conseguenza l'esecutore dovrà adottare una diteggiatura adatta, o, per dirla con Schenker, "autentica, veritiera". Ma Burkhart aggiunge che non occorre considerare tali diteggiature come intoccabili.

Questo esempio non vuole suggerire che c'è qualcosa di sacro in una certa diteggiatura. La cosa importante è produrre l'effetto musicale desiderato, qualsiasi sia la diteggiatura scelta. Ma i pianisti che utilizzano le edizioni di Schenker dovrebbero essere consapevoli che queste diteggiature indicano molto di più di come deve muoversi la mano. Prima di sostituire

questa diteggiatura con le proprie, essi dovrebbero tentare di scoprire quale ragione *musicale* è alla base di quelle diteggiature [Burkhart 1983, 97].

### ***Pedale di risonanza***

Anche un uso opportuno del pedale può contribuire alla comprensione dei particolari della condotta delle parti, della struttura tematico-motivica o di quella del ritmo. Un uso abbastanza convenzionale del pedale è quello proposto da Schenker nell'es. 16, relativo alle prime battute del primo movimento della Sonata in Mi minore op. 90.

Es. 16



L'uso del pedale alla seconda e alla sesta battuta permette di trasformare i quattro motivi di due battute in due gruppi di quattro battute. Tale diverso raggruppamento — che supera la banale segmentazione basata solo sulle pause di semiminime — corrisponde ad una analisi che individua due successioni lineari di terza: la prima,  $Sol_3-L_3-Si_3$ , individua l'antecedente, che si conclude sulla tonalità relativa maggiore; la seconda,  $Si_3-Do\#_4-Re_4$ , il conseguente, che termina sulla dominante minore. Le note della voce superiore interessate all'effetto del pedale sono le note di passaggio interne alle due successioni lineari. Provocando una continuazione del suono oltre le pause, il pedale aggiunto da Schenker vuole proprio chiarificare il collegamento che esiste tra la parte iniziale e la parte finale delle due successioni lineari, e, di conseguenza, riunificare sia il primo che il secondo gruppo di quattro battute, cioè l'antecedente e il conseguente.

L'es. 17, relativo alle battute finali del primo movimento dell'op. 109, riguarda ancora la struttura motivica anche se l'uso del pedale che viene proposto è meno convenzionale. Il motivo di terza (Sol-Si) che apre la Sonata, come si deduce dalla riduzione analitica proposta nell'es. 17 (b) ,

viene utilizzato da Beethoven in altri punti della composizione e costituisce anche l'ultimo enunciato prima della corona conclusiva. Le due ultime semicrome, infatti, sono quasi un eco di questo motivo, che nello stesso registro era stato toccato nello sviluppo (dove ne individua i punti iniziali e finali), nella ripresa (b. 48) e nella coda (bb. 96-97). Riferendosi alle due note del motivo, Rothstein osserva:

Sul pianoforte moderno — il pianoforte di Schenker — queste due note cadono al di fuori dell'ambito degli smorzatori, che si conclude (sullo Steinway D) sul Sol<sub>3</sub>. Perciò l'uso schenkeriano del pedale in queste due note ha l'effetto di un vago "alone" di suono, causato dal sollevamento degli smorzatori e dalle vibrazioni per risonanza piuttosto che da un reale effetto di prolungamento. In un certo senso questo uso del pedale costringe il pianista a prendere tempo nel suonare il motivo; e il ritardare in questo punto compenserebbe anche lo "spingere in avanti" indicato da Schenker a b. 96. La combinazione tra il rallentamento e l'effetto di "alone" aiuta a comunicare il motivo all'ascoltatore, che altrimenti potrebbe facilmente passare inosservato [Rothstein 1984, 23].

Es. 17

a.

m. 21    42    48    95 96 97

b.

Nella parte finale del suo lavoro Rothstein propone alcune osservazioni sullo stile esecutivo di Schenker. Basandosi sugli scritti analizzati e su quelli pubblicati, afferma che il punto essenziale per Schenker era l'equilibrio tra la necessità di "modellare" il particolare della superficie musicale e la percezione del piano generale dell'opera: tra espressione e leggerezza — ovvero le "richieste" del livello esterno — e la "gravità" rappresentata dalle strutture dei livelli medi. Un equilibrio, quindi, che

caratterizzava, a ben vedere, l'intera produzione di Schenker: «in questo secolo di attività musicale letteralmente disintegrata, Schenker — pianista, compositore, critico, editore, teorico e polemista — non solo cercava l'equilibrio, ma lo viveva» [Rothstein 1984, 26].

## Conclusioni

Tutti gli esempi tratti dai lavori di Schenker evidenziano un criterio di comportamento comune. Ciascun esecutore, usando il suo intuito e le sue competenze teorico-analitiche dovrà trovare i mezzi più adatti per esprimere al meglio le intenzioni del compositore. Intenzioni che essendo state indicate in partitura in un certo modo non legittimano nessun intervento esterno che potrebbe causare un oscuramento o una confusione di esse.<sup>20</sup>

Un buon esecutore dovrebbe far affidamento, secondo Rink, ad una “intuizione informata”, cioè alla sua capacità intuitiva proveniente non solo dall'esperienza pratica, ma anche dalle proprie conoscenze teorico-analitiche [Rink 1990, 324].

L'assimilazione e la comprensione di un pezzo non è dissimile, usando un'analogia proposta da Edward T. Cone, al gesto dell'afferrare una palla in volo. Tale atto può essere svolto in due modi. Si può determinare l'esatto punto di arrivo della palla risolvendo complesse equazioni matematiche basate sulla traiettoria, la velocità, la forza di gravità, la forza del vento e così via, oppure si può intuire dove la palla arriverà. Conclude Rink:

ovviamente l'intuito nel riuscire a prendere la palla al volo migliora con la pratica, proprio come l' “intuizione informata” nell'esecuzione si sviluppa con la maggiore esperienza e, forse, con la familiarità con principi teorici e analitici. In definitiva la più semplice e la più diretta soluzione a molti problemi esecutivi è affidarsi a questa sorta di “intuizione” piuttosto che alle complesse “matematiche” di alcune analisi [Rink 1990, 327].

Per concludere: la discussione fin qui sostenuta mostra, a mio avviso, che non esistono delle prescrizioni standard da applicare meccanicamente, e, soprattutto, che non ha senso cercare di dimostrare la predominanza

---

<sup>20</sup> Rothstein aggiunge inoltre che l'espedito comune di inserire tra parentesi ciò che sembra utile non risolve il problema in quanto l'esecutore è, a causa della propria formazione, abituato a reagire a ciò che vede e anche l'indicazione delle diteggiature può essere problematica, soprattutto se l'esecutore non capisce quali sono i motivi tecnici e — soprattutto — musicali che ne hanno suggerito l'apposizione [Rothstein 1984, 24].

dell'intuito interpretativo sul rigore analitico o viceversa. Tali aspetti, afferma giustamente la Nolan, non si escludono, ma, al contrario, sono reciprocamente complementari. Per molti interpreti, la progettazione di una esecuzione non è solo il "leggere" le note o il superare i problemi tecnici ad esse connessi, ma è cercare di costruire un percorso logico all'interno della composizione, anche attivando e applicando tutte le proprie conoscenze analitiche, intuitive o acquisite che siano. Viceversa per molti analisti il processo analitico inizia proprio con una intuizione proveniente dall'esecuzione o dall'ascolto del pezzo; oppure è una risposta ad un pezzo che suscita alcuni problemi compositivi o esecutivi. Oppure, ancora, assume l'aspetto di un "atto dovuto" verso un pezzo che, per le sue peculiari caratteristiche, ha affascinato non solo l'analista, ma generazioni di storici e musicisti, costituendosi parte essenziale e insostituibile della storia della musica.

## BIBLIOGRAFIA

BACH C.P.E. (1973), *Saggio di metodo per la tastiera. L'interpretazione della musica barocca* (Gentili G. cur.), Curci, Verona, Milano (ed. orig. Berlin 1753).

BACH C.P.E. (1993), *Saggio di metodo per la tastiera. Parte seconda che tratta dell'accompagnamento e della libera fantasia* (Gentili G. cur.), Curci, Verona, Milano (ed. orig. Berlin 1762).

BERRY W. (1989), *Musical structure and performance*, Yale University Press, New Haven.

BROWN H.M.-SADIE S. (1989), *Performance practice: Music before 1600*, Macmillan, London.

BURKHART CH. (1983), *Schenker's theory of levels and musical performance*, in Beach D (cur.), *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale University Press, New Haven-London, 95-112.

CONE E. T. (1960), "Analysis today", in Lang P.H. (cur.), *Problems of modern music*, Norton, New York.

CONE E. T. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York-London.

COOK N. (1991), "The editor and the virtuoso, or Schenker versus Bülow", in *Journal of the Royal Musical Association*, 116, 78-95.

COOK N. (1995), "The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony", in Rink (cur.) 1995, 105-125.

DAHLHAUS C. (1990), *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci (ed. orig. Athenaion, Wiesbaden 1980).

DRAKIN W.-PASTICCI S.-POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca (Quaderni di Musica/Realtà, 32).

DUNSBY J. (1989), "Guest editorial: Performance and analysis of music", *Music Analysis*, 8/1-2, 5-20.

G.A.T.M. (1998), "Quand une analyse schenkerienne est-elle utile à un interprète?", in F. Nicolas-P. Decroupet (cur.) *Liber amicorum Céléstin Deliège*, (numero speciale di *Revue Belge de Musicologie* 52, 321-345).

HOWELL T. (1992), "Analysis and performance: the search for a middleground", in Paynter J.-Howell T.-Orton R.-Seymour P. (cur.), *Companion to contemporary musical thought*, Routledge, London, vol. 2, 692-714.

JACKSON R. (1987), *Performance Practice, Medieval to Contemporary: A Bibliographic Guide*, Garland, New York.

KENYON N. (cur., 1988), *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford.

LANG R.-KUNSELMAN J. A. (1994), *Heinrich Schenker, Oswald Jonas, Moriz Violin. A checklist of manuscripts and other papers in the Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California Press, Berkeley.

LESTER J. (1995), "Performance and analysis: Interaction and interpretation", in Rink (cur.) 1995, 197-216.

NOLAN C. (1993-94), "Reflections on the relationship of analysis and performance", in *College Music Symposium*, 33-34, 112-139.

RINK J. (1990), recensione a Berry 1989, *Music Analysis*, 9/3, 319-338.

RINK J. (cur., 1995), *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.

ROTHSTEIN W. (1984), "Beethoven interpreted by Schenker", *19<sup>th</sup> Century Music*, 8/1, 3-28.

ROTHSTEIN W. (1995), "Analysis and the act of performance", in Rink (cur.) 1995, 217-240.

SCHENKER H. (1976), *A Contribution to the study of ornamentation* in F. Salzer (cur.) *The Music Forum*, vol. 4, 1-140 (ed. orig. Universal, Wien 1904).

SCHENKER H. (1912), *Beethovens neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes*, Wien, Universal, 1912 (trad. ingl. Yale University Press, New Haven 1992).

SCHENKER H. (1924), "Beethoven: Sonate opus 57", in *Der Tonwille*, vol. 7/1, 3-34.

SCHENKER H. (1925), *Das Meisterwerk in der Musik*, Drei Masken Verlag, München (trad. ingl. Cambridge University Press, Cambridge, 1994).

SCHENKER H. (1935), *Der freie Satz*, Universal Edition, Wien (trad. ingl. Longman, New York, 1979).

