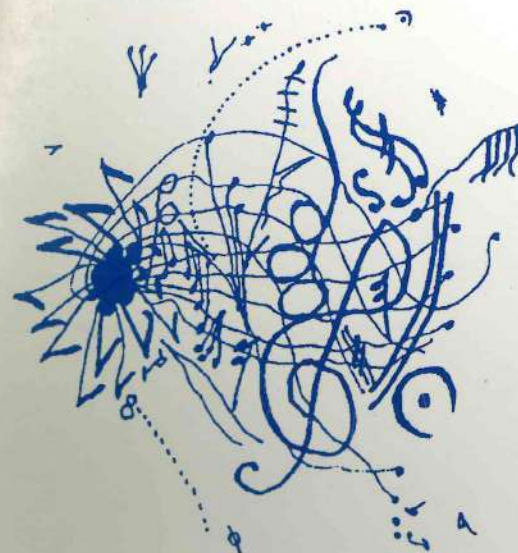


bollettino di analisi  
e teoria musicale



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



ANNO VII



NUMERO SPECIALE 2001



bollettino  
di  
analisi e teoria  
musicale

7.2

febbraio 2001



**L'annata VII del Bollettino d'analisi e teoria musicale  
è pubblicata con il contributo dell'Ateneo di Bologna**

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 2092 001 (tel. 2092 000).

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.

Per ricevere il *Bollettino* sono previste 3 possibilità:

- A) versare £. 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 £. 10.000 (nella causale del versamento, indicare a quale Società si è iscritti).
- B) versare £. 10.000 direttamente a una delle Società insieme alla quota d'iscrizione annuale (in questo caso indicare nella causale: "Quota aggiuntiva di £. 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 tagliando stampato a p. 4.

Numeri arretrati: £. 15.000 ciascuno.

*Bollettino d'analisi e teoria musicale*, anno VII, n. 2 (febbraio 2001)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

|                              |                                                                                                                                                     |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Direzione:                   | Mario Baroni, Rossana Dalmonte                                                                                                                      |
| Contributi redazionali:      | Fulvia de Colle                                                                                                                                     |
| Direttore responsabile:      | Johannella Tafuri                                                                                                                                   |
| Comitato editoriale:         |                                                                                                                                                     |
| Assemblea del GATM:          | M. Baroni, N. Bernardini, R. Dalmonte,<br>C. Gianturco, L. Marconi,<br>A. Rebaudengo, G. Salvetti, J. Tafuri                                        |
| Rappresentanti europei:      | L. Holtmeier (Germania), J.M. Bardez (Francia)                                                                                                      |
| Membri consulenti:           | L. Camilleri, P. Gargiulo, C. Jacoboni,<br>M. Olivetti Belardinelli, I. Macchiarella, E. Pozzi,<br>G. Sanguinetti, P. Troncon, A. Vidolin, G. Vinay |
| Redazione e amministrazione: | via Galliera 3 - 40121 Bologna                                                                                                                      |
| Grafica di copertina:        | Giordano Montecchi                                                                                                                                  |
| Stampa:                      | Baiesi Centro Servizi Editoria<br>via Broccaindosso 2/c, Bologna                                                                                    |

## Rassegna bibliografica

(studi usciti fino al 1999)

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, Cartasi, 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

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Problemi metodologici</i> (Giorgio Sanguinetti)                        | 7   |
| <i>Analisi dell'interpretazione</i> (Rossana Dalmonte)                    | 19  |
| <i>Psicologia e analisi</i> (Anna Rita Addressi)                          | 33  |
| <i>Analisi e tecnologia</i> (a cura di Angelo Orcalli)                    | 43  |
| <i>Didattica dell'analisi</i> (Francesco Bellomi)                         | 53  |
| <i>L'analisi nella didattica</i> (Anna Maria Freschi)                     | 67  |
| <i>Musica pre-tonale</i> (Marco Mangani)                                  | 75  |
| <i>Seicento e Settecento</i><br>(Maria Grazia Sità e Mariateresa Muttoni) | 81  |
| <i>Ottocento strumentale</i> (Maria Teresa Arfini)                        | 105 |
| <i>Novecento</i> (Susanna Pasticci)                                       | 121 |
| <i>Etnomusicologia</i> (Ignazio Macchiarella)                             | 137 |
| <i>Popular Music</i> (Roberto Agostini)                                   | 143 |



#### AVVERTENZA

Il presente Bollettino deve essere inteso come secondo numero (il consueto numero bibliografico) dell'anno 2000, anche se, per ragioni di abbonamento postale, reca la data (effettiva) del 2001. Ci scusiamo con i lettori per il ritardo con cui la spedizione è avvenuta.

#### *Problemi metodologici* (Giorgio Sanguinetti)

SCHEDA

BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1998), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino.

Questo libro costituisce la sintesi di un lavoro che gli autori vanno conducendo da molti anni sull'argomento della grammatica musicale, cioè delle regole che sottendono alla produzione e alla trasmissione del significato in musica. Su questo argomento gli autori, insieme o separatamente, hanno già apportato notevoli contributi che si sono sviluppati nel corso di venticinque anni, concentrando inizialmente sulla struttura della melodia fino a comprendere tutte le componenti essenziali di un compiuto discorso musicale. La ricerca che sta alla base di questo libro è tuttavia nuova, e costituisce probabilmente lo sforzo più completo ed esauriente che sia mai stato condotto per definire con precisione assoluta tutti i parametri che entrano in gioco nel discorso musicale e le loro reciproche interazioni.

L'aspetto della precisione, o meglio, della "esplicitazione" delle regole è essenziale per comprendere lo scopo della ricerca che ha dato origine a questo lavoro. Gli autori partono dalla constatazione che gran parte delle regole che sottendono alla produzione e all'ascolto della musica sono di natura intuitiva, e dunque implicite: esse appartengono a quella categoria di conoscenza che Chomsky ha definito "competenza", e che è opposta a quel sapere esplicito e "dichiarativo" che è invece l'oggetto delle grammatiche generative in campo linguistico (e, in parte, dei trattati di composizione nella tradizione teorica musicale). Gli autori dedicano infatti tutta la prima parte del volume al concetto di "grammatica" in musica, definita come "l'esplicitazione concettuale della competenza grammaticale" (p. 13), un'idea che si ricollega ad una antica tradizione della teoria musicale, quella del parallelismo tra musica e linguaggio; questo concetto è esplorato in tutti i suoi aspetti: dalla produzione alla ricezione, all'ermeneutica, all'identificazione di costanti stilistiche, all'analisi. Sebbene molti e importanti spunti siano presi dai semiologi contemporanei, questo non è tuttavia un libro di semiologia musicale: per contenuti e per metodo, esso si avvicina di più agli studi di teoria generativa della musica tonale condotti da Lerdhal e Jackendoff (dai quali riprende anche alcune tecniche di rappresentazione grafica ad albero). *Le Regole della musica* sono, in effetti, il risultato di un enorme sforzo di sintesi che non esclude nessuno dei principali campi di ricerca teorica contemporanea, e non solo in ambito musicale: accanto agli studi di semiologia e linguistica generativa, gli autori hanno tenuto presenti i risultati delle recenti ricerche nei campi della psicologia della musica (in particolare le ricerche cognitive, gli studi sulla percezione e sulla teoria gestaltica), dell'etno-



musicologia, delle ricerche storiche sul repertorio analizzato; inoltre, particolare attenzione è stata riservata ai lavori classici della teoria musicale, dai teorici del medioevo e del rinascimento a Koch, a Riemann, a Schenker.

La grande varietà di fonti utilizzate, e insieme la vastità dell'impresa (la definizione dei modi di funzionamento della musica) rende la stesura di un manuale di questo tipo problematica, a causa della difficoltà di afferrare una materia sfuggente e complessa. La strategia impiegata con successo dagli autori per riuscire nella loro impresa è sostanzialmente duplice: da una parte, non dare nulla per scontato, nemmeno le nozioni apparentemente più banali (ma non c'è nulla di banale in musica, come ha avvertito Carl Schachter); dall'altra, un rigoroso metodo logico di induzione dal semplice al complesso. Il nucleo della ricerca consiste nell'identificazione delle regole in un corpus di musiche (le arie di cantata di Giovanni Legrenzi) scelte in base a principi di semplicità, omogeneità, sufficiente ampiezza, rappresentatività (di buon livello, ma non così individuale da non contenere tratti condivisi da altri autori); infine, le ultime due caratteristiche (la presenza del testo e la natura di monodia accompagnata tonale su basso continuo) hanno fortemente influenzato il corso della ricerca, espandendone il campo ai rapporti testo/musica e a quelli tra melodia e armonia. Le regole individuate, analizzando il repertorio scelto, sono di cinque tipi: regole di elaborazione del testo verbale (RT), regole di costruzione della macroforma dell'aria (RF), regole melodiche (RM), regole armoniche (RA) e regole che riguardano l'andamento della linea del basso (RB). Queste regole intendono coprire tutti gli aspetti dei rispettivi campi che entrano in gioco nella costituzione delle arie di Legrenzi. Ad esempio, le RT riguardano la struttura metrico-sintattica (rappresentata da grafici ad albero) e le ripetizioni testuali; le RF riguardano la segmentazione in frasi e il piano tonale delle arie, cioè la suddivisione delle aree tonali, la loro attribuzione alle diverse unità formali, la funzione delle cadenze e il loro significato in relazione alle strutture sintattiche verbali. Le regole che presiedono alla costruzione delle melodie costituiscono il nucleo, per così dire, storico della ricerca, in quanto sono state indagate dagli autori già a partire dal 1976 con le indagini di Baroni e Jacoboni sulle melodie dei corali luterani, proseguite poi estendendo le analisi ad altri repertori, come le canzoni popolari francesi. Il modello teorico al quale gli autori sono approdati è sostanzialmente affine a quello schenkeriano, in quanto essi considerano la melodia essenzialmente come un'elaborazione (abbellimento) di modelli strutturali profondi (chiamati *scale nucleari*) caratterizzati da un andamento per grado congiunto. Questi modelli di base, che costituiscono il corpo centrale della melodia, vengono poi elaborati secondo tecniche che consistono nell'inserimento di "figure" melodiche (elaborazioni del primo tipo), nonché di elaborazioni "del secondo tipo", più superficiali, che prevedono l'impiego di fenomeni come la sostituzione di note (o *trasposizione*). Dal momento che le arie di Legrenzi posseggono un testo, molta attenzione è riservata già a livelli strutturali profondi alla posizione metrica e all'accentuazione, e in

generale ai rapporti con le strutture metriche verbali. La parte della grammatica relativa all'armonia è stata, per ammissione degli stessi autori, più difficile: a differenza della melodia, l'armonia ha infatti una forte tradizione teorica ed è più probabile che questa tradizione influenzi la formulazione delle regole. Comunque, come nel caso della melodia, gli autori adottano anche qui un modello prolungazionale basato sull'espansione di strutture armoniche fondamentali (*giri armonici*) che comprendono le tre funzioni riemanniane di tonica, sottodominante e dominante, accoppiate però (ed è inevitabile trattandosi di analisi di musica per voce e basso continuo) all'analisi per gradi armonici e cifratura. Le regole RA governano qui le tecniche di elaborazione compositiva dei giri armonici e la compatibilità dei risultati con la melodia e con gli aspetti metrici e sintattici del testo. Il contrappunto della linea del basso con la voce, e la sua compatibilità con la funzione di sostegno armonico, è lo scopo del successivo insieme di regole RB.

Alla fine del procedimento ci troviamo con un corpus di 119 regole che coprono tutto ciò che è rigorosamente definibile nel repertorio delle 31 arie di Legrenzi, cioè ne costituiscono la grammatica. A questo punto sorge un problema: le regole sono state suddivise in cinque aree principali (testo, forma, melodia, armonia, basso) ma queste aree, nella realtà effettiva della singola composizione musicale, non restano isolate ma si sovrappongono interagendo continuamente tra di loro. In che modo è possibile verificarne l'attendibilità? L'unica soluzione possibile è la creazione di un programma informatico che, istruito con le 119 regole, le applichi alla composizione di arie: più le arie prodotte artificialmente saranno vicine alle originali, più le regole avranno dimostrato la loro tenuta. A questo scopo è stato sviluppato un programma, chiamato LEGRE, che genera, a partire da una poesia e da una sequenza di numeri da utilizzare (il "seme"), un'aria completa che presenta poi alla stampante sotto forma di partitura; la descrizione di LEGRE occupa il capitolo successivo a quello della formulazione delle regole.

Una volta stabilite le regole della grammatica musicale per le 31 arie di Legrenzi, e una volta che ne è stata verificata l'attendibilità, sorge la questione della loro applicabilità a repertori più ampi: è chiaro, infatti, che, se le 31 arie sono un campione rappresentativo di una tradizione musicale più ampia e condivisa, allora il campo di applicabilità della loro grammatica riguarderà anche altra musica. La terza parte del libro consiste proprio nel verificare le regole della melodia in una scelta di repertori che copre praticamente tutta l'estensione temporale della musica occidentale, dal canto gregoriano al Novecento. Infine, il libro presenta un'appendice che comprende, fra le altre cose, le 31 arie di Legrenzi e le arie generate sugli stessi testi dal programma LEGRE.