SCHINDLER A. (1972), *Beethoven as I knew him: A Biography*, D. MacArdle, New York, 415.

SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano (ed. orig. Faber and Faber, London 1967).

SESSIONS R. (1950), *The musical experience of composer, performer, listener*, Princeton University Press, Princeton.

SLOBODA J.A. (1985), *The musical mind: The cognitive psychology of music*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. Il Mulino, Bologna 1988).

SLOBODA J.A. (1989), *Generative process in music*, Clarendon, Oxford.

SLOBODA J.A. (1992), "Psychological structures in music: core research 1980-1990", in Paynter J.-Howell T.-Orton R.-Seymour P. (cur.), *Companion to contemporary musical thought*, Routledge, London, vol. 2, 803-839.

STEIN E. (1962), *Form and performance*, Faber, London.

SUNDBERG J. (cur., 1983), *Studies in music performance*, Royal Swedish Academy of Music, 39, Stockholm.

WHITTALL A. (1987), *Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius*, D. MacArdle, London, 62.

WINTLE C. (1982), "Webern's Concerto op. 24/II", *Music Analysis*, 1/1, 73-99.

## **Discografia**

FURTWÄNGLER W. (1951), *L. van Beethoven, Symphony Nr. 9*, Chor und Orchester der Festspiele Bayreuth, EMI CDH 7 69801 2, rist. 1984.

HOROWITZ V. (1966), *W.A. Mozart, Piano Sonata in A major K. 331*, CBS Records M3K 44885.

KRAUS L. (1966), *W.A. Mozart, Piano Sonata in A major K. 331*, Monitor Records, MCS 2105.

PERAHIA M. (1992), *W.A. Mozart Piano Sonatas K.310 - K.331 - K.533/494*, CD SK 48233, Sony Classical, Vienna.

HAEBLER I. (1964), *W.A. Mozart, Sonate A-dur KV 331*, in *Das Klavierwerk*, Mozart Edition Folge 7, LP Philips 6747 380.

Paolo Troncon

**ANALISI PER L'INTERPRETAZIONE  
NELLA MUSICA DI REPERTORIO:  
ASPETTI LOGICI E FILOSOFICI DI UN RAPPORTO  
PROBLEMatico IRRISOLTO NEL PANORAMA  
DEL PENSIERO ANALITICO CONTEMPORANEO**

Era come se ci fosse mancata la terra sotto i piedi,  
e in vista non vi fosse alcun punto fermo su cui poter costruire.  
ALBERT EINSTEIN, *Autobiografia scientifica*

«Un pomodoro è un frutto o una verdura? Per un botanico è senza dubbio un frutto, per un cuoco una verdura, ma che cosa ne direbbe un pomodoro?»

Questa è la paradossale domanda con cui Norman Solomon [1999] introduce il discorso sulla difficoltà o impossibilità di definire un'identità dell'ebraismo (il pomodoro). La crisi esistenziale del gustoso condimento si aggrava esponenzialmente con l'aumentare dei suoi osservatori (cosa penserebbe del nostro un pittore di nature morte?), fino a farci smarrire l'essenza stessa dell'oggetto, facendoci domandare (secondo un tema filosofico per eccellenza) se esso esista veramente al di fuori del soggetto giudicante.<sup>1</sup>

Ad una simile condizione critica è sottoposta ogni partitura musicale, quando diviene oggetto — per fini diversi — di lettura, studio e interpretazione da parte di analisti o interpreti-esecutori. Parafrasando la domanda iniziale potremmo dire: cosa rappresenta una partitura musicale? Limitandoci all'oggetto di questo studio: un codice che contiene (in maniera evidente e no) tutte quelle informazioni che permettono all'esecutore attento di ripercorrere le originarie intenzionalità del compositore e di costruire un'interpretazione musicale "coerente"? Oppure: un insieme di prescrizioni esecutive che danno una completezza solo parziale all'immagine dell'opera, la quale necessita allora di un

---

<sup>1</sup> La battuta di Solomon è un classico esempio di "cattiva infinità" intellettuale (nel senso del *Verstand*), che genera la contrapposizione di soggetto e oggetto, pensare ed essere attraverso l'infinita serie dei finiti. E, di fatto, il problema della filosofia moderna (da Cartesio in poi). Ricordiamo la nota risposta di Hegel — nella *Fenomenologia dello Spirito* — : «il vero è l'intero».

“qualcos’altro”, di un “livello esterno” per poter essere musicalmente realizzata? In altre parole: una partitura, immagine del contenuto musicale, esaurisce in sé o no tutte le potenzialità delle sue possibili (in quanto deducibili) interpretazioni-realizzazioni?

Se potessimo chiedere alla partitura di risponderci, dubito che lo potrebbe fare. Ogni presa di posizione conduce ad una qualche verità e ad una qualche contraddizione. Nel primo caso (che fa parte un po’ di un certo atteggiamento dell’approccio analitico moderno) si deve ritenere che non può esistere nulla che l’interprete possa dire o fare al di fuori di ciò che la partitura potenzialmente e implicitamente rappresenta, e che esiste (o che almeno è possibile definire) uno spartiacque tra *ciò che può esistere* e *ciò che non può esistere* (esecutivamente), cioè tra ciò che in qualche modo è “prevedibile” (desumibile) e ciò che non lo può essere. La libertà dell’interprete si definisce solo all’interno di questo “*ciò che può*” esistere (e forse per questo suo essere nel campo delle possibilità prevedibili, l’esecuzione produce un’accettazione conscia o inconscia da parte dell’ascoltatore). Il problema diventa quindi quello di “scoprire”, “rinvenire” le relazioni che rendano “logiche”, causali, tutte quelle associazioni e proposizioni derivate che giustifichino singole scelte esecutive (dinamiche, agogiche, fraseologiche, ritmiche, ecc.). Il problema di fondo quindi risiede nell’affidabilità *scientifica* dei metodi analitici, nella loro efficacia applicativa (capacità di evidenziare fattori “utili” agli scopi dell’analisi), nonché sulla riflessione del rapporto causale (assai critico) tra “verità” analitica e “verità” esecutiva. Ed è poi questo l’ambito dell’attuale riflessione sul rapporto tra analisi e interpretazione.

Questa posizione implica una sostanziale identità tra pensiero interpretativo e atto esecutivo e il conseguente carattere accessorio del ruolo dello strumentista o del cantante. Se infatti l’interprete-esecutore realizza solo “*ciò che può*” esistere (ciò che è in potenza nella partitura, in quanto razionalmente deducibile), lo stesso risultato è ipotizzabile che lo possa ottenere il pensiero (“sonorizzato” dall’orecchio interno) attraverso l’analisi, perché ogni esecuzione è contenuta nell’immagine mentale delle reali possibilità che una partitura rappresenta. «Il pensiero contiene la possibilità della situazione che esso pensa. Ciò che è pensabile è anche possibile» affermava attorno al 1918 Wittgenstein [1998, 32, 3.02]. L’apparente incognita di ogni nuova esecuzione, in questa ipotesi, diviene solo un atto di coscienza responsabile rispetto ad una possibilità prima non considerata che ora si concretizza; diviene una critica dell’opera che “mette in primo piano” alcuni aspetti prima non considerati, ma non aggiunge nulla all’opera stessa. In sostanza anche se le possibilità si sviluppano in un ambito vastissimo, il loro numero è necessariamente

**finito** e il rapporto analisi-interpretazione è rappresentabile in maniera **statica e unidirezionale**.

Nell'ipotesi che l'interprete "completi" qualcosa di non direttamente implicito nella partitura (condizione mentale dell'atteggiamento di molti esecutori, forse spesso derivata dalla legittima necessità psicologica di autoaffermazione del proprio ruolo creativo) il problema sembra spostarsi sulla definizione di "liceità" degli interventi esecutivi, che a questo punto possono essere "arbitrari". L'interprete, in questa ipotesi, può realizzare ciò che non era necessariamente "in potenza", (richiamando la nota terminologia aristotelica) cioè "non direttamente razionalmente deducibile". Con l'azione (nel nostro caso: l'esecuzione): «l'uomo *rivela* [corsivo mio] l'essenza nascosta delle cose, le loro possibilità celate, chiama la natura a manifestare la sua energia trattenuta, e "provocandola" fa opera di verità (*a-létheia*) evocandone le possibilità latenti» [Galimberti 1999, 103]. L'analisi non assolve solo il compito di dirigere e finalizzare i mezzi esecutivi; in quanto *téchne*: «essa svela ciò che non si produce [her-vor-bringt] da sé, ciò che ancora non sta davanti a noi, e perciò può apparire e ri-uscire ora in un modo ora in un altro.» [Heiddeger 1978, 268]. La ragione attraverso l'azione interpretativa riesce a rappresentare la potenzialità della partitura attraverso la modalità dello "svelare" piuttosto che del "derivare".

Nell'ambito dell'esecuzione della musica di repertorio, nonostante le composizioni abbiano già una loro propria storia interpretativa, nessun artista si sente assolutamente passivo esecutore di ordini, ma è sempre viva nell'interprete la consapevolezza che ogni propria esecuzione è assolutamente originale e irripetibile (nel bene e nel male); ecco perché un tale atteggiamento implica il considerare l'opera rappresentata dalla partitura come "incompleta". L'interprete allora nell'atto della sonorizzazione della partitura assume un ruolo di "autore-complementare" (realizzandola "completa" il lavoro del compositore) perché è solo nella realizzazione esecutiva che diviene "atto" (momento libero per eccellenza, ma assolutamente arbitrario, con tutte le conseguenze e pericoli del caso) ciò che era contenuto in quello che potremmo chiamare **la potenzialità della potenza**. Con questa espressione alludo all'ambito assoluto di possibilità, evidentemente qualcosa di maggiore, quindi diverso, rispetto a quello in cui agisce la più ristretta *dynamis* delle potenzialità deduttive.<sup>2</sup> Il rapporto tra "potenza" assoluta e "atto" non viene più risolto in una sola direzione causale (quella deduttiva). Come già affermato, se

---

<sup>2</sup> Una nozione questa probabilmente vicina a quella dimensione originaria della possibilità di cui parla il filosofo Vincenzo Vitiello [1992].

ipotizziamo che ad ogni aspetto potenziale corrisponde un “atto” determinato, l’atto (l’esecuzione) è allora già implicito nella sua potenza, e quindi non più necessario a manifestarsi ulteriormente con l’esecuzione. L’esecuzione fisica verrebbe relegata al ruolo di “compiacimento”, “conferma” acustica delle proprie idee, e non sarebbe affatto necessaria. Ora, oltre al fatto empirico che questo non sembra affatto descrivere storicamente la realtà dei fatti, bisogna rilevare che come atto assolutamente libero l’esecuzione musicale (determinazione derivata dalle “potenzialità” della “potenza”) non è un processo di tipo lineare. Ma se il rapporto tra “potenza” e “atto” non è lineare, ciò significa che in qualche modo l’atto può essere nello stesso tempo derivato e generatore della sua potenza: ciò che in un dato livello è conseguenza, in un altro è causa, così come mostrano una prospettiva dialettica e un pensiero ampiamente rappresentativi nel panorama contemporaneo.<sup>3</sup> Si crea quindi una sorta di “feedback” tra questi due principi, per cui non solo una scelta esecutiva può scaturire da un aspetto analitico, ma altrettanto e simultaneamente un aspetto analitico a sua volta può essere determinato da una scelta esecutiva. In base a questa visuale il contenuto della partitura andrebbe rappresentato attraverso un modello dinamico, dove ogni aspetto strutturale è in continua trasformazione a causa delle interazioni potenziali e reali con le conseguenze esecutive prodotte, a loro volta modificate dalle trasformazioni dei livelli strutturali. Un’analisi della partitura non potrebbe quindi prescindere dalla sua o dalle sue esecuzioni potenziali e reali.