Questo libro, oltre a costituire il più notevole sforzo teorico condotto in Italia nel corso degli ultimi decenni, si caratterizza per una sua chiara presa di posizione epistemologica. Ultimamente i vari campi di ricerca musicologica, tanto quelli storici come quelli teorici o di "criticism" sono investiti da una multiforme corrente di pensiero che, sotto l'etichetta di



“nuova musicologia”, mette insieme varie tendenze di pensiero caratterizzate da un profondo scetticismo nei confronti di un sapere strutturato e “forte”, e tendenti a privilegiare un modo di conoscenza relativistico e fortemente storicizzante. Secondo questo modo di pensare, influenzato dal decostruzionismo di Derrida, ogni ricerca teorica che individui tratti linguistici comuni tra musiche appartenenti a diversi periodi storici, a diversi stili nazionali, a diversi compositori, e perfino a diverse composizioni dello stesso autore è illegittima e dogmatica. Ogni composizione (almeno finché dura la barriera dell’unità dell’opera: ma anche questa sta per essere messa in discussione) fa dunque storia a sé, e deve essere giudicata coi propri parametri. Nei confronti di questa tendenza la posizione degli autori è chiara e coraggiosa: “ci sorregge la convinzione che una linea di continuità profonda colleghi le manifestazioni melodiche della cultura occidentale” (p. 238). *Le regole della musica* costituisce, tra le altre cose, un atto di fede in un tipo di conoscenza in cui la tradizione umanistica possa riscoprire, assieme al piacere della precisione e della chiarezza, anche il coraggio del teorizzare.

CLARK S. (1999), “Schenker’s Mysterious Five”, *19<sup>th</sup> Century Music*, 23/1, 84-102.

L’articolo di Suzannah Clark conferma una linea di pensiero già consolidata nell’attuale ricerca schenkeriana: quella che cerca di recuperare alcuni aspetti della teoria di Schenker che sono stati rimossi dal processo di “americanizzazione”. Clark qui si occupa di uno di quegli aspetti per così dire, irrazionali, che ora vengono rivalutati come potenti modelli metaforici e narrativi.

A molti teorici è sembrato necessario, per giustificare le proprie idee sulla musica, ricorrere a fattori extramusicali: cosmologici, fisici, filosofici, la cui pertinenza al dato musicale non sempre è stata stretta. La scoperta dei suoni armonici fu una svolta determinante in questo senso, ma aprì un nuovo problema: in base a quale principio selezionare dalla serie quei suoni che effettivamente avevano un significato nella pratica musicale? La risposta che Schenker diede al problema della formazione della tonalità nella *Harmonielehre* (1906) fu quella di distinguere il ruolo dell’artista da quello della natura, il cui compito è semplicemente quello di fornire un “suggerimento” che, senza l’intervento della percezione, sarebbe destinato a rimanere “muto per sempre”. Ora la percezione umana, nel plasmare la materia grezza dalla serie degli armonici, è guidata da un principio limitatore che Schenker identificava nel numero cinque. Il primo intervento del “misterioso cinque” è la “abbreviazione” della serie ai cinque primi componenti, che forniscono le tre altezze della triade; le quali, riordinate nello spazio dell’ottava, si trovano ridotte all’interno di una quinta. Nella derivazione della scala da una successione di intervalli di quinta ascendenti il “misterioso cinque” interviene ancora “abbreviando” la serie al quinto fattore. La sottodominante resta estranea a questo

processo: la sua origine è artificiale, ed è per natura sostanzialmente diversa degli altri gradi. Questa concezione del ruolo della sottodominante, e l’idea del “misterioso cinque” che vi sta dietro, continuerà, secondo l’autrice, a restare in vigore anche nella teoria matura di Schenker, determinando la forma dell’arpeggio del basso (*Baßbrechung*) che privilegia i gradi I-V-I, e anche molte scelte analitiche, come l’esclusione della ripresa alla sottodominante dagli eventi strutturali nel primo movimento della sonata K. 545 di Mozart.

COOK N. (1999) “At the borders of musical identity: Schenker, Corelli and the graces”, *Music Analysis*, 18/2, 179-233

In questo affascinante saggio Cook, partendo dall’analisi di alcune versioni “con le grazie” delle sonate dell’opera 5 di Corelli arriva a toccare problemi, quali l’identità dell’opera musicale, che stanno al cuore del discorso sulla musica, e che normalmente sono riservati ai filosofi. Fino a quando un’opera musicale resta se stessa anche attraverso le varianti, e quando inizia a diventare un’altra opera? Gli abbellimenti sono sempre elementi di superficie che, “posati” (per così dire) sulla struttura – che costituisce l’essenza dell’identità dell’opera – non ne alterano la sostanza, oppure a un certo punto finiscono per modificare l’essenza stessa del pezzo?

Cook porta esempi che dimostrano come diverse versioni ornate della celebre raccolta corelliana (quale l’edizione Roger 1710, attribuita dall’editore allo stesso Corelli, e la Walsh 1707) portino analiticamente a strutture differenti. Ad esempio, un pezzo che nell’edizione romana del 1700 presentava una forma indivisa diventa in forma binaria nella versione abbellita del 1710, poi, nell’ulteriore elaborazione di Geminiani, presenta elementi che fanno pensare ad una sorta di sviluppo.

Ora, in termini schenkeriani l’identità di una musica non risiede in una determinata struttura, ma in una zona intermedia tra il livello profondo e la superficie, la pura ornamentazione. Quali siano i confini di questa zona, però, è molto incerto. Noi sappiamo che una musica può essere ornata e restare “la stessa musica”, cioè conservare gli stessi tratti di base; ma sappiamo anche che, se continuiamo a modificare questi tratti, la musica cessa di essere se stessa per diventare un’altra; poi, a un certo punto, iniziano a emergere pilastri strutturali che sono comuni a tutta la musica tonale, e allora ogni identità tende ad annullarsi. Cook a questo punto si riallaccia alle recenti tendenze della critica testuale – che ormai ha accettato l’idea che la ricerca dell’unico testo autentico (l’*Urtext*) sia illusoria – e propone un modello che chiama multitestualità. Ogni testo può avere un numero imprecisato di varianti; a differenza della visione monotestuale, che afferma esistere un testo di base dal quale le varianti traggono origine – il modello della filologia classica – il modello multitestuale pone tutte le varianti sullo stesso piano, rinunciando a definirne una matrice. Il testo del compositore – qualsiasi testo, anche



l'autografo – non è intangibile, ma è un amalgama di cose essenziale e cose contingenti, esattamente come un'esecuzione. Testo ed esecuzione hanno dunque lo stesso stato ontologico: sono versioni di qualcosa che esiste solo in relazione a essi, ma che non può essere identificato con un oggetto concreto.

Una visione come questa sembrerebbe dare ragione alle critiche che parte della musicologia post-moderna muove all'analisi musicale, e a Schenker in particolare. Cook offre, invece, una lettura del pensiero di Schenker che concorda con questa visione multitestuale dell'opera musicale, mostrando come in esso vi siano i semi di quel "nuovo modello di analisi che ammette tanto l'unità quanto l'eterogeneità" che viene invocato dai sostenitori della nuova musicologia. Secondo Cook la visione schenkeriana consente all'esecutore di scrutare nell'opera musicale con la stessa libertà di scelte interpretative che consentivano a un esecutore del 18° secolo di eseguire una partitura di Corelli senza sentirsi vincolato dal testo, ma interpretandolo come una traccia sulla quale improvvisare la propria versione.

MORGAN R.P. (1999), "Are there two tonal practices in nineteenth-century music?", *Journal of Music Theory* 43/1, 135-163.

Si tratta di un saggio-recensione a un libro uscito nel 1996 (*The second practice of nineteenth-century tonality*, a cura di WILLIAM KINDERMAN e HARALD KREBS, Lincoln and London, University of Nebraska Press) che a sua volta raccoglie i contributi di un convegno organizzato nel 1989 dall'Università di Victoria sul tema: "Alternative alla monotonalità". L'idea che, accanto alla tonalità "classica" siano esistite forme di tonalità alternative ha molto stimolato il recente dibattito teorico, specialmente tra chi si occupa della musica del secondo Ottocento. Uno dei principali sostenitori di questa tesi è Robert Bailey, al quale si devono lo sviluppo di alcune idee-guida, come quelle di "tonalità progressiva" e di "doppia tonica". Morgan però è critico nei confronti di chi, nell'ansia di concettualizzare una materia così interessante ma anche così incerta, mostra una certa fretta nell'inventare etichette e definizioni, prima fra tutte quella di una "seconda pratica" della tonalità. Per Morgan, la pratica tonale del secondo Ottocento è troppo varia per poter essere compresa da un'unica "seconda pratica", che presuppone un insieme ben definito di principi strutturali comuni; e spesso, come dimostra nel saggio-recensione, le letture analitiche che puntano verso l'identificazione di complessi formati dalla fusione di più toniche sono suscettibili di interpretazioni più tradizionali. La questione è tuttavia aperta: se parlare di una "seconda pratica" come di qualcosa che si può contrapporre, come chiarezza di precisione teorica, alla "prima pratica" (cioè alla tonalità classica) è per Morgan sicuramente fuorviante, è vero però che la ricerca sui principi che governano la tonalità verso la fine dell'epoca tonale è appena agli inizi, e

che i saggi raccolti nel volume di Kindermann e Krebs costituiscono la più stimolante silloge oggi disponibile su questo tema.

PETTY W.C. (1999), "Koch, Schenker, and the development section of sonata forms by C.P.E. Bach", *Music Theory Spectrum*, 21/2, 151-174.

Anche questo saggio, come si può vedere dal titolo, affronta un tema complesso come la definizione di una tipologia formale (la sezione di sviluppo nella sonata classica) attraverso una metodologia complessa che mette a confronto un modello analitico, quello di Schenker, una fonte teorica classica, il *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93) di Koch, e un repertorio particolare come le sonate di Carl Philipp Emanuel Bach. L'abbandono della visione ottocentesca dello sviluppo come contrasto tematico ha fatto sì che nel Novecento si sia affermato un modello dello sviluppo basato prevalentemente su considerazioni armoniche. Il modello schenkeriano, in particolare, prevede che lo sviluppo termini di regola con una dominante, che può estendere una dominante già tonicizzata nel corso dell'esposizione, o può concludere un percorso armonico comunque orientato verso la dominante. Questo modello dello sviluppo basato sulla priorità del rapporto di dominante, tuttavia, non riesce a dar conto di un corpus di notevole importanza quale quello costituito dalle sonate per tastiera di Carl Philipp Emmanuel Bach, le cui sezioni di sviluppo spesso presentano percorsi armonici del tutto differenti. Molte sonate in modo maggiore, ad esempio, presentano un sviluppo che termina con una cadenza al VI grado, cui segue immediatamente (o con un minimo collegamento) la ripresa alla tonica. Petty mette in relazione tali peculiarità con la descrizione data da Koch delle tre sezioni della sonata, trovando che in molti aspetti la descrizione di Koch si adatta perfettamente alle caratteristiche delle sonate di Bach. In generale, dunque, sembra che la descrizione di Schenker si adatti alle sonate del periodo classico maturo, mentre quella di Koch alla pratica compositiva di alcuni decenni prima. Tuttavia, entrambi gli approcci lasciano insolute molte questioni sull'organizzazione delle sonate, e Petty analizza tre sonate (in fa maggiore H24, in si bemolle maggiore H32 e in mi maggiore H39) adottando un metodo che integra analisi lineare e analisi fraseologica, e mettendo in luce la ricchezza di piani tonali, di soluzioni armoniche, di richiami motivici che animano queste grandi e ancora poco conosciute composizioni.

SMYTH D. (1999), "Schenker's octave lines reconsidered", *Journal of music theory*, 43/1, 101-133.

Com'è noto, per Schenker i tipi possibili di Urlinie sono solo tre: quelli che, partendo dalla terza, dalla quinta o dall'ottava attraversano per grado congiunto lo spazio della triade per congiungersi infine con la tonica. Dei



tre tipi, quello che inizia dall'ottava è sempre stato considerato il più problematico tanto per ragioni teoriche (la triade è composta da tre altezze, e la linea di ottava non parte da una di queste ma da una quarta altezza che è la replica della fondamentale), tanto a causa della difficoltà di trovare un sostegno consonante a tutte le note della successione discendente. Di fatto, nella pratica dell'analisi spesso si scarta a priori l'interpretazione di un pezzo tramite la linea di ottava, ritenendo questa una possibilità estremamente remota. Schenker stesso, però, analizzò diversi pezzi utilizzando una Urlinie di ottava, e riservò alcuni esempi in *Der freie Satz* agli aspetti teorici dell'armonizzazione di questa linea, con l'avvertenza però che alcune operazioni di trasformazione del primo ordine (come l'interruzione) non erano disponibili con questo tipo di struttura fondamentale. Proprio la non praticabilità dell'interruzione può essere stata la causa della scarsa "fortuna" della linea di ottava, in quanto l'interruzione è un requisito essenziale della forma-sonata (è curioso come il prestigio di questa forma abbia continuato ad agire anche in ambiti così apparentemente immuni da pregiudizi di genere). La linea di ottava perciò ha finito per essere considerata da molti teorici (tra cui Schachter, Neumeyer e Beach) una possibilità concreta soltanto a partire dal secondo livello, come fenomeno di *middleground*. Smyth riconsidera l'intera questione della linea di ottava trovando che essa, oltre a godere di piena legittimità teorica, offre alcune possibilità peculiari di elaborazione che ne fanno un strumento analitico estremamente adatto per alcuni repertori. Una caratteristica unica di questa linea è la sua capacità di suddividersi in due tetracordi simmetrici, il che la rende adatta a quei pezzi che presentano una suddivisione binaria ma che non posseggono una ripresa (che necessita dell'interruzione) ma piuttosto una coppia di frasi cadenzali "rimate" verso la conclusione delle due sezioni (questa forma viene definita "forma binaria bilanciata", e si ritrova in molte danze barocche). I tetracordi, inoltre, aprono la strada a interessanti parallelismi motivici e a tonicizzazioni di gradi armonici diversi dal V. Nel modo minore, inoltre, la linea di ottava si presta ad un uso intensivo della commistione modale, offrendo la possibilità di drammatici conflitti cromatici tra diverse versioni di uno stesso grado (come nell'Ouverture del *Coriolano* di Beethoven). Smyth, in conclusione, invita gli analisti a una maggiore attenzione nei confronti degli aspetti tematici, motivici e formali che, anche quando puntano in direzione di scelte analitiche inconsuete, non devono per questo essere sottovalutati.