Ma come evitare il rischio di una tautologica arbitrarietà e discriminare tra ciò che un esecutore può e non può fare? Poiché questa posizione esclude che la partitura possa esprimere la sostanza dell’opera, un punto *fisso* di riferimento per definire la bontà di certe azioni, esclude pure la liceità e possibilità di fare un tale ragionamento comparativo. O meglio la può limitare solo a questioni superficiali (è chiaro che una semiminima non può essere suonata come croma, un Do come Re, ecc.). Solo una realtà fissa e sostanziale può diventare un termine di paragone. Una soluzione a questo tipo di problema potrebbe avvenire solo uscendo dal sistema di riferimento di cui partitura (immagine e potenza dell’opera) ed esecutore sono fattivi attori. Essendo impossibile essere contemporaneamente dentro e fuori di sé, secondo quest’ottica bisognerà affrontare il problema innanzitutto ricorrendo ad un linguaggio non di tipo logico-matematico (come sono le proposizioni del linguaggio analitico di chi accetta la prima

---

<sup>3</sup> Si pensi solo al superamento della prospettiva causale, secondo il pensiero contenuto nelle opere del secondo Wittgenstein e nella psicologia junghiana.

soluzione), ma intuitivo-simbolico. L'uso della metafora e dell'aggettivo nel linguaggio didattico e musicologico, è ancora oggi diffuso e ciò può voler significare da un lato la difficoltà di diffusione di una vera mentalità analitica, dall'altro il riconoscimento da parte degli operatori di una sostanziale "inefficacia" del pensiero deduttivo. Il fenomeno del rapporto analisi-interpretazione può venire rappresentato, in questa ipotesi, in maniera **dinamica e polidirezionale**, in un modello dove sia comprensibile come l'analisi modifica l'interpretazione e l'interpretazione modifica l'analisi, contemporaneamente (cioè attraverso una retroazione) in un processo potenzialmente infinito,<sup>4</sup> poiché non può essere dato limite alcuno a ciò che deriva dal gioco interattivo di elementi incompleti. L'esecuzione di una partitura rappresenta in questo modello una momentanea "istantanea" del movimento, flusso costante (*panta rei*), inarrestabile che avviene tra elementi che non solo assumono significati diversi con il variare delle loro relazioni, ma diventano essi stessi diversi con il variare del significato delle relazioni.

Esempio: ipotizziamo un agglomerato sonoro, isolato come accordo (delimitato cioè come unità sintattica del discorso musicale), che in un certo contesto analitico-armonico assumiamo con il significato, poniamo, di IV grado (per esempio del tono di partenza); in certi contesti (affatto eccezionali) può accadere che tale accordo possa assumere un'altra interpretazione nella considerazione di altri fattori armonici o strutturali (per esempio una triade Re-Fa-La in La minore che collegandosi alla triade Sol-Si-Re viene ripensata in Do maggiore). La definizione dell'accordo (e la conseguente variazione dell'attribuzione della sua funzione, è un processo elastico determinato dall'interpretazione del contesto, quello stesso in cui l'accordo è agente. Ma non solo l'accordo può variare la sua definizione-funzione, esso può perdere anche la propria sostanza di accordo (essere rivisto per esempio come risultante occasionale tra moti di parti) dal modo con cui viene pensato ed eseguito dall'interprete. L'esecuzione quindi, in questo caso, si dimostra inscindibilmente funzionale all'attribuzione del senso analitico; l'accordo sembra non poter ricevere definizione finché non è suonato. Se la partitura rappresenta la potenzialità della volontà del compositore, l'esecuzione diviene uno stadio successivo necessario e indispensabile. L'esecutore diviene cioè (anche se in modo diverso) "artefice" della composizione stessa.

La storia dell'interpretazione della musica di repertorio ci ha tramandato (specialmente nei secoli scorsi) l'immagine dell'esecutore-compositore,

---

<sup>4</sup> Si pensi al "circolo ermeneutico" di Gadamer [1986].

cioè di colui che riteneva di poter cambiare i connotati (valori ritmici, dinamici, agogici, anche soppressioni o aggiunte di battute,<sup>5</sup> ecc.) della partitura nell'ottica di un ruolo "demiurgico" dell'interprete. Non è a questo che ora ci si riferisce; la questione che viene fundamentalmente messa in dubbio qui è la possibilità (e forse l'utilità) da parte dell'esecutore di "giustificare" le proprie scelte interpretative venendo a mancare un punto fisso di paragone, essendo il rapporto tra "struttura" e "lettura" biunivoco e trasformatore (feedback).

Se da un lato nell'ambiente musicale e musicologico-analitico la negazione di un criterio deduttivo tra analisi e performance fa paventare il rischio di una babele delle espressioni interpretative e di una *epoché* del giudizio critico, dall'altro si ritengono spesso forzate (non tanto nella saggistica, quanto negli spazi e nei momenti del "far" musica quotidiani) le conclusioni a cui arrivano certi analisti, in quanto non rappresentative della complessità del processo che mette in gioco grandezze fundamentalmente incommensurabili e fattori di numero potenzialmente infinito.

Queste riflessioni mettono in evidenza tutta la problematicità del rapporto tra l'analisi (il momento dove sembra prevalere l'attività dell'emisfero cerebrale dominante, quella del *logos*) e quello della performance (dove sembra prevalere l'attività della parte non dominante dell'emisfero cerebrale, quella del *pathos*), due aspetti che in natura non funzionano separatamente e distintamente. L'evidenza che il manifestarsi di ogni fenomeno rappresenta un incontro, una sintesi (conoscibile, causale, o al contrario imprevedibile, epifanica) e la consapevolezza che la conoscenza umana avviene mediante processi che discriminano a livelli successivi la totalità dell'esistente, è nella sostanza l'origine della problematicità del rapporto sintesi-analisi. Una "verità" analitica non necessariamente combacia con una "verità" drammatica (che concerne la sfera del narrativo) rivelano molti analisti, e non vi è dubbio che è compito dell'interprete considerare ambedue gli aspetti e cercare di produrre una sintesi.

«Volendo riassumere in una sola battuta la rivoluzione metodologica che si realizza nelle linguistica del nostro secolo rispetto a quella dell'Ottocento si potrebbe parlare di passaggio da un approccio *comparativo e storico-evolutivo* (diacronia) a uno *descrittivo e statico-strutturale* (sincronia)». Così il filosofo Luigi Tarca [1986] bene sintetizza quello che sarà un denominatore comune (da Saussure in poi) di

---

<sup>5</sup> Come avviene, per esempio, nell'"incredibile" (ascoltandola oggi) interpretazione dei Preludi di Chopin nell'incisione su rulli fatta da Ferruccio Busoni.

molte discipline che daranno nuovo impulso anche allo sviluppo dell'analisi musicale nel Novecento. L'oggetto dell'attuale discussione nel campo del rapporto tra analisi e interpretazione investe lo studio della relazione tra struttura e processi narrativi, l'interazione tra compositore, esecutore e ascoltatore, la definizione di cosa sia il "testo" per l'interprete, il ruolo dell'intuizione, il problema di come scegliere una linea performativa, la ricerca di "costanti" o "parametri" in grado di farci rappresentare la molteplicità (i diversi "atteggiamenti" esecutivi) come derivazione da singole "regole" o "principi", ecc.

Gli approcci analitici riconosciuti come autorevoli risolvono generalmente il rapporto analisi-interpretazione in maniera deduttiva: è dalla comprensione della totalità e dei particolari della struttura che si deducono considerazioni riguardanti l'esecuzione. Gli esperti sono poi divisi tra chi considera la possibilità (e quindi la liceità) di affrontare i dettagli della performance e chi ritiene che ci si debba fermare alla formulazione di strategie interpretative generali, lasciando maggiore libertà all'interprete. Joel Lester [1995, 210], propone questa significativa storiella:

La trama di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, che porta alla morte dei due protagonisti (e che perciò trasforma il dramma in tragedia), si sviluppa da una lettera non ricevuta. Ma anche se sono convinto che questo evento è centrale alla trama e sono cosciente che la conoscenza di questo rafforzi l'apprezzamento verso il genio drammatico di Shakespeare, se fossi il regista non imposterei mai la recitazione come critica all'inefficienza del servizio postale dell'Italia rinascimentale». L'analisi quindi più che prescrivere precise azioni, può essere un valido stimolo per l'esecutore a ricercare una maggiore comprensione dell'opera, lasciando a lui stesso le successive decisioni. Come si può allora definire il rapporto tra stimolo analitico e scelta interpretativa? «Invece di spiegare perché le interpretazioni sono "sbagliate" quando non concordano con le analisi, e invece di implicare (ignorandole) che le esecuzioni sono irrilevanti all'analisi, gli analisti possono efficacemente incorporare le interpretazioni come un importante ingrediente del processo analitico [Lester 1995, 211].

Senza entrare nella più vasta problematica che investe la discussione tra le diverse metodologie, possiamo osservare che generalmente nella letteratura specialistica non sempre viene considerato il fatto che ogni analista, ogni interprete ha un personale approccio alla partitura. A ruoli diversi corrispondono precisi condizionamenti (un analista professionista sarà particolarmente condizionato dalle proprie conoscenze delle metodologie, un esecutore dall'esperienza del repertorio, ecc.); un diverso approccio iniziale può condizionare in maniera decisiva e divergente l'esito dei ragionamenti anche se essi vengono condotti con gli stessi criteri formali. L'esecutore (anche quello "analista") tende generalmente

ad approcciarsi alla partitura affrontando per esempio subito i problemi tecnico-strumentali e cercando di cogliere il “clima” emotivo del pezzo. La cosa non è di poco conto perché può capitare che una fase iniziale dell'approccio analitico non di natura strutturale dia già all'interprete un primo raggiungimento di completezza sintetica dell'immagine dell'opera. I percorsi analitici sulla struttura della composizione scelti successivamente dall'interprete che ne sente l'esigenza (e le implicite scelte metodologiche conseguenti) vengono necessariamente condizionati da questa fase di pre-comprensione della composizione, che possiamo porre a livello cognitivo pre-razionale (intuitivo) o pre-strutturale (come per esempio la conoscenza dei criteri d'uso degli abbellimenti o delle modalità del fraseggio attraverso le convenzioni esecutive dell'epoca di composizione del brano da suonare). Questo fa sì che le analisi formulate dall'esecutore per se stesso (o al limite per altri esecutori) contengano delle risposte interessanti e utili (quindi per lui “vere”) non solo per la presunta logica deducibilità di quest'ultime dalle “scoperte” analitiche, quanto anche, e forse soprattutto, perché esse corrispondono, confermano le intuizioni arbitrarie e libere di partenza. Lo stesso si può ritenere possa capitare anche nelle analisi fatte per gli analisti. Un percorso di questo genere è falsamente deduttivo, in quanto non è chiaro quale sia il postulato (l'intuizione sintetica di partenza o l'esistenza di una struttura della composizione che contiene le informazioni richieste?) e quale la tesi (l'inizio o la fine del ragionamento?). Quando argomentando una tesi discriminiamo dalla struttura compositiva particolari aspetti funzionali, come possiamo sapere se tale discrezione deriva dall'essere questi aspetti ritenuti funzionali alle nostre ipotesi, oppure se sono stati selezionati per una loro presunta pregnanza generale? Dal punto di vista euristico il problema è vitale. Per chi ritiene che il “giusto” ragionamento risieda nel processo deduttivo è fondamentale che l'analisi risponda non solo alle cose esplicite, ma anche a quelle implicite. La “verità” di un'asserzione analitica dovrebbe essere accettabile non solo quando dimostra un dato, ma anche, e solo se, essa nega contemporaneamente tutte le proposizioni che dimostrano il contrario. Infatti se un pensiero critico e le sue derivate conclusioni (per esempio i “suggerimenti” all'esecutore) fondano le proprie ragioni (sono cioè dimostrabili) sui criteri con cui il percorso deduttivo si orienta attraverso le numerose scelte che continuamente deve compiere (scelte che conducano a scartare le ipotesi ritenute non idonee allo scopo o errate), lo stesso si dovrebbe dire per la dimostrabilità dell'analogo processo deduttivo che a partire da tutte le possibili metodologie porta per discriminazioni successive alla scelta di quella che poi l'analista utilizza per dimostrare le proprie ipotesi. Si prenda, per esempio, la proposizione: «qui c'è una successione lineare (o una