*Special issue: "Neo-Riemannian theory" (1998), Journal of Music Theory, 42/2.*  
 COHN R., "Introduction to neo-Riemannian theory: a survey and historical perspective", 167-180.  
 CHILDS A., "Moving beyond neo-Riemannian triads: exploring a transformational model for seventh chords", 181-193.  
 GOLLIN E., "Some aspects of three-dimensional Tonnetze", 195-206.  
 SODERBERG S., "The T-Hex constellation", 207-218.

CALLENDER C., "Voice-leading parsimony in the music of Alexander Scriabin", 219-233.  
 LEWIN D., "Notes on the opening of the F#minor fugue from WTCI", 235-239.  
 DOUTHETT J. e STEINBACH P., "Parsimonious Graphs: a study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transpositions", 241-263.  
 KRUMHANSL C., "Perceived triad distance: evidence supporting the psychological reality of neo-Riemannian transformations", 265-281.  
 COHN R., "Square dances with cubes", 283-296.  
 CLOUGH J., "A rudimentary geometric model for contextual transposition and inversion", 297-306.  
 KOCHAVI J., "Some structural features of contextually-defined inversion operators", 307-320.  
 CLAMPITT D., "Alternative interpretations of some measures from Parsifal", 321-334.  
 (Il volume contiene anche una bibliografia a cura di Nora Engebretsen, pp. 335-341).

Questo numero speciale del *Journal of Music Theory* raccoglie una serie di saggi nati in occasione di due convegni ospitati dall'Università di New York a Buffalo nel 1993 e nel 1997. La teoria neo-riemanniana è emersa in questi ultimi anni come una delle più interessanti novità nel campo della teoria musicale, ed è nata con lo scopo di fornire un modello analitico per quel repertorio di musica del secondo Ottocento - Liszt e Wagner soprattutto, ma anche Franck, Wolf e altri; e il discorso potrebbe essere esteso anche a molti altri autori che non sono ancora entrati ufficialmente nel circolo neo-riemanniano - che basa la propria sonorità sulla triade consonante, ma in cui il collegamento delle triadi è governato da principi diversi di quelli della tonalità classica (per un diverso approccio allo stesso repertorio vedi l'articolo di Morgan segnalato in questa rubrica). In sostanza si tratta di musica consonante ma non tonale nel senso schenkeriano, una musica per la quale sono state tentate molte definizioni, quali "tonalità cromatica", "cromatismo triadico" e perfino "atonalità triadica", un termine che dietro l'apparente ossimoro svela uno dei tratti più intriganti di questo repertorio. Le prime due definizioni puntano invece ad un'altra caratteristica di questa musica: spesso le voci si muovono per semitono creando collegamenti di triadi che, in uno spazio diatonico, verrebbero definiti cromatici.

La teoria neo-riemanniana nasce per opera di David Lewin, che ne dà la prima esposizione nel 1982 ("A formal theory of generalized tonal functions", *Journal of Music Theory* 26/1, 32-60) a cui fanno seguito molti altri lavori teorici e analitici, tutti elencati nell'esauriente bibliografia in calce al volume. Il punto di partenza di Lewin è lo studio delle trasformazioni delle triadi consonanti, studio che culminerà nel suo libro *Generalized musical intervals and transformations* (New Haven, Yale University Press, 1987). Per trasformazione Lewin intende "qualcosa che si fa a un Klang [una triade consonante] per ottenere un altro Klang". Il fatto che Lewin usi il termine riemanniano *Klang* non è casuale: difatti, le sue "classi di trasformazione" hanno come punto di partenza il sistema di



relazioni fra triadi definito da Riemann nello *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (1880).

Uno dei punti essenziali della teoria neo-riemanniana è che tutte le operazioni di trasformazione – inversioni, rotazioni, spostamenti lungo assi di simmetria – avvengono in un universo contestuale: un “intervallo”, per Lewin, non è la distanza tra due altezze misurata su base diatonica (come nel contrappunto classico) o semitonale (come nella *set theory*) ma è la distanza tra elementi di un insieme misurata sul numero di altri elementi dello stesso insieme che li separano. La natura geometrica e, in un certo senso, autoreferenziale del sistema ne ha incoraggiato le rappresentazioni grafiche. Particolarmente usato è il modello geometrico del *Tonnetz*, o rete di suoni, un tipo di rappresentazione già presente negli scritti di teorici ottocenteschi come Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst*, 1846) e Arthur von Oettingen (*Harmonie in dualer Entwicklung*, 1866). Un *Tonnetz* è una rete di altezze costruita attorno a un asse orizzontale e due assi diagonali; lungo l'asse orizzontale si snodano intervalli (in senso tradizionale) di quinta perfetta, mentre lungo i due assi diagonali si susseguono terze maggiori (in direzione sud-ovest/nord-est) e terze minori (in direzione nord-ovest/ sud-est). Le intersezioni dei tre assi delimitano dei triangoli ognuno dei quali costituisce una triade maggiore o minore; le rotazioni dei triangoli lungo i vari assi di simmetria (i lati e i vertici) corrispondono alle inversioni contestuali che trasformano un *Klang* in un altro, secondo le classi di trasformazione riemanniane (il cosiddetto sistema *Schritt/Wechsel*). Un ulteriore sviluppo della teoria si deve al lavoro di Richard Cohn, specialmente intorno a quello che egli ha definito “sistema iper-esatonico”. Cohn si concentra su un aspetto già implicito nel sistema di Lewin, quello della condotta delle voci “parsimoniosa”, ossia a minimo spostamento. Quando una coppia di triadi è collegata in modo tale che due voci su tre tengono note comuni, la terza voce non potrà che muovere per grado congiunto, di tono (nella trasformazione R, che porta alla triade relativa) o di semitono per le trasformazioni P (parallela) e L (*Leittonwechsel*, cioè per scambio di sensibile). Estendendo il procedimento si ottengono cicli di sei triadi collegate fra loro dal minimo spostamento possibile – quello di una voce per semitono. Tali cicli prendono il nome di sistemi esatonici, e ne esistono quattro. Un unico super-sistema, poi, unifica e collega i quattro sistemi esatonici in un sistema iper-esatonico, le cui caratteristiche sono descritte per la prima volta da Cohn nel 1996 (“Maximally smooth cycles, hexatonic systems, and the analysis of late-romantic triadic progressions”, *Music Analysis*, 15/1, 9-40).

Come ci sarà resi conto da questi schematici accenni (e ancor di più dalla lettura dei saggi contenuti nello *Special Issue*) la teoria re-riemanniana è fortemente sostanziata da un approccio geometrico e matematico, e tale è infatti la formazione di molti degli studiosi che se ne occupano. Se si aggiunge che la teoria è recentissima ed evidentemente ancora alle prese con la propria definizione formale, che le ricadute analitiche sono ancora limitate, e che l'ambito in cui queste idee circolano è ancora estremamente

elitario e per di più permeato di un'atmosfera scienziata e iper-positivista, è facile rendersi conto che la distanza che la separa tanto dalla musicologia storica quanto dalla pratica musicale è grande. Le analisi neo-riemanniane sono in genere limitate a frammenti di poche battute, estrapolati da contesti a volte di respiro amplissimo (un oggetto classico di questo tipo di analisi è il *Parsifal*) e generalmente si limitano a prendere in considerazione collegamenti di accordi “in superficie”, ignorando questioni di middleground, per non parlare di ritmo, metro, o forma. Tuttavia sarebbe ingeneroso insistere su critiche di questo tipo: ogni approccio offre quello che può offrire e, come ormai dovrebbe essere chiaro, non esistono metodi “universali”. La teoria neo-riemanniana offre ancora poco, ma quel poco è in grado di fornire punti di vista del tutto inediti e illuminanti su uno dei repertori più affascinanti della storia della musica.



### *Analisi dell'interpretazione* (Rossana Dalmonte)

L'insolita dimensione della presente rubrica non è dovuta ad un improvviso fiorire degli studi sull'analisi dell'interpretazione, quanto piuttosto a circostanze occasionali: l'impossibilità della scrivente di curarla nel *Bollettino* VI/2 (1999) e la recente acquisizione della rivista *Psychomusicology*, che nel n. 15 (1996) dedicò numerosi articoli al tema che qui interessa.

#### SCHEDA

#### FILOSOFIA

GODLOVITCH S. (1998), *Musical performance. A philosophical study*, Routledge, London and New York.

"La musica è una *performing art*. La musica è "fatta". Questo le nostre antiche tradizioni musicali lo danno per certo. I temi centrali del presente saggio riguardano le implicazioni di queste concezioni della musica e il comportamento delle nostre tradizioni di fronte alle sfide moderne." Dopo queste righe iniziali, l'*Introduzione* continua chiarendo quali siano i temi del volume, con l'esplicito proposito di voler "rendere simpatica" una visione della musica centrata sull'esecuzione, essendo questo – fra tutti gli elementi concorrenti all'evento musicale – quello più legato alla sua natura di *performing art*. L'autore, tuttavia, non s'interesserà di tutti i tipi di esecuzione, ma si limiterà a discutere l'esecuzione solistica, non solo perché il problema si presenta più agevole, ma soprattutto perché in essa predomina la volontà di un individuo. Si porrà anche limitazioni per ciò che riguarda il repertorio, in quanto sceglierà soltanto musica strumentale per non trovarsi in imbarazzo con i significati del testo verbale. Se invece la voce viene intesa come uno strumento, varranno le stesse considerazioni fatte sul repertorio in esame.

Apprestandosi a tracciare *A model of musical performance*, l'autore per prima cosa chiarisce la differenza fra "suonare" ed "eseguire": mentre la prima parola può applicarsi ad azioni come leggere a prima vista, riscaldarsi le mani, studiare e fare prove, la seconda si riferisce soltanto all'atto del suonare davanti ad un pubblico. Questo atto, però, non è semplice, bensì è formato da diversi elementi, che Godlovitch chiama "i quattro costituenti dell'esecuzione", ossia i suoni, gli esecutori, le opere e gli ascoltatori. Ragionando su ciascuno di questi costituenti, l'autore s'imbatte in luoghi comuni, tanto radicati quanto pericolosi per una corretta impostazione del problema. Ad esempio è diffusa l'idea che la sequenza dei suoni in se stessa sia "l'esecuzione", ossia si è convinti che ascoltando un disco si ascolti un'esecuzione. In realtà la registrazione non è la performance, ma solo una sua traccia, come la fotografia non è



l'oggetto ritratto (p. 14). Non si può dire "ieri sera ho sentito Rachmaninoff suonare il Preludio in do # minore", perché, essendo Rachmaninoff morto da un pezzo, l'asserzione diventa automaticamente assurda. Eppure la pratica dell'ascolto da disco rafforza questo equivoco, che confonde un evento – come è la performance – con un oggetto fisico, un disco, che dura molti anni ed è riproducibile (quasi) all'infinito.

Passando al secondo "costituente", l'esecutore, Godlovitch scopre che a sua volta si compone di quattro aspetti: *causation, intention, skills and guilds*. Causare la musica, ossia far sì che la musica succeda, è di solito opera di un essere umano, ma a volte si dà il caso che la produzione venga da una macchina. Si può ancora parlare di performance? No, perché in questi casi viene a mancare il secondo elemento, l'intention, ossia il progetto dell'esecutore. L'esecuzione è una sequenza di suoni prodotta deliberatamente, è la concretizzazione di una volontà di produrre musica di un certo tipo, dotata di certe qualità, e questa intenzionalità è essenziale alla natura della performance. A volte il risultato resta al di sotto delle intenzioni, a volte le eccede. Ci sono performances preparatissime in ogni dettaglio ed altre soltanto delineate a larghe linee, ma un qualsiasi piano prestabilito è comunque indispensabile. Non basta, tuttavia, produrre musica intenzionalmente: occorre anche sapere regolare la produzione adeguandola a fattori esterni quali la tradizione esecutiva di un certo repertorio, la presenza di un certo tipo di pubblico, il contesto in cui una particolare esecuzione si pone (concorso a premi, concerto in una stagione o avvenimento eccezionale ecc.). Gli skills, ossia le capacità che occorre possedere per produrre suoni come uno li vuole, consistono sostanzialmente nella possibilità di controllare le proprie azioni e quelle del proprio strumento. Questo controllo richiede da parte dell'esecutore un alto grado di affidabilità (dal momento che l'infallibilità non è ipotizzabile). Uno dei più sicuri indicatori di queste capacità è il fatto di poter riprodurre ripetutamente e a richiesta sequenze di suoni secondo un piano prestabilito. Per cui si può dire che più si riesce a duplicare una performance in circostanze diverse, maggiore è il grado di affidabilità raggiunto. Questa apparentemente logicissima affermazione, suscita nel nostro autore un dubbio atroce: se lo skill si misura sulle ripetizioni identiche, la singola esecuzione può avvenire senza skill? La risposta è negativa addirittura per due ragioni: primo perché qualche dote è pur sempre necessaria per adeguare la musica prodotta al piano intenzionale che le sta a monte; secondo perché skill indica la capacità di portare a termine compiti difficili anche una volta sola. Tanto è vero che un'altra misura dell'abilità è proprio il grado di difficoltà del compito (non c'è, infatti, gran bisogno di particolari abilità per soffiarsi ripetutamente il naso sempre nello stesso modo). Skill, inoltre, indica la capacità di superare gli handicaps, ossia le difficoltà che il corpo sempre presenta quando si vuole fargli acquisire destrezze insolite. Un altro metro per misurare lo skill è quello di prendere in considerazione la capacità di realizzare intenzionalità molto alte e complicate: tanto più è alto l'obiettivo che ci si propone, tanto maggiori debbono essere le abilità di chi con esso si cimenta. Il tentativo di aggirare l'ostacolo, ossia il

progetto di procurarsi l'abilità esecutiva attraverso strumenti sofisticatissimi capaci di "tradurre" da soli l'intenzione esecutiva di chi li programma, si è rivelato illusorio come un miraggio: la macchina non ha credibilità e l'esecutore potrebbe essere smascherato in ogni momento da un'esecuzione dal vivo.