iperbattuta) e questa battuta si pone nel mezzo di tale processo; (deduzione: non è quindi consigliabile dare cesure o articolazioni fraseologiche)); la frase dovrebbe essere formulata: «è dimostrabile che tutti i fattori strutturali che determinano questo passaggio non hanno rilievo rispetto alle ipotesi di questo studio, al di fuori della presenza di una successione lineare (o di una iperbattuta)...» La proposizione deduttiva deve quindi contenere al suo interno le ragioni che hanno prodotto l'eliminazione di tutte le ipotesi contrarie.<sup>6</sup> È chiaro che l'analisi pratica è costretta a dare per scontata e accettata la dimostrazione di queste ragioni (per “buon senso”, per evidenza, per “autorevolezza” di chi parla). Il problema non è quindi solo il rapporto di verità tra la specifica osservazione e la sua deduzione analitica, ma anche, e forse soprattutto, il rapporto di verità insito nella riduzione tra tutte le possibili interpretazioni analitiche e quella alla fine scelta e offerta. In sostanza il problema è quello di distinguere — nel processo analitico deduttivo generale — la “ragione” (il processo dimostrabile di verifica) dalla “superstizione”; bisognerebbe cioè dimostrare che non è necessario dimostrare “l'indimostrabile” (tutte le ragioni che fanno escludere tutte le possibilità contrarie alla propria ipotesi). Solo così una visuale analitica di una partitura e le conseguenti osservazioni critiche possono essere distinte dalla “credenza”.

L'atteggiamento analitico (quello di chi è in possesso di una specifica cultura e pratica dell'analisi musicale) porta a far vedere la partitura attraverso una concezione spiccatamente “sincronica” e astratta del tempo e dello spazio musicale. La partitura può essere letta attraverso diverse unità di misura (micro-medio-macro formali), ognuna delle quali mette in relazione aspetti che possono essere ritenuti importanti in base ad una scala di valori che non corrisponde necessariamente al minore o maggiore grado di riconoscibilità auditiva. Tendendo a considerare il tempo fisico più nel suo aspetto categoriale che come un vissuto esperienziale ed esistenziale, l'approccio analitico comporta l'assunzione di una concezione polidirezionale e a più velocità del succedersi temporale: per alcuni scopi analitici la partitura può essere letta da sinistra a destra o da destra a sinistra, dall'alto al basso o dal basso all'alto (o in obliquo); la velocità nel passare da una zona all'altra della partitura (che nella realizzazione esecutiva corrisponde ad un tempo cronometrico definito)

---

<sup>6</sup> A riguardo trovo interessante e pertinente il pensiero sul “falsificazionismo” espresso da Popper [1972].

può variare in modo assolutamente indipendente dalla distanza reale tra le parti. Per un esecutore lo scorrere e la distanza temporale sono sempre rapportati ad un vissuto reale, ad un'esperienza emozionalmente irripetibile perché diverso è lo stato di coscienza (che si riflette sull'equilibrio mentale e muscolare dell'esecutore) che si produce in tempi diversi da stimoli diversi interni ed esterni. Ciò comporta che il controllo razionale cosciente che ogni esecutore impone alla propria muscolatura, può in ogni momento subire sbilanciamenti (talvolta indesiderate rotture) che richiedono immediate contromisure, impossibili da prevedere in anticipo. L'atteggiamento critico deve invece postulare che lo stato di coscienza dell'osservatore non cambi mentre si guarda la partitura, altrimenti non sarebbe possibile operare un processo sincronico di cognizione che comunque ha una sua precisa durata temporale fisica. Naturalmente il processo evolutivo biologico-emozionale e razionale dell'uomo non si arresta durante l'atto analitico, ma tale processo ha bisogno di essere astratto per rendere l'analisi operativa. Insomma l'esperienza del tempo nella lettura mentale ha una natura diversa che nell'esperienza reale. Si consideri inoltre come questa tendenza "sincronica" condizioni anche la teoria. "Sopra" e "sotto" in campo armonistico, per esempio, non sono sempre categorie esperienziali; si pensi alla definizione dell'accordo minore tra i fautori dell'armonia monistica (il fondamentale di La-Do-Mi è il La) e dualistica (il fondamentale di La-Do-Mi è il Mi).<sup>7</sup> Le categorie "ascendente" e "discendente" assumono qui valore e significato solo nell'ambito della teoria che le contengono a prescindere dall'approvazione o disapprovazione di chi le utilizza. Insomma, molte incomprensioni nascono da un limite linguistico e concettuale che deriva dall'utilizzo di stessi termini per indicare significati diversi, ingenerando così equivoci ed errori. Un ramo d'azione dell'analisi dovrebbe essere quello di formulare nuove categorie concettuali e nuovi termini per poterle comunicare senza equivoci.<sup>8</sup>

Quasi tutte le metodologie analitiche si basano (con metodi e oggetti di studio differenti) sul concetto e tecnica di "riduzione", cioè sul presupposto che vi siano uno o più livelli profondi (raggiungibili

<sup>7</sup> Cfr. Azzaroni [1991] e Di Benedetto [1994].

<sup>8</sup> Scrive Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., (3.325): «Per evitare questi errori dobbiamo impiegare un linguaggio segnico, il quale li escluda non impiegando, in simboli differenti, lo stesso segno, e non impiegando, apparentemente nello stesso modo, segni che designano in modo differente. Un linguaggio segnico, dunque, il quale si conformi alla grammatica logica — alla sintassi logica —».

attraverso procedure di “mascheramento” di alcune informazioni del livello di superficie) dove è possibile rinvenire dati che giustificano a vario titolo le ipotesi interpretative dell’analista. Questo approccio analitico ha quindi la necessità di postulare che la specificità e l’identità dell’oggetto sonoro vengano prodotti dall’interprete mediante un gioco di prospettiva spaziale (il mettere vicendevolmente sullo sfondo o in primo piano o in mezzo oggetti ritmici, diastematici, armonici, articolatori, timbrici, ecc.) che egli riesce a creare tra livelli, oggetti, variabili esecutive, ecc. L’esecuzione è quindi un gioco dinamico tra l’evidenza e l’inevidenza di relazioni, e queste relazioni sono tutte *nella* partitura. La partitura è l’oggetto sonoro potenziale, si identifica con esso perché essa *contiene in fieri* la sua interpretazione; la partitura e la sua interpretazione sonora sono quindi due visuali della stessa cosa. Da questo scaturiscono posizioni (talvolta estreme) di vari analisti americani, che concependo la partitura come luogo di sintesi tra l’opera (l’atto compositivo) e la sua interpretazione, fanno derivare dalla struttura (analisi) le scelte esecutive. Wallace Berry scrive nel suo importante testo *Musical Structure and Performance*: «ogni aspetto analitico ha un’implicazione per l’esecuzione» [Berry 1989, 44]. Successivamente suggerisce con precisione e cura cosa esecutivamente bisognerebbe fare in vari punti delle composizioni analizzate, dimostrando la coerenza di ogni scelta interpretativa rispetto alla struttura (armonica, ritmica, contrappuntistica, ecc.) rinvenuta attraverso approcci analitici diversificati. Qui per “aspetto analitico” Berry intende ciò che dalla lettura di una partitura si rinviene per mezzo di un apparato metodologico-concettuale in un processo non finalizzato a rispondere a quesiti di tipo esecutivo (se infatti l’aspetto analitico derivasse dall’implicazione esecutiva, la frase iniziale deriverebbe da un circolo vizioso). Per cui “l’implicazione per l’esecuzione” è un qualcosa che inizialmente non era previsto, la cui esistenza diventa solo successivamente necessaria (dato che si afferma che essa esiste sempre). La necessità non esprime dunque “l’aspetto analitico” in sé, ma solo il dovere dell’implicazione esecutiva di esistere e di derivare da questo. In sostanza, anche se possiamo essere d’accordo sui “consigli” di Berry, dobbiamo accettare che la nostra persuasione è solo un “atto di fede”, in ultima analisi un atto non dimostrabile. Possiamo leggere la frase nel senso che ogni stimolo (l’aspetto analitico) produce una qualche reazione, ma la cosa è talmente ovvia (anche un mal di denti improvviso implica delle varianti esecutive) da non aggiungere alcuna informazione. Oppure convincerci della ragionevolezza delle argomentazioni che Berry fa per mostrare che l’implicazione esecutiva deriva causalmente dall’aspetto analitico, cioè che esista una corrispondenza diretta e dimostrabile; ma non potremmo mai definire scientificamente un criterio di validità (verità)

delle asserzioni derivate, anche di quelle che riteniamo giuste e applicabili nella performance. Il “mondo” che attraverso l’analisi rinviene dalla partitura, è altrettanto misterioso e problematico quanto quello reale. Lo scienziato-filosofo Fritjof Capra affrontando problematiche simili in termini ecologici afferma: «il rapporto fra una percezione ecologica del mondo e un comportamento corrispondente non è rapporto logico ma *psicologico*. Dal fatto che siamo parte integrante della trama della vita, la logica non ci conduce a delle regole che ci dicano come dovremmo vivere» [Capra 1997, 23].

La convinzione verso certe tesi non può quindi che essere transitoria (non c’è alcuna necessità che essa perduri, anche se nella pratica dovesse accompagnarci per tutta la vita). Questo “essere transitorio” rimanda ad un dinamismo, trasformazionalismo, che supera il fatto psicologico e appercettivo, e genera ripercussioni sulla struttura del processo logico-cognitivo. Il rapporto tra analisi e interpretazione musicale quindi non può essere di tipo lineare (da causa nasce effetto) in quanto la derivazione dell’effetto dalla causa non è definibile in maniera univoca.

Abbiamo forse bisogno di un nuovo modello di raffigurazione non lineare dell’intero processo, dove l’effetto di una causa è parte di un sistema più ampio che condiziona la direzionalità dello stesso sviluppo causale; un sistema che a sua volta viene modificato dal variare del rapporto causale. Un esempio banale. Oggi dico: «dato che qui c’è una cadenza, devo rallentare (e/o altri effetti di significato esecutivo simile)»; se reputo che tale asserzione sia “vera”, è anche perché so che ciò è possibile grazie alla mia conoscenza della sintassi tonale e della prassi esecutiva che confermano questo fatto (livello superiore che contiene il precedente). Successivamente una più approfondita analisi mi rende problematico (senza darmi soluzione) il ruolo di questa cadenza (non so più se essa sia da considerarsi strutturale o no), e scopro che nel manoscritto il compositore ha scritto “*rall.*” proprio nelle battute critiche (segno non riportato nella mia partitura). Devo allora dire: «dato che c’è un rallentato, allora c’è una cadenza» invertendo il rapporto causa/effetto iniziale. Questo piccolo inconveniente però modifica il sistema di riferimento da cui tutto il mio ragionamento deriva. Il fatto che non mi posso più fidare della partitura dove studio, il pensiero che certe tradizioni esecutive potrebbero erroneamente derivare da malintesi simili, la considerazione che la sintassi tonale è un fenomeno più complesso di quello che credevo, tutto ciò causa un cambiamento nell’equilibrio del sistema di pensiero che ha prodotto l’affermazione iniziale. E questo mutamento necessariamente produce un cambiamento del mio atteggiamento critico ogni volta che incontro una cadenza.

Nello stabilire il grado di validità di una scelta interpretativa sulla base di un rapporto causale che si determina tra la conformazione della struttura compositiva e la presunta intenzionalità comunicativa del compositore, l'analista può sottovalutare la problematicità insita nel rapporto causa-effetto tra ciò che è funzionale alla struttura (principio costruttivistico) e ciò che è funzionale all'espressione (principio comunicativo). Alcune posizioni estreme, come quella di Nelson Goodman che fissa le condizioni per definire "eseguita" una partitura solo se tutte le note sono suonate nell'esatta altezza e nell'esatta relazione ritmica [in Cone 1995, 246],<sup>9</sup> per cui suonare a metronomo 50 o 200 non è sostanzialmente diverso, fanno sorridere o inorridire. Effettivamente non è difficile dimostrare che tra conoscenza ed efficacia esecutiva non esiste alcuna relazione proporzionalmente diretta. Non sempre i grandi interpreti sono coscienti di tutte le implicazioni delle proprie scelte esecutive rispetto alla partitura. Se ci fosse un metodo scientifico per dire chi esegue "correttamente" e chi no, bisognerebbe riscrivere la storia dell'interpretazione musicale in forte contrasto con la storia della ricezione, e licenziare parecchi critici mettendo al loro posto dei computer. Molto spesso infatti gli interpreti propongono visuali contrastanti ma allo stesso tempo convincenti anche per un vasto pubblico di ascoltatori e critici. Certamente "sapere" è utile, ma in che modo?

Per un esecutore, la conoscenza del funzionamento del livello esterno e di quelli interni di un'opera musicale non rappresenta certo l'unico problema dell'approccio interpretativo. L'interprete che ha coscienza della propria tecnica esecutiva modella le proprie scelte cercando di valorizzare le proprie capacità, così come un regista assegna una parte ad un attore in base alla sua fisicità. L'esecutore poi può scegliere un percorso interpretativo anziché un altro nella considerazione del repertorio relativo al pezzo studiato (cioè della sua tradizione esecutiva), nella considerazione di quello complessivo del suo autore, nella comprensione del tipo di destinazione dell'esecuzione (recital, concorso, ecc.), nell'adattamento sonoro che fa pensando alla sala dove eseguirà (teatro, sala, piazza, chiesa), e al pubblico; inoltre è condizionato, come già detto, dal suo stesso stato psico-fisico, dalla propria cultura, dalle personali motivazioni, ecc. Tutti questi sono fattori che se anche poco quantificabili (e poco interessanti per la discussione saggistica), non sono certamente meno

---

<sup>9</sup> Diamo per buona, data l'autorevolezza dell'autore del saggio, l'interpretazione della frase di Goldman ascoltata in un seminario.

importanti in quanto sono variabili capaci di influenzare anche in maniera determinante e imponderabile la scelta di un percorso interpretativo.

Alla fine di questo ragionamento il lettore può pensare che la logica ha fatto un'altra vittima. Il pomodoro non saprà mai chi è veramente; è diventato vittima del suo stesso desiderio di saperlo. L'unica cosa che lo può salvare è un cambio radicale di prospettiva.

Nell'analisi per l'interpretazione (quella cioè finalizzata a diventare un ausilio per l'interprete) le tecniche e i metodi usati per raggiungere questi scopi possono far uso di strumenti sostanzialmente estranei alle più intime problematiche di questo difficile rapporto (un martello, per esempio, è costruito genericamente per battere dei chiodi, ma la sua forma è talmente indifferente al loro destino personale che non farebbe certo meraviglia se nella realtà non ne battesse alcuno e venisse usato per tutt'altri scopi); oppure si possono utilizzare strumenti che si integrano modellano con la visuale complessiva e con il funzionamento dei processi da studiare.

Personalmente penso che si possano raggiungere interessanti risultati se immaginiamo un'esecuzione musicale come un sistema dinamico che tende verso uno "stato di equilibrio", inteso come olistica "armonica" funzionalità dell'insieme di fattori esecutivi praticati, ricavabili o no dalla partitura. Secondo questa ipotesi tutti gli interventi dell'esecutore (prescritti e non dalla partitura, consci ed inconsci, derivati dalla propria cultura del repertorio o dall'analisi) sono regolati da processi che modificano i singoli parametri ritmici, agogici, metrici, fraseggio, timbrici, ecc., non casualmente, ma in una prospettiva funzionale atta a finalizzare la trasformazione dell'intero sistema (la "rete" sonora data dalla combinazione dei parametri esecutivi) nella maniera provvisoriamente più idonea a valorizzare al meglio le sue componenti. In altri termini si ipotizza che nella variabilità dei parametri esecutivi agiscano uno o più attrattori,<sup>10</sup> cioè che vi sia una tendenza verso un'"eufonia" complessiva, che in qualche modo orienta l'evoluzione del sistema; questa "eufonia" è rappresentata dalla "vitalità" dei singoli parametri cioè dalla loro capacità di modificarsi ed interagire fra di loro e con il sistema. Bisognerà riuscire

---

<sup>10</sup> Nello studio matematico di sistemi complessi e caotici, il termine "attrattore" è una metafora che rappresenta un fenomeno di fissità o direzionalità di un processo dinamico. L'attrattore può essere "periodico" (a cui corrispondono oscillazioni periodiche), "a punto fisso" (a cui corrispondono sistemi che raggiungono un equilibrio stabile, "strani" (a cui corrispondono sistemi caotici). Sistemi complessi non lineari possono avere più attrattori. Al concetto di attrattore non è estranea la geometria frattale [Mandelbrot 1987], basata sul concetto che la forma del tutto si replica simile a se stessa in ogni ordine di grandezza.

a descrivere questo “stadio di equilibrio” (ed è questo il problema e la sfida maggiore) per riuscire a descrivere anche quello raggiunto dall’interprete che sotto la spinta di agenti esterni (imprevedibili o controllabili) lo trasforma in un altro “stato di equilibrio”. Nel caso in cui l’agente sia un input specifico (quindi noto) dato all’esecutore (per esempio l’esplicitazione di un aspetto analitico preciso tratto dalla partitura), tale agente agirà nel sistema come un catalizzatore.<sup>11</sup> Con l’ausilio della moderna tecnologia (si pensi per esempio ad un Disklavier collegato ad un computer)<sup>12</sup> è possibile fare una specifica sperimentazione. A precisi fattori turbativi (come per esempio una richiesta formulata all’interprete di ripensare ad un certo passaggio considerando un determinato aspetto analitico), si potranno ovviamente registrare cambiamenti in vari parametri esecutivi. Circoscrivendo il più possibile il numero di questi fattori turbativi e riuscendo a quantificare e discriminare il “rumore” (cosa cioè cambia per fattori puramente accidentali), la trasformazione dei parametri (insignificanti se presi come dati isolati) possono essere interpretati all’interno del sistema non-lineare dello “stato di equilibrio”. L’attività di un “catalizzatore analitico”, cioè di uno specifico input, viene misurata quantificando la sua “vitalità”, cioè la sua capacità di modificare il sistema, che attraverso “l’attrattore eufonico” tenderà verso un nuovo “equilibrio”. La descrizione che questa analisi può dare del funzionamento del sistema, non motiva la singola scelta interpretativa, (che come ogni singolo atto esecutivo ha contemporaneamente una ragione per sé e per le relazioni che crea nel sistema in cui è inserito), **ma può descrivere il funzionamento, la dinamica della trasformazione.** Può inoltre definire il ruolo dell’agente “perturbatore” in relazione alla dinamica complessiva del sistema. Per esempio si potrebbe quantificare se nell’esecuzione musicale incida di più (produca maggiore dinamismo trasformativo) la conoscenza da parte del pianista delle funzioni armoniche degli accordi, o la coscienza delle successioni lineari strutturali, o altro ancora, verificando la minore o maggiore capacità di questi aspetti di creare trasformazioni, la maggiore o

---

<sup>11</sup> Un catalizzatore nella chimica è una sostanza che accresce la rapidità di una reazione senza subire cambiamenti nel corso del processo.

<sup>12</sup> Il Disklavier è normale pianoforte (a coda o verticale) a cui viene applicato un dispositivo che permette di registrare un’esecuzione in modo da poterla meccanicamente riprodurre sullo stesso pianoforte. È possibile inoltre collegare il Disklavier ad un computer attraverso lo standard midi e quindi quantificare con estrema precisione i valori di durata, intensità e uso dei pedali dell’esecuzione. L’uso del Disklavier per scopi analitici è utilizzato dai ricercatori del G.A.T.M. in collaborazione con i Conservatori di Venezia e di Bolzano.

minore capacità di essere reattivi. Insomma si potrà dire qualcosa di più sul ruolo che certe conoscenze analitiche hanno per l'esecutore e magari sfatare qualche mito.

Un altro orizzonte di questo lavoro potrebbe essere quello, superati gli evidenti problemi tecnico-scientifici che tale indagine comporta, di arrivare a descrivere gli "stili" interpretativi di vari pianisti, indagando anche sull'eventuale esistenza di "strutture fondamentali", invarianti, livelli profondi, che soggiacciono alla "struttura della forma delle trasformazioni non-lineari", verificando intuizioni che molte teorie e pratiche applicano a diversi livelli come, per esempio, la teoria del "pulse" di Clynes.<sup>13</sup>

Se quindi da un lato le singole modalità esecutive possono ricevere dall'analisi maggiore o minore attendibilità solo in virtù di un atto di fede soggettivo, l'analisi delle modalità trasformazionali che si verificano tra parametri esecutivi, può assumere maggiore dignità oggettiva e scientifica.

---

<sup>13</sup> Si veda G.U. Battel [1995].

## BIBLIOGRAFIA

- AZZARONI L. (1991), *La teoria funzionale dell'armonia*, Clueb, Bologna.
- BATTEL G.U. (1995), "Analisi dell'interpretazione", *Diastema*, 10, 3-15.
- BERRY W. (1989), *Musical structure and performance*, Yale University Press, New Haven.
- CAPRA F. (1997), *La rete della vita*, Rizzoli, Milano (ed. orig. Doubleday-Anchor Book, New York 1996).
- CONE E. (1995), "The pianist as critic", in Rink J. (cur.), *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- DI BENEDETTO A. (1994), *Analisi musicale*, Nuova Carisch, Milano.
- GADAMER H.-G. (1986), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano (ed. orig. Mohr, Tübingen, 1960).
- GALIMBERTI U. (1999), *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano.
- HEIDDEGER M. (1978), *Essere e tempo*, UTET, Torino (ed. orig. Halle 1927).
- LESTER J. (1995), "Performance and analysis: interaction and interpretation", in Rink J. (cur.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- MANDELBROT B. (1987), *La geometria della natura. Sulla teoria dei frattali*, Imago, Milano (ed. orig. Freeman, New York 1983).
- POPPER K.R. (1972), *Congetture e confutazioni*, Mulino, Bologna (ed. orig. Routledge, London 1963).
- SOLOMON N. (1999), *Ebraismo*, Einaudi, Torino (ed. orig. Solomon, 1996).
- TARCA L. (1986), "Scienza e linguaggio nel XX secolo: il neopositivismo, l'epistemologia, la filosofia analitica, la linguistica e lo strutturalismo", in Severino E. (cur.) *Filosofia. Storia del pensiero occidentale*, Curcio, Roma, 1608 sgg.
- TARCA L. (1999), *Filosofia positiva*, La città del sole, Napoli.
- VITIELLO V. (1992), *Topologia del moderno*, Marietti, Genova.
- WITTGENSTEIN L. (1998), *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino (ed. orig. Leipzig 1921).