Il concetto di *guild*, l'ultimo legato al "costituente" esecutore, è meno complicato: gruppi unificati sotto l'insegna di uno strumento, di un insieme di abilità tecniche e di un repertorio in larga misura comune, formano una sorta di "comunità di esecutori", dunque delle gilde (p. 61). È però un concetto importante, perché è proprio sulla base delle competenze comuni ad una gilda che si misura l'equilibrio fra conservazione ed innovazione presente in una performance.

E con questo si sono descritti i 4 elementi che concorrono a caratterizzare il secondo costituente dell'evento performativo, l'esecutore. Poiché del terzo costituente – l'opera – molto hanno parlato i filosofi, qui se ne prendono in considerazione solo i problemi che riguardano più da vicino l'esecuzione. Uno dei principali è il campo di tensione che viene a crearsi fra la fissità della partitura notata e la mutevolezza dell'esecuzione creativa, che tuttavia deve assicurare un'accurata resa dei segni presenti in partitura. "Come è possibile la varietà nella fissità? [...] Di quale natura è la fissità dell'opera? Qualunque sia la risposta, le opere notate debbono permettere realizzazioni molto varie per corrispondere alle aspettative di una performance. Opere notate che tollerano un solo tipo di resa non sono opere-da-esecuzione come noi le intendiamo, ma potrebbero soddisfare quei compositori che si sono rivolti all'esecuzione elettronica precisamente per evitare la varietà tipica della realizzazione dei così detti "interpreti" (p. 85). La relazione virtuosa opera-esecuzione è quella multipla che esiste fra i "tipi" e le loro "occorrenze", fra entità astratte (benché prodotte da uomini) ed eventi spazio-temporalmente delimitati. Del resto la fissità dell'opera è anch'essa relativa, poiché — dopo la morte dell'autore — si può modificare sulla base di un progetto editoriale, che cambia di epoca in epoca a seconda delle mode musicologiche. Dunque l'esecutore (E) nella sua performance (P) — che è una sequenza di suoni (S) — ha prodotto un'occorrenza di un'opera (O) indipendente e identificabile. Tuttavia non si deve pensare che E abbia eseguito O, perché di fatto ha eseguito S. Eppure questo equivoco è molto diffuso e resiste anche nel caso in cui E non abbia tenuto in debito conto le costrizioni impostigli da O. Quali sono le "costrizioni" imposte da O? Non è possibile elencarle né definirle una volta per tutte perché dipende dalle convenzioni di ogni epoca stabilire quali operazioni siano indispensabili al momento dell'esecuzione: rispettare o no le altezze e le durate scritte, usare o no gli strumenti dell'epoca ecc. Ci sono però delle condizioni di base che restano immutate nel tempo e che Godlovitch chiama "fattori d'integrità primari": l'esecuzione deve assicurare una presentazione completa dell'opera. Ma anche questa condizione, apparentemente così inconfutabile, lascia margini di dubbio. Ad esempio: cosa si deve fare se l'opera può essere considerata incompleta? Oppure: l'opera è presentata completamente se



non si eseguono tutti i ritornelli? Altro fattore d'integrità primario è la continuità temporale: non si può interrompere l'esecuzione di un'opera e poi riprenderla, salvo mettersi d'accordo nel caso di opere già divise dall'autore. Nel caso di un'opera pianistica interviene un ultimo fattore – la continuità personale – secondo il quale l'opera non può essere presentata da più di un pianista alla volta. I fattori d'integrità secondari sono invece così descritti: continuità dell'ascoltatore (ogni performance deve tenersi dall'inizio alla fine davanti allo stesso uditorio), continuità sensoria (una performance deve essere udibile dall'inizio alla fine per almeno un uditore) e continuità interpretativa (non è lecito cambiare stile esecutivo durante lo stesso evento).

L'ultimo costituente della performance è il pubblico degli ascoltatori. L'esecuzione, infatti, non ha una propria autonomia, come, ad esempio le prove, ma è eterodiretta: la sua sorte è quella di raggiungere coloro per i quali è stata preparata. Ogni attività che produca suono ma che non abbia questa intenzione di giovare a qualcuno non è una performance. E poiché l'esecuzione deve soddisfare le aspettative del pubblico e fare ad esso del bene, nel concetto di performance è insita l'idea di "una cosa offerta a beneficio di qualcuno".

Terminata l'illustrazione dei quattro costituenti dell'esecuzione, ossia una volta tracciato un modello di performance, l'autore passa a discutere le "sfide al modello". In retorica sarebbe questa la parte consacrata alla *confutatio*, cioè alla difesa dell'oratore nei confronti di possibili obiezioni alle sue tesi. In realtà i casi discussi in questa parte del libro risultano essere così marginali da non intaccare le già dettagliatissime disquisizioni occorse durante l'illustrazione del modello.

Ci si può chiedere a questo punto la ragione per cui a un libro di filosofia venga dedicata una "scheda" nel *Bollettino di Analisi e Teoria Musicale*. Evidentemente non è un libro di "analisi dell'interpretazione" se per analisi s'intenda un insieme di operazioni condotte su una partitura o su reazioni d'ascolto. Tuttavia è sembrato interessante offrire un esempio di "analisi filosofica", ossia un saggio nel quale l'interpretazione non è considerata dal punto di vista di un suo elemento, ma nella globalità del fenomeno. In questo senso il volume offre spunti molto stimolanti e si potrebbe senz'altro consigliarne la lettura integrale se non fosse per la difficoltà del linguaggio in cui è scritto, un linguaggio molto immaginifico che spesso inventa parole (ad esempio *instantiation*) o usa parole note con senso particolare (ad esempio: *musical agency*). È probabile che l'interpretazione corretta di parole e locuzioni non sia quella qui scelta, e che di conseguenza la scheda tradisca in qualche dettaglio il dettato del testo. Inoltre occorre avvertire che non si tratta di un libro "sistemico": la scheda ha cercato di semplificare un percorso assai più intricato e ciò facendo ha forse alterato qualche sfumatura di senso. Di tutto questo chiedo scusa al gentile lettore.

WILLIMANN J. – BAUMANN D. (cur., 1998), *Musikalische Interpretation. Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung*. Simposion zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer. Zürich 1993, Lang, Berlin ecc. ("Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft" Serie II, vol. 38).

Il volume è costituito da otto saggi, un omaggio al dedicatario Kurt von Fischer e un elenco delle sue pubblicazioni degli ultimi 14 anni. Le pubblicazioni precedenti, infatti, erano state già elencate negli Atti del Colloquio tenuto, sempre a Zurigo, per il 70esimo compleanno dell'illustre musicologo. Degli otto saggi, quattro analizzano brani specifici e perciò vengono segnalati nelle rispettive rubriche, mentre gli altri quattro hanno carattere generale e verranno riassunti qui. Per comprendere il taglio di questi interventi è necessario sapere che il Simposio era stato inizialmente pubblicizzato col titolo *Il paradosso dell'interpretazione in musica*.

Hans Heinrich Eggebrecht, l'illustre pensatore di recente scomparso, nel saggio intitolato "Interpretation" s'interroga sul luogo dove si trova l'opera nella sua totalità e fa una distinzione fra *Identität*, *Dasein* e *Sein*. Piuttosto che tentare un'improbabile traduzione di questi termini, vale la pena descrivere il loro significato. *Identität* è il luogo della riconoscibilità dell'opera in tutte le diverse forme del suo apparire; il *Dasein* è la reale presenza, la concreta realizzazione sonora; il *Sein* è la differenza fra tutte le concrete apparizioni. La totalità di tutti questi modi di esistenza è forse lo spirito del tempo che l'opera incarna. Nel compositore essa è un processo che vive nelle idee, nella volontà, nelle proiezioni fantastiche che portano all'elaborazione di note e di abbozzi in direzione di una versione definitiva. Questa è la genesi dell'opera, non la sua totalità, come pure tutto ciò che il compositore dice di lei. Già Busoni nell'*Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* metteva l'accento sulla trasformazione che avviene nel passaggio dall'idea astratta e originaria alla stesura in note da parte del compositore. Ed Eggebrecht aggiunge che vi possono essere anche scritture diverse e ugualmente valide per la stessa opera.

Anche il testo in notazione appartiene alla totalità ma non la rappresenta interamente, essendo soltanto il mezzo per comunicare e trasportare l'opera dalla proiezione fantastica del compositore alla realtà sonora: in questa trasformazione tutte le grandezze che vi prendono parte sono variabili. L'intervallo fra la scrittura e la sua realizzazione sonora è detto "interpretazione" ed è oggetto di riflessione da gran tempo. Secondo Eggebrecht si tratta di "tradurre" un contenitore di senso scritto in note in un contenitore di senso sonoro, traduzione molto più aperta e ricca di possibilità della lettura di un testo verbale, l'antica *executio* o *pronuntiatio*. L'interprete, infatti, non solo deve ri-produrre ciò che trova scritto, ma deve chiudere l'apertura che il testo lascia riducendolo ad un preciso accadimento sonoro. In ciò è guidato non solo dal proprio intuito, ma anche da buoni strumenti interpretativi (buone edizioni, testimonianze verbali del compositore ecc.). L'ascoltatore non può contribuire alla



“chiusura” del testo, ma può soltanto essere consapevole di trovarsi di fronte ad una realtà estetica non definitiva, ossia ad una delle tante possibili.

Helga de la Motte, nel saggio “Die Umwandlung von Interpretationsparametern zu Struktureigenschaften” (La conversione di parametri interpretativi in caratteri strutturali) indica il momento in cui si passa dall’“eseguire” all’interpretare, il momento in cui il segno ha bisogno dell’intervento dell’interprete per ottenere gli effetti che il compositore s’aspetta. Questa necessità diventa palese quando viene inventato il crescendo, non come effetto vocale (ché nel repertorio dotato di testo verbale era ben noto da tempo), bensì come procedimento sinfonico. La “scoperta” del crescendo è attribuita a Jommelli e ai Mannheim, ed è collegata coll’insorgere dell’estetica romantica della musica come linguaggio dei sentimenti. Quando questa estetica viene spazzata via dagli orrori della prima guerra mondiale, la musica resta un oggetto da riprodurre senza intensificazioni agogiche o dinamiche: nell’*Uccello di fuoco* ci sono ancora crescendo che invitano ad una elevazione emozionale, nella *Storia del soldato* sono diventati superflui e nell’*Otello per fiati* del 1923 la dinamica è totalmente appiattita. Né Stravinskij rappresenta un’eccezione: al contrario la sparizione delle sottolineature emotive è carattere generale della musica del ventesimo secolo. Nella produzione della generazione attiva nell’ultimo quarto del secolo avviene una separazione fra le strutture dell’opera e le indicazioni dinamiche e agogiche. Nelle opere dei neo-romantici, ad esempio, i gesti espressivi sono esagerati al massimo, ma vengono collegati a strutture espressivamente del tutto neutre e prive di qualsiasi capacità di sviluppo. Un altro modo per distinguere la dinamica dall’intensificazione espressiva è di trasformarla in mezzo di rappresentazione dello spazio. Effetti d’eco o sovrapposizioni di dinamiche diverse in varie voci dell’orchestra (o anche nello stesso strumento, come nel Preludio *Feuilles mortes* di Debussy) sono una marca tipica della musica francese a cavallo dei due secoli. Varèse usa la dinamica come elemento contrappuntistico e dove riempie tutto lo spazio acustico con un *Pesantissimo*, non lascia posto ad alcun intervento dell’interprete. Agogica e dinamica non sono più intese come strumenti per intensificare la capacità connotativa della musica, ma sono diventate strutture autosignificative.