**IL PRELUDIO OP. 25 N. 4 DI CHOPIN:  
UN ESEMPIO DI ANALISI PER L'ESECUZIONE  
SECONDO CARL SCHACHTER**

Rita Sacchetti

Si è ampiamente discusso sulle interazioni tra analisi musicale e *performance* e le posizioni, diverse e talora opposte, sembrano forse aver trovato un terreno comune d'incontro. Quello che necessita ancora di indagini è il “come” la disciplina analitica interagisca con il processo di progettazione di un'esecuzione musicale. Non si tratta qui di un problema di natura meramente pratica e l'intento non è quello di fornire “ricette”; si tratta piuttosto della ricerca di una forma, oltre che del pensare, dell'agire interpretativo in relazione a quello analitico, e, nello specifico all'insegnamento analitico schenkeriano.

In realtà la separazione tra teoria e pratica è estranea alla visione di Schenker [Rothstein 1984, 29]. La trattazione di temi inerenti all'esecuzione è sparsa in tutti i suoi scritti: nei lavori teorici, come nelle analisi e nelle edizioni da lui curate. Indicazioni preziose in tal senso sono quelle che compaiono come annotazioni nelle partiture che egli adoperava per studio o per l'insegnamento. Schenker non intendeva, però, elaborare un metodo per l'esecuzione né fornire edizioni “pratiche”, poiché riteneva che ogni indicazione aggiuntiva alla notazione dell'autore sarebbe risultata per l'esecutore superflua, se non addirittura fuorviante [Rothstein 1984, 5]. Le ragioni sono da ricercarsi in un'idea d'interpretazione il cui postulato fondamentale è che l'esecuzione di un capolavoro è un oggettivo e inevitabile risultato della sua struttura [*ibidem*]. L'intento di Schenker è quello di dare dei suggerimenti, relativi ai criteri generali e alle possibili modalità dell'atto di rendere esplicite le particolarità della struttura dei brani che si vanno ad eseguire: ogni interprete deve trovare di volta in volta le soluzioni adatte alle situazioni e al contesto. L'itinerario indicato è un percorso che parte dal testo (utilizzando, quando possibile, le fonti originali autografe) e che, mediante l'analisi, giunge

alla comprensione della struttura del brano, quindi alla scelta dei mezzi interpretativi.

Tenterò di tracciare, piuttosto che un quadro generale di riferimento, dei percorsi procedurali sulla base degli studi di Carl Schachter, autore, per quanto riguarda l'analisi nelle sue interazioni con l'esecuzione, di saggi illuminanti in cui vengono elaborati e sviluppati molti suggerimenti di Schenker. La scelta è stata dettata, oltre che dal prestigio dell'autore e dalla sua autorità in merito ai temi trattati, dall'oggetto stesso della ricerca: Schachter ha infatti spesso studiato gli approcci possibili alla pagina musicale mediante l'utilizzo di principi e metodologie analitiche. Egli, in maniera circostanziata, ci fornisce suggerimenti di tipo tecnico relativi allo specifico pianistico, funzionali all'attuazione delle scelte elaborate in sede di analisi; suggerimenti su come si dovrebbe porre un interprete consapevole di fronte all'oggetto del suo operare.

Quello di Schachter è un tipo di approccio integrato che unisce e coordina l'utilizzo di conoscenze teoriche e di procedimenti analitici, il raffronto con i testi originali, l'ausilio di fonti documentarie, l'applicazione di principi tecnico-strumentali, l'utilizzo degli elementi percettivi. Vengono chiamate in causa competenze appartenenti a entrambi i campi, dell'analisi e dell'esecuzione (ma non solo), che definiscono, e in un certo senso qualificano, la figura dell'interprete. Nell'introduzione del suo studio sul Preludio in Mi minore di Chopin egli, infatti, chiarisce:

Non presenterò una descrizione esaustiva di questi documenti [ovvero: gli autografi], ma concentrerò l'attenzione su informazioni che apportino vantaggi ad esecutori ed analisti della musica di Chopin [Schachter 1994b, 161].

Nella sua esposizione Schachter, facendo ricorso anche ad elementi narrativi, ci conduce — attraverso il progressivo svelarsi del brano musicale — all'individuazione delle chiavi di volta che costituiscono il perno di tutto il progetto interpretativo. Il suo è un procedimento di tipo empirico. Egli individua un punto di osservazione iniziale che rappresenta una caratteristica di particolare interesse all'interno della pagina musicale o un elemento problematico. Successivamente l'indagine si snoda attraverso gli altri aspetti del brano: la forma, la struttura motivica, la struttura armonico-contrappuntistica, la notazione, il ritmo, ecc. Il procedimento attuato consiste in un progressivo portarsi in profondità a partire dagli elementi più appariscenti della superficie della musica;

elementi che, in definitiva, costituiscono vere e proprie vie di accesso al significato del pezzo.

In particolare in questa scheda di lettura riferirò fedelmente di una proposta analitico-esecutiva che Schachter ha pubblicato sul *Journal of Music Theory Pedagogy* n. 8 del 1994, e che è già stato segnalato a suo tempo sul *Bollettino del G.A.T.M.* II/2 (p. 83). In questo saggio, dedicato al Preludio in Re maggiore op. 28 n. 5, Schachter nota la presenza di un numero elevato di caratteristiche inusuali.

Nel tentativo di comprendere il Preludio e come via di accesso al pezzo nella sua totalità (compresi i suoi aspetti più nascosti), faremmo bene ad partire da una delle sue più evidenti stranezze. E in generale, quando analizziamo un brano in preparazione di una sua esecuzione, spesso il primo approccio è acquisire consapevolezza dei suoi elementi speciali, incompatibili col resto e a chiederci perché essi siano lì [Schachter 1994a, 27].

Schachter, riprendendo un concetto caro a Schenker, sostiene che le risposte vanno ricercate all'interno del pezzo. Nel Preludio in Re maggiore l'elemento particolare e insolito è così evidente che si potrebbe individuare «da una distanza che non ci permetterebbe al momento di leggere le note» [Schachter 1994a, 27]: un'ampia legatura copre l'intero pezzo ad eccezione delle ultime due battute (vedi partitura in es. 1).

Cosa significa questa legatura? Per cercare la risposta al quesito Schachter fa ricorso a considerazioni sullo stile citando la testimonianza, riportata da Saint-Saëns, della cantante Pauline Viardot, amica di Chopin, la quale parla di un *legato* inteso nel senso di suonare «spianato, senza sfumature né discontinuità nel ritmo» [Eigeldinger 1986, 54]. Se tale interpretazione può essere valida nel caso di altre composizioni di Chopin, il cui processo compositivo risente dello stile vocale, in questa circostanza, Schachter fa notare, essa va scartata per almeno due validi motivi: 1) il Preludio non è un pezzo melodico di tipo cantabile; 2) Chopin ha collocato nel brano nove *crescendo* e *decrecendo* che non consentono un'esecuzione "senza sfumature". Dunque il senso della lunga legatura è quello di un *legato* strettissimo. Chopin avrebbe potuto scrivere semplicemente *legato* all'inizio del pezzo per indicare una tale modalità di esecuzione, ma la legatura è assai più prescrittiva: nega la libertà agogica rispetto all'uso consueto di piccole cesure o respiri in corrispondenza dei punti di articolazione delle frasi musicali.

Alcuni editori hanno sostituito l'unica legatura con una serie di legature più piccole (Schachter cita l'edizione di Klindworth). Sebbene tali

“correzioni” al testo di Chopin siano state introdotte ragionevolmente, Schachter lamenta il “vandalismo editoriale” insito in tali atteggiamenti. Una qualsiasi modifica della notazione scelta dal compositore rischia di impedire la comprensione delle sue vere intenzioni.

Es. 1

*Allegro molto.*

5. *Allegro molto.*

7

14

20

26

32

Il testo alterato di Klindworth non soltanto conduce ad un'esecuzione con un fraseggio scorretto — esecuzioni convenzionali di un pezzo assai poco convenzionale — ma nega anche l'accesso ad intuizioni di natura generale probabilmente importanti, dal momento che una caratteristica tanto inusuale come l'unica grande legatura è forse correlata ad altri aspetti della composizione. Noi non possiamo chiedere a Chopin quale siano state le sue ragioni per porre quasi l'intero pezzo sotto un'unica legatura. Ma se l'editore ci consente di sapere che il compositore ha fatto proprio questo, abbiamo la possibilità di scoprire cosa ci sia in questo pezzo che richieda un'esecuzione "in un solo respiro" [Schachter 1994a, 29].

Schachter inizia la sua indagine cercando di definire la forma. Uno sguardo generale all'organizzazione del materiale motivico indica una divisione in due ampie sezioni: A (bb. 1-16) + A' (bb. 17-32). Dalla b. 33 in poi, un pedale di tonica, seguito da una cadenza I-V-I, indurrebbero a considerare le sette battute che conducono alla fine come una coda. (fig. 1). All'interno di questa ampia divisione formale le ripetizioni dei motivi (indicate nello schema con le lettere x, a, b) generano una suddivisione in gruppi di quattro battute. Tale divisione viene confermata dalla linea del basso e dal movimento armonico attraverso successivi gradi dello spazio tonale. Il solo significativo cambiamento è nella differente armonizzazione dei Fa# del basso: entrambi i segmenti A e A' contengono una linea ascendente al basso Re-Mi-Fa#, ma il secondo Fa# assume una diversa funzione armonica (I<sup>6</sup> anziché III#) in vista della conclusione del brano che pare imminente.

Fig. 1

|                     | A           |    |    |       | A'          |    |    |                  | Coda? |             |
|---------------------|-------------|----|----|-------|-------------|----|----|------------------|-------|-------------|
| bb.                 | 1           | 5  | 9  | 13    | 17          | 21 | 25 | 29               | 33    | 37          |
| disegno<br>motivico | [ x a a b ] |    |    |       | [ x a a b ] |    |    |                  | [ x ] | [ cadenza ] |
| basso               | La          | Re | Mi | Fa#   | La          | Re | Mi | Fa#              | Re    | Re-La-Re    |
|                     | (V          | I  | II | III#) | (V          | I  | II | I <sup>6</sup> ) | I     | (I - V - I) |
|                     | [ ]         |    |    |       | [ ]         |    |    |                  |       |             |

Procedendo verso un'analisi più approfondita Schachter concentra la sua attenzione sulle quattro battute di apertura che appaiono estremamente instabili nel ritmo e nell'armonia: manca la percezione del tempo in

battere, e il perdurare dell'armonia di dominante (con l'incertezza derivante dalle due varianti modali) indica che è in atto un processo di "ricerca" di una meta. Egli considera tale aggregato nei termini di una anacrusi strutturale dal momento che «si colloca al di fuori della struttura, benché conduca alla tonica iniziale della struttura stessa nel modo in cui un levare conduce ad un battere» [Schachter 1994a, 32].<sup>1</sup>

Ritornando all'es. 1, Schachter chiarisce la funzione degli elementi melodici considerati. L'elemento *x* (bb. 1-4) è introduttivo e, sostenuto da un'armonia di dominante, contiene il movimento verso la tonica di b. 5. L'elemento *a* è espositivo, dal momento che inizia in un contesto di stabilità (l'arrivo della tonica). L'elemento *b* contiene la cadenza e segna la conclusione di ciascuna delle due fasi del discorso musicale.