Hermann Danuser intitola il suo intervento “Schein-Paradoxa einer nicht paradoxen Kunst” (Apparenti paradossi di un’arte non paradossale) e aggiunge come sottotitolo “Verstreute Beobachtungen zur musikalischen Interpretation” (Osservazioni sparse sull’interpretazione in musica). Il tema del simposio gli sembra paradossale, proprio perché lui stesso non è mai riuscito a vedere alcunché di paradossale nell’interpretazione musicale. Il paradosso, infatti, secondo la definizione dell’Enciclopedia più diffusa, è un contro-senso di parole del tipo: “Un siriano sostiene per vero che tutti i siriani mentono”; “Io vi ordino: siate spontanei!”; “Un

maestro ai suoi scolari: scrivete 100 volte “io sono educato in modo non autoritario””. Dunque, se nell’interpretazione musicale esistono paradossi, questi debbono cercarsi nelle prescrizioni verbali all’interpretazione. Ad esempio, Schönberg in *Stile e Idea* sostiene che quanto più le prescrizioni esecutive sono precise e puntuali, tanto più sono incomplete. Infatti, anche se fa parte delle abitudini del nostro tempo lo scrivere in maniera dettagliata, proprio nell’intento di perfezionare la scrittura la si rende più rigida e quindi meno disponibile all’interpretazione. Altro paradosso è quello che compiono certi compositori cercando di rimanere l’autore unico della propria opera come un pittore o uno scultore e per far ciò tendono a “cancellare” l’interprete riducendolo al puro ruolo di esecutore delle loro volontà. Ciò è paradossale, in quanto l’atto di trarre suoni dalla carta è in sé stesso un processo creativo che conferisce all’opera il suo aspetto sempre mutevole.

Ernst Lichtenhahn nel saggio “Musikalische Interpretation - ein romantisches Konzept” colloca il paradosso evocato nell’iniziale titolo del Colloquio dalla parte dei critici. L’interpretazione – egli osserva – è definita dai critici “fedele alla partitura” o libera, oggettiva o soggettiva, tradizionale o legata alla prassi dell’epoca o attualizzata, ma in tutti i casi e sempre è considerata come espressione di una personale volontà dell’interprete. La forza di questo concetto di interpretazione è tale che il critico non si rende conto di considerare generalizzabile una definizione legata ad un’epoca ben precisa e così finisce per applicarlo a tutti i tipi di passaggio partitura-sequenza di suoni. Ne conseguono utilizzi paradossali, sia perché la musica di cui si parla è nata prima che quel concetto fosse formulato, sia perché l’estetica vigente lo ha definitivamente cancellato. L’autore si diffonde con ricchezza di dettagli sulla genesi del concetto romantico di interpretazione e in particolare sull’aspetto “religioso” che esso assume negli scritti di Hegel. Così contestualizzato, il concetto non è trasferibile. Farebbe certamente un effetto paradossale vedere il Kapellmeister Kreisler di hoffmanniana memoria, tutto preso dal problema di coniugare il suo forte senso interiore per la musica con le necessità della vita concertistica, “interpretare” un’opera nata nell’estetica del negativo. Certamente – conclude Lichtenhahn – il campo dell’interpretazione è percorso da tensioni di vario tipo, ma non è in sé stesso paradossale; lo è veramente invece il nostro modo di porci nei suoi confronti.

#### PSICOLOGIA

LEHMANN A.C. – ERICSSON K.A. (1996) “Performance without preparation: structure and acquisition of expert sight-reading and accompanying performance”, *Psychomusicology*, 15, 1-29.

Il contenuto dell’articolo è già indicato nel titolo: vengono studiate le abilità necessarie per quelle performances che per ragioni diverse non



possono essere preventivamente preparate. In generale si tratta di pianisti accompagnatori, ma vi sono anche altri strumentisti, come quelli chiamati a registrare colonne da film, la cui abilità nella lettura a prima vista è divenuta leggendaria. Non si è mai prestata molta attenzione a questo tipo di esecuzione e in generale si tende a considerarla frutto di un talento particolare. La ricerca esamina la struttura delle abilità necessarie alla lettura a prima vista misurando le differenze individuali in ciascuna di tali abilità; inoltre cerca di individuare attività in grado di promuovere le doti necessarie per contribuire al miglioramento di questo tipo di esecuzione. Un altro problema qui trattato riguarda l'ipotesi di un collegamento fra la capacità di lettura a prima vista e il livello generale di preparazione esecutiva. Gli autori, in un precedente lavoro pubblicato nella stessa rivista nel 1993 (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.* III/2, 1996, 35), avevano già fatto esperimenti su due gruppi di pianisti (accompagnatori e solisti) arrivando a dimostrare che gli accompagnatori suonavano con maggiore precisione dei solisti, e che la correttezza dell'esecuzione era collegata al grado generale di abilità dei soggetti. Qui si considerano i meccanismi cognitivi messi in opera dalla lettura a prima vista: la memoria musicale necessaria per "completare" un frammento di testo fin dalle prime note, la capacità di allargare l'intervallo temporale fra l'occhio che legge e la mano che esegue in modo da stabilire rapidamente un piano d'esecuzione, l'abilità di muovere le mani sulla tastiera anche senza guardarle nonostante le difficoltà tecniche di salti o incroci. I meccanismi mentali necessari per far fronte a queste necessità sono stati studiati da numerosi ricercatori nell'ultimo decennio, ma qui sono verificati con più accorta precisione. Ai pianisti accompagnatori viene fatto suonare un pezzo 4 volte: nella prima e nella quarta esecuzione essi devono realizzare l'accompagnamento su una parte solistica preregistrata; nella seconda e nella terza prova eseguono solo l'accompagnamento. Indi vengono loro dati dei compiti per mettere il luce il funzionamento di determinati meccanismi mentali: la prova di memoria consiste nel suonare quello che ciascuno si ricorda della pagina mancante della partitura precedentemente eseguita nella sua integrità; la prova di improvvisazione consiste nel completare improvvisando una partitura nuova chiaramente lacunosa; la prova "tattile" consiste nell'esercitarsi a fare salti larghi sulla tastiera senza guardare le mani. I risultati di queste prove vengono arricchiti da "interviste" fatte ai soggetti a proposito del loro curriculum studiorum e della loro professione.

GRIESHABER K. – CARLSEN J.C. (1996), "Musicians' polymetric performance: effects of hand dominance, meter speed, pattern complexity and cuing context", *Psychomusicology*, 15, 46-68.

Gli autori hanno sperimentato su ventitré musicisti (pianisti e percussionisti, 10 femmine e 13 maschi), tutti non mancini, diverse ipotesi relative ai problemi che sorgono nell'esecuzione di passaggi polimetrici. Dopo aver dato un dettagliato resoconto degli studi esistenti

sull'argomento, e dopo aver descritto l'apparato tecnologico di supporto, gli autori illustrano il metodo seguito ed ogni tappa dell'esperimento. I dati raccolti da strumenti elettronici rilevano le devianze in millesimi di secondo rispetto ad un'esecuzione corretta di 2:3, 3:4 e 4:5 e rendono subito chiaro che il risultato non può essere riassunto nei termini di corretto-scorretto, ma che molte variabili giocano un ruolo importante. In alcuni casi le scorrettezze hanno una certa "regolarità", ossia prevedono, ad esempio, un "regolare" allungamento del tempo prima della ripetizione del modulo. I risultati hanno confermato certe ipotesi di partenza, mentre hanno confutato certe altre. Si era ipotizzato, ad esempio, che i musicisti riuscissero ad eseguire più correttamente con la mano destra, mentre questo non è risultato vero, in quanto errori e correttezze c'erano in entrambe le mani, come se i musicisti fossero ambidestri. Si è invece notato che i soggetti preferivano eseguire il ritmo più veloce prima con la mano destra, poi con la sinistra. L'ipotesi che sia più facile eseguire correttamente i moduli in tempo veloce che in tempo lento si è dimostrata esatta. Per ciò che riguarda la complessità del pattern, questo studio confuta la tesi sostenuta da Diana Deutsch in un lavoro dell'1983. La studiosa americana asseriva che non ci fossero maggiori scorrettezze nei pattern più complessi rispetto al (relativamente) semplice 2:3; ma ciò derivava dal fatto che essa chiedeva ai soggetti di eseguire tutti i pattern nello stesso lasso di tempo, così che i più complessi diventavano anche i più veloci, e perciò stesso più "facili". Se invece si mantiene fisso il tempo che intercorre fra una pulsazione e l'altra, si nota che i pattern più complessi presentano un maggior numero di scorrettezze. Infine è stato provato che per eseguire correttamente questo esercizio occorrono un adeguato curriculum di studi e doti musicali, ma che la preparazione musicale generale non è direttamente proporzionale alla correttezza nella performance.

FREDRICKSON W.E. – JOHNSON CH. M. (1996), "The effect of performer use of rubato on listener perception of tension in Mozart", *Psychomusicology*, 15, 78-86.

Lo scopo di questo esperimento è di verificare se due diverse interpretazioni di un frammento in rubato in un certo pezzo (nella fattispecie il *Concerto per corno e orchestra* n.2 di Mozart) influiscano sugli ascoltatori, cioè se siano in grado di variare la loro percezione della tensione. Essendo state misurate e ridotte a grafico, le due interpretazioni del frammento risultano obiettivamente assai diverse; eppure gli ascoltatori non hanno rilevato nessuna differenza per ciò che riguarda la loro funzione sia formale che estetica. Ciò significa che l'opera stessa, così come è composta, comunica informazioni sulla sua forma e le sue qualità indipendentemente da come viene eseguita? Oppure ciò significa che ci sono altri parametri, oltre al rubato, da tenere in considerazione come attivi nella percezione della forma? Infine, è possibile che agli ascoltatori sia stata data una definizione di tensione non abbastanza univoca? Da questi



interrogativi appare chiaro che il lavoro apre più problemi di quanto il titolo non lasci supporre.

JOHNSON CH.M. (1996), "The performance of Mozart: Study of rhythmic timing by skilled musicians", *Psychomusicology*, 15, 87-109.

Il presente studio, strettamente collegato al precedente, prende ancora in esame il *Concerto per corno e orchestra* n.2 di Mozart, con particolare riguardo al problema del rubato. Questa volta viene analizzato un frammento più esteso (6 frasi) eseguito da 4 solisti, due di essi unanimemente giudicati eccellenti, gli altri due meno dotati. L'analisi della durata di ciascuna nota è stata fatta attraverso computer direttamente dal disco e visualizza condotte assai simili nei due solisti migliori e maggiori disparità presso gli altri due. In generale si nota che il rubato è più diffuso nelle esecuzioni eccellenti, nelle quali la variazione ritmica rispetto ad un'esecuzione "meccanica" è maggiore. L'autore afferma che, se si escludono le analisi di esecuzioni pianistiche condotte da Bruno Repp in numerosi lavori, questo è il primo studio sulla variazione temporale nell'esecuzione che si serva di musica esistente in commercio, non di materiale eseguito in studio per scopi scientifici. Ma, a dire la verità, non sembra questo un grande pregio, dal momento che i risultati non aggiungono alcunché a quanto era noto da tempo su questo problema.

REPP B.H. (1999), "Effects of auditory feedback deprivation on expressive piano performance", *Music Perception*, 16/4, 409-438.

Il saggio parte dalle premesse poste da studi diversi nel corso dell'ultimo secolo, tutti, sotto diversi aspetti, finalizzati a scoprire quale ruolo abbia il feedback uditivo nell'acquisizione di abilità motorie (dalle scimmie sorde ai pianisti esperti). Rispetto agli studi precedenti, condotti anche dall'autore stesso, questo saggio si pone dei problemi specifici, ossia se il fatto di ascoltarsi mentre si suona modifichi (ed eventualmente in quale misura) l'espressività di una esecuzione pianistica per ciò che riguarda in particolare il profilo temporale (orizzontale e verticale), il profilo dinamico (orizzontale e verticale) e la pedalizzazione. Per "profilo temporale orizzontale" s'intende il lasso di tempo che intercorre fra gli attacchi di una nota e di quella successiva; per "profilo temporale verticale" s'intende la sequenza delle variazioni temporali fra note "scritte" come sincrone. Le stesse definizioni si applicano anche alle variazioni dinamiche. Il frammento scelto per l'esperimento ha caratteri molto simili ad altri brani scelti da Repp per i suoi studi; si tratta dell'inizio dello Studio di Chopin op.10 n.3, un brano non tecnicamente difficile, ma impegnativo sotto il profilo di una buona resa espressiva. I sei pianisti partecipanti all'esperimento erano tutti "esperti" anche se non eccelsi esecutori; fra i sei c'era anche l'autore del saggio, un buon amatore che suona informalmente

da 47 anni. Qualcuno dei soggetti non aveva mai suonato questo studio, e gli altri non l'avevano suonato da molto tempo. Queste condizioni lasciavano supporre che il feedback uditivo avesse una grande influenza sull'interpretazione espressiva. Il frammento è stato suonato da ogni pianista 10 volte con espressione, 10 volte cercando di mantenere una misura metronomica, 10 volte con espressione ma senza poter udire il suono prodotto. Le attrezzature utilizzate hanno consentito la registrazione e la trascrizione grafica dei profili di tutte le esecuzioni. Da queste ultime sono stati tratti diagrammi con le medie dei valori di ciascun tipo di esecuzione. Il modello della pedalizzazione, invece, non è stato "ridotto" perché molto diversificato fra le varie esecuzioni. La registrazione è stata utilizzata come test dal quale 10 studenti di pianoforte del corso medio dovevano trarre gli elementi per giudicare se le esecuzioni senza feedback fossero o no diverse da quelle prodotte in condizioni normali. Anche questa operazione è stata condotta utilizzando apparecchiature estremamente sofisticate. I risultati, tuttavia, non sono stati — come previsto — facili da interpretare. Nelle esecuzioni senza feedback è stato notato: minor controllo nel volume del suono, accenti non intenzionali, enfasi inopportuna su tempi deboli, minor prominenza alla linea melodica. Benché alcuni commenti non fossero chiari, in generale è risultato che la mancanza di feedback riduce solo di poco la capacità di controllo motorio, sia nelle esecuzioni espressive, sia in quelle volutamente mantenute sotto controllo temporale.