Se osserviamo nell'esempio lo schema della struttura armonica, notiamo che la tonica di b. 21, segna nello stesso tempo la fine di una fase del movimento (I-III#-V-I) e l'inizio della successiva (I-I<sup>6</sup>-V-I). Il II grado costituisce un'armonia costruita su una nota di passaggio all'interno della successione lineare del basso. Le due dominanti, quella iniziale e quella di b. 17, hanno funzioni e significati differenti. La prima conduce all'inizio della struttura senza farne parte; la seconda rappresenta un "levare" all'interno di un più ampio organismo formale e ritmico. Come risulta dalla fig. 1, esistono due modi di collocare i punti di articolazione che identificano la forma del brano: se si prendono in considerazione le ripetizioni del disegno motivico la principale divisione si colloca a b. 17; diversamente, se consideriamo la segmentazione secondo la struttura tonale e il ritmo della frase, la divisione principale si sposta più avanti, a b. 21, e viene individuata l'ulteriore articolazione tra b. 4 e b. 5, dove il levare strutturale risolve sulla tonica.

L'articolarsi del disegno motivico e l'andamento tonale, dunque, nel sovrapporsi, non coincidono. La sorta di flusso ininterrotto che ne deriva è espresso dalla lunga legatura, che sembra voler segnalare, rispecchiandola in superficie, la natura di una continuità interna.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Schachter fa riferimento alle teorie sul ritmo di Edward T. Cone, di cui cita in nota *Musical Form and Musical Performance*, Norton New York, 1968. Per quanto riguarda le teorie di Schachter e la sua elaborazione di modelli di analisi ritmica si rimanda al suo saggio intitolato: "Rhythm and Linear Analysis", diviso in tre sezioni pubblicate in *The Music Forum*, vol. IV, V e VI. Si veda anche Renoldi [1996].

<sup>2</sup> Schachter fa una considerazione riguardo alle quattro battute iniziali: esse darebbero l'impressione a chi ascolta di scaturire da qualcosa di preesistente. Il suono iniziale (Si) potrebbe essere interpretato come appartenente idealmente all'accordo finale di tonica del Preludio immediatamente precedente: quello in Mi minore: esso «suona come una nota

La promessa di un'analisi più approfondita trova un riscontro nella fig. 2, dove Schachter propone un'interpretazione analitica complessiva del pezzo, corredata, allo stesso tempo, di dettagli significativi. Innanzitutto osserva che i suoni della successione lineare ascendente del basso Re-Mi-Fa $\sharp$ ,<sup>3</sup> riproposta due volte, segnano l'inizio dei gruppi di quattro battute. Fig. 2

La difficoltà nell'interpretare la linea melodica deriva dalla densità della scrittura e dal carattere contrappuntistico della trama. Un elemento illuminante è il Re della mano destra a b. 5, in quanto esso è «un punto focale nello stesso tempo del movimento armonico (risolvendo il precedente do $\sharp$  [della dominante iniziale]) e del ritmo (risolvendo l'esteso “levare”»).

Poiché la melodia è concepita come il dispiegamento lineare di una struttura polifonica, Schachter indica il Do $\sharp$ <sub>3</sub> e il Mi $\flat$ <sub>4</sub> di bb. 1-4 come suoni appartenenti a due voci differenti, così come il Re di b. 5 e il suo corrispondente omologo dell'ottava superiore.

Questo Re acuto raggiunge prima il Mi di b. 10 e poi il Fa $\sharp$  di b. 13. In questo modo si replica nel disegno melodico lo stesso percorso lineare Re-Mi-Fa $\sharp$  del basso; le ottave parallele vengono, però, evitate attraverso una ricca attività melodica, armonica e contrappuntistica.

Nell'analisi di Schachter le linee ascendenti del basso e della melodia descritte in precedenza sono suscettibili di differenti interpretazioni. Nella linea del basso il suono principale, da cui derivano gli altri due, è il Re,

---

sospesa che risolve sulla dominante (La) di Re maggiore». Schachter precisa che non sta suggerendo di eseguire i due Preludi (insieme anche a quello in Sol maggiore) come un ciclo, ma che questo avrebbe sicuramente un buon effetto.

<sup>3</sup> Per il concetto di successione lineare e, in generale, per quanto concerne la terminologia schenkeriana si veda: Drabkin-Pasticci-Pozzi [1995, 89-90]; Schenker [1979] (ed. or. 1935).

che dà origine alla tonica iniziale. Nella linea superiore è il Fa#, il quale è il primo suono strutturale (3) e traguardo dell'ascesa iniziale (*Anstieg*) Re-Mi-Fa#. Per questo motivo nella fig. 2 due suoni fondamentali (Re e Fa#) sono indicati con le minime mentre gli altri suoni, ad essi subordinati, con i quarti.

Nelle bb. 17-28 gli eventi sembrano ricorrere in maniera analoga alle precedenti misure. Se non che il cambiamento dell'armonia di b. 29 (I<sup>6</sup> invece di III#) determina pure una importante variazione melodica. Invece di salire al Fa#, la linea melodica ora scende al Re.

L'elusione del Fa# viene percepita dall'ascoltatore come un'aspettativa delusa rispetto ad un traguardo atteso. Gli eventi che seguono sembrano costituire una cadenza (bb. 29-32) ed una coda (bb. 33-36) e segnalare una prossima conclusione del brano.

Tuttavia il crescendo collocato a b. 33 da Chopin, rappresenta, secondo Schachter, l'avvertimento che qualche accadimento è in procinto di manifestarsi. A b. 37 appare l'atteso Fa#, innalzato all'ottava superiore, proprio nel momento in cui si dava per scontata la fine dei giochi. Tale arrivo a sorpresa è un evento che getta luce su molti aspetti della composizione.

Dal momento che la funzione di una coda è quella di prolungare la tonica finale dopo la conclusione degli eventi, le ultime battute non costituiscono un'appendice conclusiva, ma sono parte integrante della struttura. Il Fa# di b. 37 è l'ultima e più importante apparizione del primo suono della linea fondamentale 3-2-1 prima della sua risoluzione, nascosta negli accordi della mano destra. Dal punto di vista del ritmo su ampia scala esso segna il battere strutturale più incisivo di tutto il brano, preceduto da un ennesimo levare di quattro battute.

L'inganno rispetto alla coda rivela, per Schachter, un aspetto spesso "dissimulato" della personalità di Chopin: lo *humour*. La comprensione degli elementi costitutivi di un brano e della loro organizzazione fornirebbe, dunque, un'altra tipologia d'informazioni utili ad un'esecuzione: quelle che riguardano il carattere espressivo generale. In definitiva, per Schachter, il carattere vivace del pezzo insieme ai suoi elementi insoliti, finalizzati a disorientare chi ascolta — primo fra tutti il Fa#, dapprima negato poi reso "a sorpresa" — fanno sì che il brano si ponga come esempio di una sorta di umorismo musicale; i caratteri umoristici ravvisati non derivano da elementi estranei alla partitura, ma sono presenti al suo interno e rispecchiano nei termini musicali un aspetto — lo *humour*, appunto — della personalità dell'autore [Schachter 1994a, 38].

Fig. 3

a)

b)



Il secondo elemento su cui si concentra l'attenzione di Schachter è l'alternanza dei suoni Si e Sib, che sono le varianti modali del sesto grado melodico (6). Schachter pone la questione nei termini drammatici di un conflitto tra le due note, dal quale dovrebbe emergere un soggetto predominante. Il Sib alla fine prevale.

Fig. 4



La vittoria del Sib è preconizzata nelle bb. 13-16 da una sofisticata sorta di legame motivico. Come si osserva nella fig. 4, il Fa# della melodia muove linearmente verso il La#. Alla sua ultima ripetizione compare, invece, il La naturale. Come si può constatare l'alternanza La#-La richiama enarmonicamente, pur nella diversità della funzione e del contesto, l'oscillazione Sib-La. È un esempio di quella che Schenker chiama "ripetizione nascosta", la quale ha la funzione di stabilire, al di là di quelle strutturali o in loro supporto, relazioni basate sulla somiglianza sonora.

A questo punto Schachter entra nel vivo della materia dell'esecuzione: «il contrasto tra Si naturale e Sib è un elemento del disegno del Preludio talmente fondamentale che la sua importanza deve, io penso, essere percepita nell'esecuzione» [Schachter 1994a, 41]. Schachter suggerisce al pianista una modalità che egli stesso ha sperimentato, nell'eseguire il pezzo, per conferire a ciascuno dei due suoni una diversa "inflessione" e connotazione timbrica. Il mezzo è la scelta della diteggiatura: egli propone l'uso del 3° e 2° dito per la coppia di suoni Si-La e l'uso per i suoni Sib-La soltanto del 2° dito, che, dal tasto nero, scivola sul bianco. La soluzione trovata da Schachter — tesa, lo ricordiamo, ad evidenziare il contrasto tra le due varianti del motivo — è particolarmente interessante. Il risultato è che sul motivo Sib-La si verifica un lieve indugio, che scaturisce naturalmente dalla diteggiatura proposta. Il suggerimento di Schachter, indipendentemente dall'espedito tecnico, indica che il contrasto individuato dall'analisi può trovare un corrispettivo esecutivo.

Un'altra indicazione, derivante da quella appena citata, riguarda la velocità di esecuzione: questa deve trovare il suo limite nella possibilità, da parte di chi ascolta, di percepire le sfumature ed i particolari — oltre che nella densità e nella complessità della scrittura polifonica e dei frequenti e ravvicinati cambiamenti di accordo.

Le persone non sempre possono ascoltare con la stessa velocità con cui i pianisti possono suonare e non ci sono punti — scorrendo il Preludio — della sua melodia, armonia e contrappunto che possano essere ridotti ad una specie di rombo sonoro nelle orecchie degli ascoltatori.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> A questo proposito è utile confrontare due esecuzioni del Preludio differenti, ma ciascuna portatrice a suo modo di valori artistici individuali: quella dal vivo di Pollini del 1960 e quella di Rubinstein del 1946. La prima rispecchia in qualche maniera, nella sua progettualità, alcuni degli elementi presi in considerazione dall'analisi di Schachter; la

Infine, rispetto alla caratteristica fondamentale del Preludio, la lunga legatura, Schachter fa un'interessante considerazione. Ovvero: dal momento che la legatura impedisce il ricorso all'articololazione fraseologica, la progettazione dell'esecuzione deve basarsi solo sui parametri dinamici e agogici.

Nella fig. 5, che contiene una riduzione della partitura del Preludio, Schachter, secondo l'uso di Schenker, colloca sopra il rigo musicale delle frecce, orientate a sinistra per indicare un *rallentando*, rivolte a destra per suggerire un *accelerando*.

Fig. 5

The image shows a musical score for a Preludio, likely in G major, 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 15 through 25. Above the notes, there are horizontal arrows pointing left and right, indicating tempo changes (rallentando and accelerando). Circled numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are placed above specific measures. Below the second system, there are two sets of measure ranges: '18 - 20 = 2 - 4' and '26 - 28 = 10 - 12'.

Schachter elenca le sfumature agogiche circostanziandole in base alle peculiarità analitiche rilevate negli eventi. Alle bb. 1 e 2 suggerisce un leggero trattenuto per evidenziare il motivo Si-La ( $\hat{6}-\hat{5}$ ) e la sua variante modale Sib-La. Dopo di che sarebbe opportuna una ripresa del tempo secondo il principio dell'equilibrio nel rubato derivato da Schenker.<sup>5</sup> Il battere di b. 5, che segna l'arrivo della tonica oltre che l'inizio della

---

seconda, diversamente, evidenzia scelte interpretative legate agli aspetti virtuosistici della pagina piuttosto che a categorie di indagine strutturali. In un'altra importante esecuzione, quella di Cortot del 1942, notiamo che il Fa# al suo ultimo e ormai inatteso arrivo alla fine del brano viene sottolineato attraverso un decremento della dinamica. Anche questo è un mezzo, differente da quello suggerito da Schachter, ma parimenti efficace e forse più sottile, se lo si considera in accordo con il carattere generale dell'esecuzione di Cortot, per mettere in luce questo importante elemento costitutivo del Preludio.

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito in questo volume il saggio di Egidio Pozzi.

struttura, va sottolineato con un trattenuto prima e dopo la linea di battuta. Tale intenzione si ottiene con naturalezza sul battere di b. 5 a causa degli ampi salti della mano sinistra.

Il  $\text{Re}_4$  di b. 6 è il primo suono della successione lineare che porta al  $\text{Fa}\#$  (3̂). È necessario dare rilievo a questa nota, che, come si può vedere nella partitura, si trova sulla sezione debole del primo tempo, attraverso la sonorità. Per non frenare il movimento implicito nella successione lineare ascendente, Schachter consiglia un espediente utilizzato da Schenker per dare rilievo alle voci, dispiegate linearmente, di un'ideale trama polifonica [Rothstein 1984, 18-21]. Il  $\text{Re}_4$  di b. 6 e, analogamente, il  $\text{Mi}_4$  di b. 9 andrebbero fatti risuonare, tenendo abbassato il tasto, per altri due sedicesimi oltre il loro valore. Per il  $\text{Mi}$  del basso di b. 9 si suggerisce la stessa soluzione indicata per b. 5. L'arrivo sul  $\text{Fa}\#$ , primo suono (3̂) della linea fondamentale, va sottolineato suonando questa nota con una certa intensità, ma, dato che viene riproposta quattro volte, non si richiedono trattamenti agogici particolari.

Tra b. 16 e b. 17, Schachter propone di trattenere leggermente l'arrivo del  $\text{La}$  naturale al posto del  $\text{La}\#$ . Quando il disegno torna a ripetersi a bb. 17-21 (come in bb. 1-5), il contrasto  $\text{Si-La/Sib-La}$  va sottolineato con nuova e maggiore enfasi. A b. 29 la "sorpresa" del  $\text{Re}$  anziché l'atteso  $\text{Fa}\#$  richiederebbe un trattenuto sui primi due suoni. Nello stesso tempo si dovrebbe eseguire un *diminuendo* per dare l'illusione della coda. Il leggero *rallentando* diviene più sensibile verso la fine del passaggio (b. 32) come se il pezzo dovesse effettivamente esaurirsi a b. 33. Di qui, invece, la contrapposizione di un *accelerando* accompagnato da un *crescendo*, dovrebbe mirare a ristabilire l'equilibrio. Dal contesto deve emergere, tuttavia, il  $\text{Sib}$ .

Schachter, infine, raccomanda che tutta questa gamma di sfumature deve essere resa dall'interprete in maniera quasi impercettibile per dare l'impressione di un andamento, nel complesso, regolare tranne che nei punti nodali di bb. 16-17 e 29-36. È necessario conservare insieme le peculiarità dello scorrere ininterrotto dei sedicesimi e dello spirito umoristico del brano.

Da quanto risulta finora esposto, l'approccio che Schachter propone ripercorre le fasi di un processo conoscitivo; da una visuale di tipo generale che corrisponde al momento della sincretisi, si passa all'analisi degli elementi specifici, quindi all'attribuzione di possibili significati nel

momento della sintesi.<sup>6</sup> Se ricordiamo il percorso indicato da Schachter, egli ha iniziato da uno sguardo al pezzo “da lontano”, poi lo ha indagato procedendo sempre più in profondità in tutte le sue componenti tracciando una rete di rapporti tra le singole parti e il tutto per tornare, infine, ad una visione complessiva, dalla distanza. Ora l’immagine è mutata, arricchita dalla consapevolezza delle relazioni tra eventi anche lontani nel tempo, consapevolezza che consente, a chi analizza come a chi esegue, di controllare la globalità degli elementi costitutivi della pagina musicale e di esprimerne la coerenza.

## BIBLIOGRAFIA

BEETHOVEN L. van (1975), *Complete piano sonatas* (H. Schenker cur.), Dover, New York.

CONE E.T. (1968), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.

DRABKIN W.-PASTICCI S.-POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca (Quaderni di Musica/Realtà, 32).

EIGELDINGER J.J. (1986), *Chopin, pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University Press, London (ed. orig. *Chopin par vu élèves*, La Baconnière, Neuchâtel 1970).

POZZI E. (cur., 1996), *I classici dell'analisi e la Mondscheinsonata di Ludwig van Beethoven* (numero monografico del *Bollettino del G.A.T.M.*, anno III n. 1).

---

<sup>6</sup> Ciò che Schachter intende realizzare è quello che Schenker definiva «un’esecuzione orientata verso un traguardo» [Rothstein 1984, 25]. Nella monografia sulla Nona Sinfonia di Beethoven Schenker, precisando in altro modo il concetto, invocava «a kind of spiritual bird’s eye view» nell’esecuzione. È un’espressione che vuole indicare un colpo d’occhio generale, ma, nello stesso tempo, consapevole, riguardo alla direzione da prendere, come quello che è possibile osservando da lontano qualcosa che, però, si conosce a fondo.

RENOLDI, M. (1996), "Aspetti del contributo di Schenker allo studio delle strutture tonali. Un'analisi del secondo movimento della Sonata op. 27 n. 2", in Pozzi 1996, 46-63.

ROTHSTEIN W. (1984), "Heinrich Schenker as an interpreter of Beethoven's piano sonatas", *19<sup>th</sup>-Century Music* VIII/1, 2-28.

SCHACHTER C. (1976), "Rhythm and linear analysis. A preliminary study", *The Music Forum* (F. Saltzer-C. Schachter cur.), Columbia University Press, New York, vol. IV, 281-333.

SCHACHTER C. (1980), "Rhythm and linear analysis. Durational reduction" in *The Music Forum* (F. Saltzer-C. Schachter cur.), Columbia University Press, New York, vol. V, 197-232.

SCHACHTER C. (1987), "Rhythm and linear analysis. Aspects of meter" in *The Music Forum* (F. Saltzer-C. Schachter cur.), Columbia University Press, New York, vol. VI, 1-60.

SCHACHTER C. (1994a), "Chopin's prelude in D major, opus 28, no. 5: Analysis and performance" in *Journal of Music Theory Pedagogy*, VIII, 27-45.

SCHACHTER C. (1994b), "The prelude in E minor op. 28 no. 4: autograph sources and interpretation" in *Chopin Studies*, 2 (J. Rink-J. Samson cur.), Cambridge University Press, London, 161-182.

SCHENKER H. (1979), *Free Composition (Der freie Satz)*, 2 voll., Longman, New York (ed. orig. *Der freie Satz*, Universal, Wien 1935).

## DISCOGRAFIA

POLLINI M. (1960), *Chopin, 24 Preludi op. 28*, Ricordi OCK 716247.

CORTOT A. (1943), *Chopin, Oeuvres pour piano*, cd n. 5, EMI CDZ 7 67364 2.

RUBINSTEIN A. (1946), *Preludes*, RCA Victor Gold Seal GD60047.

# LE REGOLE DELLA MUSICA

## Indagine sui meccanismi della comunicazione

Due musicologi e un fisico si confrontano con una sfida stimolante: riuscire a codificare l'insieme delle regole che caratterizzano un dato repertorio musicale in modo tanto completo e razionale che anche un computer le possa "imparare" al fine di produrre musica. Lo scopo ovviamente non è quello di produrre musica automatica – della quale certo nessuno sente la mancanza – ma è quello di verificare la correttezza delle regole proposte. La prima parte "filosofica" del volume definisce il concetto di grammatica musicale: la musica è l'unico dei linguaggi artistici che, probabilmente per comunanze fisiologiche con la lingua parlata, possiede alcune unità strutturali di base così ben definibili da poter essere "calcolate" e da costituire appunto una vera e propria grammatica. Discute anche di comunicazione: in particolare dello strano fenomeno per cui una musica "pensata" da un computer sembra possedere intenzioni espressive. La parte centrale espone nel dettaglio le regole del repertorio scelto – in questo caso arie di un compositore del XVII secolo, Giovanni Legrenzi – e il programma informatico che è stato costruito per produrle. In appendice vengono presentate le arie originali e alcune delle arie "automatiche". La codifica delle regole permette di verificare quali elementi del modello grammaticale restino stabili e quali mutino nei secoli. La terza parte del volume, che è appunto di carattere storico, si propone una dettagliata ricostruzione degli stili musicali della melodia europea, dall'epoca del canto gregoriano all'epoca di Schönberg. L'individuazione di una semplice, ma potente "teoria della melodia" è infatti un'altro dei punti forti del libro.



**Mario Baroni**  
insegna Storia della Musica all'Università di Bologna

**Rossana Dalmonte**  
è docente di Storia della Musica all'Università di Trento

**Carlo Jacoboni**  
è l'attuale preside della Facoltà di Scienze nell'Università di Modena

456 pp., 263 es. musicali  
ISBN 88-7063-376-4, L. 55.000



CEDOLA DA RITAGLIARE E INVIARE VIA FAX, POSTA O E-MAIL, A EDT 19 VIA ALFIERI, 10121 TORINO

☐ **Sì**, desidero ricevere ..... copie di "Le Regole della Musica"

nome/cognome .....

indirizzo ..... e-mail: .....

cap. .... località ..... tel. .... fax .....

☐ allego assegno non trasferibile intestato EDT srl

☐ allego ricevuta di ccp 17853102 intestato a "Il Giornale della Musica"

☐ pago con la mia carta di credito ☐ CartaSi ☐ Visa ☐ Mastercard

n.  scadenza

☐ invietami **fattura** (riservato a biblioteche, istituti, enti) partita iva

La firma del presente modulo autorizza ai sensi della L. 675/96 al trattamento anche con l'ausilio di mezzi elettronici dei dati personali qui indicati da parte della EDT srl, editrice del "Giornale della Musica", per l'invio gratuito di pubblicazioni periodiche e di comunicazioni e proposte commerciali. Si esprime il consenso alla comunicazione dei dati ad altre società per scopi strettamente connessi e funzionali ai fini di tali attività. I dati resteranno riservati e non verranno diffusi. Ai sensi dell'art. 13 della L. 675/96 i dati potranno essere gratuitamente rettificati o cancellati dietro richiesta scritta da inviare a: EDT srl - via Alfieri 19, 10121 Torino.

data ..... firma .....