#### ANALISI DELL'INTERPRETAZIONE

LEPRINO F. (1998), "Virtuosismi e forme virtuali per l'interprete di oggi", *Analisi*, 27, 2-20.

Che tipo di virtuosismo è necessario oggi in un mondo concertistico comunque siglato dalla "prestazione brillante"? Il concetto di virtuosismo coniato nell'Ottocento è ancora valido oggi? Come esempi di grande difficoltà esecutiva nel repertorio recente l'autore cita la *Terza Sonata* di Sciarino e la *Terza Sonata* di Boulez, ma ciò che maggiormente lo interessa è di discutere un tipo di virtuosità non legato soltanto alle costrizioni della partitura, ma piuttosto derivante dal progetto interpretativo dell'esecutore. Perciò una parte consistente del saggio è dedicata a brani — come *Carnaval* di Schumann e le *Etudes* di Debussy — che presentano difficoltà di tipo interpretativo più che di tipo tecnico. Il saggio si conclude formulando ipotesi interpretative sull'ultimo dei *Klavierstücke* di Karlheinz Stockhausen, dalle quali si può rilevare come il virtuosismo consista nel superare l'approccio letterale alla partitura per cercare di farne emergere la sua forma "virtuale" o "virtuosa".



FERRARI E. (1999), "Analisi musicale e giudizio critico", *Analisi*, 29, 18-23.

Se non si bada al titolo e si va subito a leggere l'articolo, vien voglia di comperare il disco delle *Variazioni Goldberg* suonate da Rosalyn Tureck alla bella età di 84 anni. In realtà l'autore si riferisce ad un'esperienza d'ascolto dal vivo, ma poiché non tutti hanno avuto la fortuna di sentire la pianista in concerto, si può almeno gustare la sua interpretazione registrata. Subito si sarà colpiti dal modo "responsoriale" di enunciare il tema sottolineando con differenze timbriche le diverse zone in cui si muove. Indi si resterà affascinati dalla capacità dell'anziana interprete di differenziare con la dinamica le varie voci della polifonia, facendo in modo da non confondere il maggior peso sonoro con una patente di superiorità strutturale, ma, al contrario, dando uguale peso interpretativo ad ogni voce. L'analisi resta alla superficie dell'opera, ma può ugualmente giovare agli interpreti, in quanto contiene numerosi suggerimenti per i pianisti che continuano a suonare Bach. Con buona pace della performance practice!

RINK J. (1999), "Suonare nel tempo: ritmo, metro e movimento nelle *Fantasien* op. 116 di J. Brahms", *Diastema*, I (IX), 7-36.

Il ritorno in libreria di *Diastema* dopo un forzato periodo di silenzio, si apre con un saggio di John Rink in traduzione italiana. Si tratta del capitolo XII del volume miscelaneo da Rink stesso curato per la Cambridge University Press nel 1995 (cfr. *Bollettino del G.A.T.M.*, V/2, 1998, 25-27). La traduzione ci consente un discorso più approfondito su uno dei saggi più stimolanti del volume, un saggio che non tocca quelle corde emotive che spesso scattano anche negli strumentisti più "illuminati" nei confronti di certi studi troppo "tecnici" sul tema dell'interpretazione. Non che il saggio di Rink sia scarsamente "tecnico", tuttavia ha il pregio di utilizzare le strategie analitiche in partenza da problemi "reali", insomma di essere quella che lui stesso definisce un'"analisi dell'esecutore". Rink, infatti, non è partito dall'analisi della partitura, né dall'ascolto dell'interpretazione registrata di altri pianisti, ma ha seguito un percorso in tre tappe: prima ha studiato il pezzo al pianoforte preparandosi per un concerto, indi ha analizzato la partitura e solo alla fine ha confrontato i risultati delle prime due operazioni. Non si è trattato tuttavia di un confronto nota-per-nota, ma della tematizzazione di due problemi precisi: come l'analisi può aiutare a risolvere problemi ritmici (in questo caso problemi di microritmo, oppure di fraseggio al di là delle indicazioni di battuta, ossia come suonare le emiole e gli slittamenti metrici) e come essa possa aiutare a dare una coerenza alla macroforma dell'intera opera, dal momento che Rink dichiara di considerare le *Fantasien* come un unico brano composito (p.9). Osservazioni molto convincenti sono anche riservate al movimento, ossia al tempo da staccare in ciascun brano tenendo in considerazione la globalità del pezzo. Per sostenere le sue

ipotesi Rink si giova qui della tecnica della comparazione prendendo in esame ben 10 esecuzioni apparse nello spazio di circa 40 anni.

BARTELS U. (1999), "Zur Interpretation von Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106. Eine diskographisch-analytische Studie", *Musiktheorie*, 14/2, 143-169.

Premesso che non basterebbe un libro per dare notizia della letteratura critica su questa sonata, l'autore osserva che le analisi si riferiscono in massima parte al suo aspetto notazionale piuttosto che alla resa sonora testimoniata da centinaia di registrazioni. Nonostante la difficoltà del compito è proprio questo che Bartels vuole fare, mettendo a frutto la sua collezione di 80 esecuzioni a partire da quella di Arthur Schnabel del 1935. Naturalmente si dovrebbe tener conto delle differenze fra registrazioni in studio o dal vivo come parte di un concerto, o fra diverse registrazioni di uno stesso autore; ma tali variabili renderebbero troppo complicato il percorso. Bartels ha perciò considerato paritariamente tutte le esecuzioni, limitandosi a fornire notizie di ciascuna in una dettagliata tabella. Ci sono anche limitazioni riguardanti il materiale da comparare, in quanto Bartels sceglie per il suo confronto soltanto passaggi "critici" e precisamente:

I° Tempo

b. 1-17: "ingresso" nell'opera: stacco del tempo, Fanfara di b.1-4, ritardando di b.8;

b.100-112: come vengono interpretate le indicazioni "cantabile" e "dolce espressivo"?

b. 138-158: come viene reso temporalmente questo passo fugato?

II° Tempo

b. 1-22: come influiscono sullo stacco del tempo le numerose indicazioni interpretative?

b. 47-68: rapporti col tempo staccato all'inizio;

III° Tempo

b. 1-13: rapporti fra tempo-base e rubato;

b. 87-98: viene inteso come momento di riposo o come frammento drammatico?

IV° Tempo

b. 16-39: l'addensarsi della scrittura porta ad un rallentamento del tempo?

b. 96-130: in che rapporto si pone questo passaggio con quello iniziale?

b. 250-275: questo tema viene considerato come appartenente alla fuga o come un episodio a sé stante?

I punti più difficili da "misurare" sono stati il primo e il sesto (inizio del I° e del III° Tempo), tuttavia, grazie alle moderne attrezzature, è stato possibile all'autore approntare tabelle dettagliatissime dei tempi di tutti i frammenti presi in esame, e da queste trarre osservazioni che arricchiscono il panorama sui problemi dell'interpretazione in generale e in specifico quelli riguardanti "la più grande sonata" di Beethoven.



#### SEGNALAZIONI

ARLT W. (1999), "Machauts Pygmalion Ballade mit einem Anhang zur Ballade 27 *Une vipere en cuer*", in Willimann J. – Baumann D., *Musicalische Interpretation*, Lang, Bern ecc., 23-58.

FINSCHER L. (1999), "Notentext, Werkcharakter und "historische" Aufführungspraxis in der Musik der Josquinzeit", in Willimann J. – Baumann D., *Musicalische Interpretation*, Lang, Bern ecc., 59-67.

KELLER CH. (1999), "Schuberts Sonate D 840. Analyse und Interpretation (fragmentarisch)", in Willimann J. – Baumann D., *Musicalische Interpretation*, Lang, Bern ecc., 67-76.

GULKE P. (1999), "Offene Tempi in Mahlers Fünfter Sinfonie", in Willimann J. – Baumann D., *Musicalische Interpretation*, Lang, Bern ecc., 77-86.

#### Psicologia e analisi (Anna Rita Addessi)

Un testo che ha suscitato reazioni anche molto accese da parte dei teorici musicali e degli psicologi, è quello pubblicato nel 1997 da J. LEVINSON, *Music in the moment*. Il libro presenta un'ampia discussione, anche provocatoria, dei modelli di ascolto basati su un approccio teorico, concettuale e visivo, qual è quello proposto dai teorici musicali ma anche da molte teorie psicologiche. La sua ipotesi, basata sulle teorie dello psicologo Edmund Gurney (1847-1888), è che l'aspetto veramente pertinente all'ascolto musicale, che permette all'ascoltatore di capire profondamente l'opera, sia la natura temporale dell'esperienza dell'ascolto. Per questo motivo l'esperienza dell'ascoltatore sarebbe legata ad ogni singolo istante vissuto, durante il quale egli può cogliere la relazione che ogni sezione stabilisce con ciò che l'ha appena preceduta, ma anche con le sezioni ascoltate precedentemente, poiché ogni istante conterrebbe, in una sorta di principio organicistico, tutta l'intera composizione. Un vero problema questo per la teoria di Levinson, perché risulterebbe valida solo per l'ascolto di composizioni nate all'interno dell'estetica organicistica. Al di là di molte affermazioni che avrebbero bisogno di un maggiore approfondimento teorico e che sembrano ciecamente contraddire i risultati di anni di ricerche sperimentali e teoriche, affermazioni che sono state dettagliatamente criticate da LONDON-COX-MORRISON-MAUS-REPP (1999), il problema di fondo che questo testo solleva, e che merita di essere trattato, è quello dell'esistenza o meno di una forma di pensiero, cognizione, facoltà, intelligenza, propriamente musicale, indipendente e diversa dai processi visivi e verbali. Le tesi di Levinson contrastano non solo con le posizioni più diffuse tra i teorici musicali, secondo i quali la comprensione di un brano musicale dipenderebbe dalla comprensione della sua struttura macroformale, ma anche dalla maggior parte degli studi della Gestalt e della psicologia cognitivista, che hanno privilegiato i cosiddetti "processi orizzontali" (memoria, percezione, giudizi generali), rispetto alle singole ed autonome facoltà, o "moduli, verticali" (linguaggio, elaborazione musicale). Le tesi di Levinson sembrano infatti sostenere l'ipotesi dell'esistenza di quella che Howard Gardner ha definito "intelligenza musicale", ipotesi elaborata alla luce della psicologia delle facoltà, di origine ottocentesca. Il riferimento a Edmund Gurney da parte di Levinson non sarebbe quindi occasionale. In tal modo, l'attenzione degli studiosi non sarebbe più indirizzata verso i processi orizzontali di memorizzazione, rappresentazione mentale, ecc., processi, cioè, trasversali alle singole facoltà (visiva, musicale, ecc.) ma ai processi mentali propri a ciascuna facoltà. Le tesi di Levinson si basano sull'ipotesi che esista una specificità del funzionamento musicale umano, appartenente solo alla percezione uditiva, che permetterebbe di escludere dall'apprezzamento musicale tutto ciò che appartiene alla rappresentazione visiva, anche solo mentale, o verbale. A questo punto, i termini della discussione si sposterebbero sulla validità o meno di teorie che ipotizzano



la presenza di intelligenze diverse: musicale, linguistica, matematica, ecc. (teoria delle "intelligenze multiple" di Gardner). D'altra parte, ci si potrebbe chiedere per quale motivo l'apprezzamento di un brano di musica, durante l'ascolto, non possa prendere in considerazione anche processi non percettivo-uditivi: per quale motivo una rappresentazione mentale, in qualche modo di natura visiva, del brano musicale, che ci permetta di collegare durante l'ascolto p.es. la fine con l'inizio, non potrebbe poter contribuire all'apprezzamento globale dell'intero brano? In altre parole, l'ascolto è veramente un'esperienza solo uditiva, come sembra sostenere Levinson? Ma se le sue tesi appaiono spesso caratterizzate da una certa "ingenuità" scientifica e storica, non sono da meno alcune delle obiezioni presentategli, come per esempio quella di Cox che gli rimprovera di non tener conto della "consuetudine" diffusa nella cultura occidentale di definire il sapere, il capire, con metafore legate essenzialmente alla percezione visiva e non uditiva!!

Uno dei nuovi argomenti che sta raccogliendo l'interesse degli studiosi che si muovono tra l'analisi e la psicologia è quello dei processi cognitivi dell'attività compositiva. A questo problema è stato dedicato il Simposio *Musical Cognition and Behaviour: Relevance for music composing*, tenutosi a Roma il 28-30 maggio 1998 (OLIVETTI BELARDINELLI-FIORILLI 1999). Dal libro sembrano emergere differenti tipologie di indagine sui processi compositivi, che permetterebbero di ipotizzare nuovi percorsi di ricerca rispetto a quelli prospettati alcuni anni or sono da Sloboda (*La mente musicale*, 1985). Lo studio degli schizzi, manoscritti, lettere, autobiografie è l'approccio illustrato nell'articolo di AIELLO, nel quale l'autrice sembrerebbe descrivere processi relativi a singole opere o autori e non leggi cognitive generalizzabili a livello di processi mentali. Lo studio dei processi di ascolto, nell'ipotesi che questi siano alla base anche del lavoro compositivo, è presentato da KRUMHANS, benché nel saggio della psicologa statunitense questa intuizione non venga articolata mediante il confronto tra i risultati ottenuti dalla psicologia della percezione (in particolare gli studi sul ritmo e sulla melodia) con l'attività compositiva. In questo senso, una proposta articolata e completa viene illustrata da BARONI, il quale, partendo dal concetto di grammatica cognitiva così come questo è andato sviluppandosi da Chomsky in poi, ipotizza e sostiene con esempi e argomentazioni significative, l'ipotesi che le regole (sintattiche e semantiche) di una grammatica musicale possano essere l'esplicitazione astratta e teorica delle regole cognitive che sono alla base dei processi di ascolto, di composizione e di analisi musicale. Il saggio di IMBERTY, di interesse meno specificamente analitico, presenta un'interessante interpretazione delle trasformazioni che il concetto di temporalità e la percezione temporale stessa, hanno attraversato nella musica del 900. Infine, un altro importante apporto allo studio dei processi compositivi sembra provenire da un relativamente recente settore della ricerca musicale, quello dello studio sperimentale dell'improvvisazione (TOIVAINEN, ORIO-CANAZZA): l'osservazione della produzione/creazione musicale permetterebbe infatti di studiare l'evolversi dei processi

compositivi/improvvisativi in tempo reale, e di costruire quindi delle ipotesi specifiche sul funzionamento dei processi cognitivi della creazione musicale.

SCHEDA

#### PSICOLOGIA DELLA PERCEZIONE

DIBBEN N. (1999), "The perception of structural stability in atonal music: The influence of salience, stability, horizontal motion, pitch commonality, and dissonance", *Music Perception*, 16/3, 265-294.

L'articolo presenta i risultati di un'indagine sulla percezione della stabilità durante l'ascolto di un brano di musica atonale. I risultati del primo esperimento indicherebbero che gli ascoltatori possono ascoltare musica atonale in termini di importanza strutturale relativa degli eventi e che l'ascolto è fortemente influenzato dalla struttura metrica e di durata. Il secondo esperimento rivelerebbe che anche in assenza di precise informazioni sul ritmo, timbro, dinamica e tematismo, gli ascoltatori inferiscono delle relazioni di relativa stabilità tra eventi della superficie musicale. L'autrice analizza gli effetti di tre variabili (altezza, movimento orizzontale, e dissonanza) e di due criteri di salienza. I risultati sembrano indicare che in assenza di una chiara differenziazione nella struttura superficiale, i giudizi di stabilità degli ascoltatori sono influenzati dalla dissonanza degli accordi e dal movimento orizzontale delle voci. Infine, sembrerebbe che i fenomeni accentuativi (salienza), la condotta delle parti e la dissonanza siano fattori potenzialmente importanti nei processi di astrazione delle relazioni strutturali importanti, e quindi nella percezione delle strutture di prolungamento nella musica atonale.

LEVINSON J. (1997), *Music in the moment*, Cornell University Press, Ithaca and London.

Obiettivo dell'autore è discutere la natura dell'esperienza di ascolto di un brano di musica tonale: cosa è veramente importante per la comprensione musicale? Quali sono i principali valori musicali dal punto di vista dell'ascoltatore? Partendo dal presupposto che la temporalità costituisca l'elemento più importante dell'esperienza d'ascolto, e facendo riferimento alle teorie dello psicologo Edmund Gurney (1847-1888), l'autore si propone di confutare la tesi secondo cui la comprensione di un brano musicale di musica classica sia inscindibile dalla rappresentazione mentale che l'ascoltatore ha della forma del brano, soprattutto della sua macroforma (*large-scale form*). Levinson attribuisce alla comprensione musicale un'accezione specificamente uditiva. Secondo questa accezione, la rappresentazione mentale, di tipo immaginativo, visivo, e l'esplicitazione verbale di questa rappresentazione, non sono specifici del canale



uditivo. La comprensione uditiva, quindi secondo Levinson, anche quella di un lungo brano, è quella basata sulla relazione che l'ascoltatore stabilisce tra un istante e l'altro, durante l'ascolto. La percezione di queste relazioni (*concatenations*) sarebbe possibile grazie alla proprietà persuasiva (*cogency*) e di organicità di ogni singola sezione, che sono il risultato della quantità di relazioni che ogni sezione o particella della musica stabilisce con le altre sezioni.

LONDON J. — COX A. — MORRISON CH.D. — MAUS F.E. — REPP B.H. — LEVINSON J. (1999), "Music in the moment: A discussion", *Music Perception*, 16/4, 463-494.

London, Cox, Morrison, Maus e Repp discutono le tesi proposte da LEVINSON nel suo *Music in the moment* (1997). London scrive che le due maggiori tesi sostenute da Levinson, e cioè la negazione dell'ascolto strutturale e della rilevanza estetica della macrostruttura, sono in contrasto con alcune tesi dei teorici (Music Theory), i quali asseriscono che è possibile la percezione di alcuni tipi di macrostrutture e che l'approccio analitico alla macrostruttura, basato su simmetrie e proporzioni, struttura metrica globale e schemi tonali, sottintende la percezione di durate, altezze, ritmi. Sul problema così impostato da London, si esprimono gli altri autori.

Cox sottolinea che le tesi di Levinson, basate anzitutto su una difesa dell'aspetto uditivo della comprensione musicale intesa come percezione, istante per istante, del flusso dei suoni, e in secondo luogo sulla negazione dell'aspetto concettuale, astratto, immaginativo e spazializzato della comprensione musicale, contrastano con ciò che la cultura occidentale intende per "conoscenza" e "comprensione", concetti basati essenzialmente sull'idea aristotelica del vedere, osservare. A questa critica Levinson risponde che uno degli obiettivi del libro era proprio quello di contestare l'egemonia del "visivo" in relazione al sapere e al capire.

Morrison sottolinea come la separazione che Levinson pone tra "percezione" e "concettualizzazione" non corrisponderebbe a quella fra percezione e costruito teorico. Inoltre, la comprensione della musica non può fare a meno della concettualizzazione: quest'ultima dipende da molteplici fattori, anche percettivi e, al contrario di ciò che dice Levinson, non è soltanto l'elaborazione teorica di categorie musicali. Morrison concorda con Levinson sul fatto che la concettualizzazione musicale, e cioè la rappresentazione spaziale, sia diversa dalla percezione, ma per lui entrambe operano durante ogni esperienza di ascolto, anzi, la concettualizzazione si renderebbe necessaria proprio a causa della natura temporale dell'ascolto musicale. Egli quindi non si dichiara d'accordo con l'affermazione di Levinson secondo cui l'ascoltatore percepirebbe ogni parte in relazione solo a ciò che precede o che segue: l'ascoltatore potrebbe invece percepire ogni sezione in relazione con la totalità del brano.

Ancora più radicale è la critica rivolta da Maus. Egli difende la possibilità, da parte della percezione musicale, di superare i limiti imposti da Levinson e cioè quelli dell'ascolto istante per istante (*quasi-heard*, come lo definisce Levinson), perché ciò che c'è oltre questi limiti appartiene anche alla percezione musicale uditiva, e non solo al mondo del pensiero astratto o verbale.

Infine, Repp sottolinea che nella nostra cultura "scritta", che ha elaborato forme compositive possibili solo perché scritte, la tesi di Levinson risponde ad un bisogno reale dell'ascoltatore, che è chiamato a percepire uditivamente una cosa che è stata concepita anche con l'appoggio della vista. Si tratta di un problema di memoria, a breve e a lungo termine, e Repp osserva che Levinson sembra dimenticare che la costruzione gerarchica della maggior parte delle musiche scritte aiuta anche l'ascoltatore a memorizzare e a collegare le diverse parti, anche quando queste sono distanti. Da questo punto di vista la rappresentazione mentale che un ascoltatore si fa di un brano di musica può non essere del tutto differente dallo schema strutturale elaborato da un analista con l'aiuto della partitura. Repp osserva infine che sarebbe stato importante, ai fini della discussione della differenza fra ascolto intuitivo e comprensione analitica, valutare anche l'importanza dell'interpretazione/esecuzione, poiché è su quella che si basa l'ascolto e non sulla partitura. Repp si chiede se i problemi discussi sull'ascoltatore possano essere simili a quelli incontrati dall'esecutore-interprete e dopo aver suggerito un titolo alternativo, che individui meglio l'argomento affrontato da Levinson, e cioè *Listening to music in the moment*, suggerisce il titolo di un nuovo libro da scrivere *Playing music in the moment*.

ZBIKOWSKI L.M. (1999), "Musical coherence, motive, and categorization", *Music Perception*, 17/1, 5-42.

La teoria di Arnold Schönberg sulla coerenza musicale è utilizzata come punto di partenza per esplorare alcuni aspetti sul tema musicale, così come questi possono essere spiegati dalle recenti ricerche sulla categorizzazione. La categorizzazione può spiegare la coerenza prodotta dalla ripetizione di un tema, il ruolo svolto da un tema come punto di partenza per processi cognitivi di più alto livello e la relazione fra le diverse forme con cui un tema viene presentato. La prima sezione del saggio prende in esame la letteratura sui processi di categorizzazione, applicati alla musica. Nella seconda parte viene presentata un'analisi del tema principale del *Quartetto per archi* K. 465 di Mozart. L'analisi dimostra come la struttura di una categoria tematica è realizzata lungo tutto il movimento.



#### SEGNALAZIONI

KRUMHANS L. C. L. – LOUHVOURI J. – TOIVAINEN P. – JÄRVINEN T. – EEROLA T. (1999), "Melodic expectation in Finnish spiritual folk hymns: Convergence of statistical, behavioral, and computational approaches", *Music Perception*, 17/2, 151-195.

MARVIN E. W. – BRINKMAN A. (1999), "The effect of modulation and formal manipulation on perception of tonic closure by expert listeners", *Music Perception*, 16/4, 389-408.

MCANGUS TODD N. P. (1999), "Motion in music: A neurobiological perspective", *Music Perception*, 17/1, 115-126.

QUINN I. (1999), "The combinatorial model of pitch contour", *Music Perception*, 16/4, 439-456.

ROSNER B. S. (1999), "Stretching and compression in the perception of musical intervals", *Music Perception*, 17/1, 101-114.

TEMPERLEY D. (1999), "What's key for key? The Krumhansl-Schmuckler key-finding algorithm reconsidered", *Music Perception*, 17/1, 65-100.

THORISSON T. (1998), "Research note: Comparison of novice listeners' similarity judgements and style categorisation of classic and romantic piano exemplars", *Psychology of Music*, 26/2, 186-196.

VOS P.J. – VERKAART P.P. (1999), "Inference of mode in melodies", *Music Perception*, 17/2, 223-239.

TERVANIEMI M. – LEMAN M. (cur.) (1999), Cognitive neuromusicology, *Journal of New Music Research*, Special Issue, 28/3.

MOELANTS D. (cur.) (1999), Foundations of rhythm perception, *Journal of New Music Research*, 28/1.

HARGREAVES D.J. – NORTH A. C. (1999), "Developing concepts of musical style", *Musicae Scientiae*, 3/2, 193-216.

#### PSICOLOGIA DELLE EMOZIONI

CORDES I. (1998), "Melodische Kontur und emotionaler Ausdruck in Wiegenliedern", *Musikpsychologie*, 13, 26-54.

Le ricerche sulla struttura melodica di differenti categorie di canzoni hanno portato alla conclusione che al contrario di altre categorie, le ninnenanne non rappresenterebbero un gruppo omogeneo. Molte di esse, per la maggior parte caratterizzate da un contorno melodico a campana e discendente, mostrano molta somiglianza con le canzoni di lodi degli adulti; altre ricordano il dondolio di una culla. Un terzo gruppo, con il contorno melodico animato e sinusoidale, sembra avere un carattere di

fešta, e altre ninnenanne mostrano strutture simili a quelle delle canzoni di combattimento. Nella ricerca illustrata nell'articolo, viene ipotizzato che il concetto di ninnananna comprenda canzoni dal contenuto emotivo molto differente, correlati a diversi costrutti del contorno melodico. Per verificare questa ipotesi sono stati elaborati due tests. I risultati di entrambi gli esperimenti sembrano confermare le ipotesi formulate.

KÖTTER E. (1998), "Zum Einfluß der musikalischen Vorbildung auf die Beurteilung barocker Affekte in Opernarien Haendels", *Musikpsychologie*, 13, 55-68.

L'espressione in musica nelle arie delle opere serie di Haendel è descritta dall'"Affektenlehre" dell'estetica barocca. Il problema trattato nell'articolo è vedere se l'ascoltatore di oggi giudica queste arie nello stesso modo in cui sono state interpretate e descritte dalle teorie coeve. Per analizzare questo problema è stato elaborato un questionario che utilizzava sia i termini dell'"Affektenlehre", sia quelli delle scale utilizzate nella moderna psicologia sperimentale. Il disegno sperimentale è lo stesso usato in precedenti indagini. In particolare nell'articolo sono discussi i problemi specifici legati all'educazione musicale.

ZENTNER M. – SCHERER K.R. (1998), "Emotionaler Ausdruck in Musik und Sprache", *Musikpsychologie*, 13, 8-25.

L'articolo delinea l'area della ricerca sulla comunicazione delle emozioni con la voce, e, dopo una illustrazione della letteratura, gli autori sottolineano che i problemi e i risultati di queste ricerche possono essere applicati allo studio delle emozioni in musica. Così come avviene nello studio del parlato, si possono individuare tre aspetti principali dello studio degli stati emotivi espressi attraverso la musica: 1) come può uno stato emotivo essere espresso attraverso la musica (codifica)? 2) Come uno stato emotivo può essere dedotto da una musica (decodifica)? 3) Se un ascoltatore può identificare un'emozione da un pezzo musicale, quali sono gli indizi acustici e formali utilizzati nel processo di decodifica (identificazione di indizi)? Sono esaminati gli studi più importanti condotti precedentemente su questo argomento e viene sottolineato il loro interesse per gli aspetti formali e acustici responsabili dell'attribuzione delle emozioni, ma anche della loro induzione. I risultati empirici ottenuti dallo studio di profili acustico-formali, responsabili dell'induzione di diversi stati emotivi, potrebbero essere applicati ad ampio raggio nella psicologia sperimentale, nel campo industriale, nel marketing, nella musicoterapia e nella teoria musicale. Sono illustrate alcune proposte concrete per l'avanzamento della ricerca in quest'area.



#### SEGNALAZIONI

BALKWILL L.L. – THOMPSON W.F. (1999), "A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: Psychophysical and cultural cues", *Music Perception*, 17/1, 43-64.

JUSLIN P.N. – MADISON G. (1999), "The role of timing patterns in recognition of emotional expression from musical performance", *Music Perception*, 17/2, 197-221.

RICCI BITTI P. (cur.) (1998), *Regolazione delle emozioni e arti-terapie*, Carocci, Roma.

#### PROCESSI COGNITIVI E COMPOSIZIONE

OLIVETTI BELARDINELLI M. – FIORILLI C. (cur.) (1999), *Musical Behaviour and Cognition. Comportamento e cognizione*, in *General Psychology. Psicologia Generale*, 3-4.

Il libro contiene gli atti del Simposio "Musical Cognition and Behaviour: Relevance for music composing", tenutosi a Roma il 28-30 maggio 1998: 8 "conferenze invitate" (R. Aiello, I. Deliège, M. Imberty, C.L. Krumhansl, A.Corgi-M. Lomuto, E. Rapoport, P. Toiviainen, G. B. Vicario) e 13 comunicazioni (J. Dashow, E. Rapoport, I. Venturini, M. Russo, R.J. Caburn, M. Valk Falk, N. Ziv, M. Baroni, R. Mountain, J.M. Chouvel-J.L. Hervé, N. Orio-S. Canazza, G.U. Battel, R. Fimbianti, C. Bullerjahn-B. Graebisch).

Tra questi segnaliamo gli interventi più attinenti al rapporto tra composizione e processi cognitivi.

Aiello presenta un esame degli studi di psicologia cognitiva che si sono occupati dei processi compositivi tramite lo studio di schizzi, manoscritti, lettere, autobiografie, scritti. Secondo l'autrice, queste ricerche possono rivelare in che modo il compositore trasforma ed elabora gli elementi iniziali per creare una nuova struttura musicale. Il processo compositivo sarebbe proprio la rappresentazione di un processo cognitivo che il compositore utilizzerebbe per raggiungere i propri obiettivi. Tali processi di trasformazione ed elaborazione sono il nucleo della ricerca nella psicologia cognitiva. Oltre alle fonti scritte, Aiello prende in studio anche le interviste. Dopo una presentazione della letteratura, come esempi di questo tipo di indagine sono analizzati gli scritti di Schönberg sulla composizione seriale e le interviste effettuate a tre compositori residenti negli Stati Uniti.

Krumhansl illustra i più recenti risultati ottenuti dalla psicologia cognitiva nel campo della percezione ritmica e melodica. Non si tratta di processi compositivi ma di processi percettivi di ascolto che l'autrice ipotizza essere intuitivamente utilizzati dal compositore.

Baroni pone al centro del suo intervento il concetto cognitivo di grammatica musicale, considerato come il punto nevralgico dell'indagine

psicologica sui processi compositivi. Una grammatica può essere definita come "l'insieme di concetti morfologici e sintattici capaci di descrivere dal punto di vista strutturale in maniera esplicita, esauriente e non contraddittoria un determinato stile musicale" (p. 227). Le regole grammaticali sottostanti uno stile musicale sarebbero comuni sia ai processi di ascolto, sia a quelli compositivi. La modellizzazione informatizzata di tali regole ne permetterebbe la verifica, attraverso la composizione artificiale di brani in un determinato stile (cfr. Baroni, Dalmonte, Jacoboni, *Le regole della musica*, EDT, 1999). Tali regole, quindi, possono essere utilizzate intuitivamente oppure esplicitate in sistemi teorici dei quali usufruiscono anche i compositori. Le regole possono essere di tipo sintattico e semantico e sono soggette a processi sociali di interpretazione, riconoscimento, legittimazione, trasformazione. L'esplicitazione di queste regole grammaticali, lo studio delle tecniche di applicazione e delle modalità di trasformazione da parte del compositore, sono indicati come gli elementi di base per lo studio psicologico dei processi compositivi (l'articolo è pubblicato anche in inglese su *Musicae Scientiae*, 3/1, 1999).

Il saggio di Imberty si sofferma sul concetto di tempo ed in particolare sui fenomeni di continuità e di discontinuità così come essi si sono manifestati nella musica del 900. Imberty sottolinea come l'introduzione di nuovi modelli di discontinuità basati sul "divenire poco a poco", abbiano determinato in recenti opere di alcuni compositori (Pierre Boulez e Tristan Murail) una nuova organizzazione temporale, un "tempo musicale ritrovato", che succede al tempo "liscio" al quale erano giunti, attraverso strade opposte, la composizione seriale e il minimalismo.

#### SEGNALAZIONI

KOPIEZ R. – AUHAGEN W. (cur.) (1998), *Controlling Creative Process*, Frankfurt (Germany), Peter Lang (rec. di Bruno Repp su *Psychology of Music*, 26/2, 211-216; Andreas C. Lehmann, *Musicae Scientiae*, 3/1, pp. 117-121).

#### ALTRE SEGNALAZIONI

DARBELLAY E. (cur., 1998), *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève.

FRANCESCO E. (1998), *La rappresentazione mentale della musica e l'istruzione strumentale in età precoce*, L'Autore Libri, Firenze.

GRUHN W. (1998), *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, Hildesheim, Olms.

LAMONT, A. (1998), "Music, education, and the development of pitch perception: The role of context, age, and musical experience", *Psychology of Music*, 26/1, pp. 7-25.



KANTORSKI, V.J. (1996), "An assessment of children's discrimination of change when listening to a theme and variations form", *Psychomusicology*, 15, 69-77.

NORTH A.C. – HARGREAVES D.J. – HEATH S. J. (1998), "Musical tempo and time perception in a gymnasium", *Psychology of Music*, 26/1, 78-88.

NORTH A.C. – HARGREAVES D.J. (1996), "Situational influences on reported musical preference", *Psychomusicology*, 15, 30-45.

### *Analisi e tecnologia* (a cura di Angelo Orcalli)

Le schede di questa sezione sono state redatte da Marco Russo (mr), Carlo Benzi (cb) e Giovanni De Mezzo (dm). Le rispettive sigle compaiono in calce a ogni scheda.

#### SCHEDE

ASSAYAG G. – RUEDA C. – LAURSON M. – AGON C. – DELERUE O. (1999), "Computer-assisted composition at IRCAM: From PatchWork to OpenMusic", *Computer Music Journal*, 23, 59-72.

Questo articolo completa il panorama sulle attività dell'IRCAM a cui è dedicato tutto il numero della rivista. Sebbene non direttamente riferito a problemi analitici, bensì a questioni strettamente compositive e di elaborazione automatica o semiautomatica di processi generativi, esso risulta comunque particolarmente pertinente per alcuni risultati raggiunti e per prevedibili sviluppi futuri. PatchWork, e la più recente implementazione Open Music, sono infatti due software *general-purpose* assolutamente aperti in quanto si limitano ad offrire una semplice interfaccia grafica ad un motore scritto in linguaggio LISP. Ogni libreria aggiunta ai programmi fornirà di conseguenza nuove possibilità d'impiego, offrendo funzionalità sempre differenti. All'attuale stato dello sviluppo si stanno trasferendo le librerie sinora realizzate per PatchWork ad OpenMusic, sino al completo abbandono del programma originario. Fra le numerose librerie disponibili si segnala in particolare *Kant* — di Gerard Assayag, Carlos Agon, Joshua Fineberg e Camillo Rueda (1994) — dedicata alla trascrizione "intelligente" di strutture ritmiche, che pare proficuamente utilizzabile anche in ambito analitico. L'articolo, pensato per puri fini compositivi, si limita tuttavia a descrivere il funzionamento dei due software e le loro differenze, con una breve descrizione della libreria *PWConstrains* di Mikael Laurson, dedicata alla programmazione su regole predefinite. (mr)

CAUSTON R. (1999), "Visage di Berio e il teatro della musica elettroacustica", *i Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 26, 30-36.

Un giovane compositore inglese esamina l'opera di Berio in parte prendendola a pretesto per una riflessione sulla natura della musica elettroacustica, sulla scia delle teorizzazioni di Simon Emmerson e Denis Smalley. L'articolo si sofferma sulla descrizione, a tratti forse eccessivamente letteraria, dell'opera, articolandone lo sviluppo sull'opposizione oggettivo/soggettivo in riferimento alla natura e contestualizzazione del timbro, in questo caso vocale. (mr)



DE LIO TH. (1999), "La forma del suono: *Music for pure waves, bass drum and acoustic pendulums* di Alvin Lucier", *Sonus. Materiali per la musica moderna e contemporanea*, 11/1-2, 90-97.

Il saggio, estratto dal volume *L'universo aperto, saggi su Cage, Feldman, Wolff, Ashley e Lucier*, Roma, 1999, descrive la particolare "macchina sonora" costruita dal compositore americano e indirizzata verso la manifestazione "tattile" dell'evento sonoro, sulla linea di analoghe ricerche nell'arte plastica condotte da Carl Andre. Questa macchina è costituita da un "pendolo" composto da una pallina appoggiata ad una gran cassa eccitata da un altoparlante collegato ad un generatore di onde sinusoidali. La membrana della percussione si mette in vibrazione a seconda della risposta della cassa al glissando dell'onda. Le onde sonore così "tradotte" dall'apparecchiatura sono infine rese visibili dal movimento pendolare della pallina.  
(dm)

DI LASIO B. – PAVAN A. (1999), "Realizzazione informatica di *December 1952* di Earle Brown", *Sonus. Materiali per la musica moderna e contemporanea*, 11/1-2, 98-105.

L'opera dell'ingegnere e compositore Earle Brown è una delle prime realizzazioni di musica grafica e fa parte di una serie di sette partiture "mobili" che formano la raccolta *Folio* (il richiamo all'arte plastica, in particolare ai *mobiles* di Alexander Calder, è scontato). Lasio e Pavan descrivono il programma DECEMBER52 dedicato alla interpretazione grafica della partitura. Questo software, realizzato in C++ ed in seguito nell'ambiente di sviluppo Delphi 2 per piattaforme Windows, permette l'input di un file audio, il controllo dei parametri generali dell'opera e la visualizzazione di una partitura basata su segni grafici (linee, colori): l'elaborazione di questi due primi passi è salvata nei formati Csound. L'ultima finestra, dedicata alla sintesi, permette di richiamare direttamente l'esecuzione di Csound per la sintesi e la riproduzione dei files generati.  
(dm)

DI SCIPIO A. (1999), "Una macchina organizzativa indifferente: *Imaginary Landscape n. 5* di John Cage", *Sonus. Materiali per la musica moderna e contemporanea*, 11/1-2, 75-89.

Dopo aver contestualizzato il testo Cage nell'ambito della serie di "Imaginary Landscapes" e del gruppo "Project of Music for Magnetic Tape", l'autore espone le problematiche inerenti ad una riesecuzione dell'opera con strumenti tecnologici e materiali sonori contemporanei. In particolare le 42 registrazioni "di qualsiasi tipo" indicate in partitura, che sono alla base del materiale sonoro del brano, pongono i nuovi allestimenti nella condizione di scegliere fonti diversissime e danno vita ad un

problematico confronto con le opzioni preferite dallo stesso autore quando ne ha allestito la prima.

(dm)

DOATI R. (1999) "Per una chimica delle parole", *Sonus. Materiali per la musica moderna e contemporanea*, 11/1-2, 52-59.

In questa testimonianza, Roberto Doati mette a nudo un tratto profondo di Montale, cioè la capacità del poeta di rivestire di un carattere astratto parole semplici e concrete, e descrive il percorso che ha compiuto nella realizzazione dell'opera ispirata alla poesia *L'oboe*. Il testo parlato, ottenuto da una recitazione maschile, è stato ordinato prima nella dimensione puramente sonologica (seguendo criteri di brillantezza, velocità di attacco), poi in quella semantica curata sulla base della classificazione motivica, della polisemia, della similarità fonetica. I suoni vocali sono stati trasformati con tecniche di analisi-sintesi (modello Phase Vocoder) nella prima parte, con la tecnica granulare associata a dilatazioni di durata dei suoni nella seconda e terza parte (tecnica che si avvicina molto alla natura della produzione del parlato). Per unire al loro interno le tre parti in cui si articola l'opera, Doati ha introdotto del rumore bianco filtrato in modo tale da evocare sonorità che vanno dal bisbiglio ad una sorta di respiro.

(dm)

GIOMI F. (1999), "Studiare l'analisi. Indicazioni e riflessioni sui testi per lo studio della musica elettronica", *i Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 26, 44-49.

L'articolo introduce alla letteratura dedicata al tema dell'analisi della musica elettroacustica, soffermandosi sui principali indirizzi sviluppati nel corso degli ultimi cinquant'anni. Dapprima si delinea la "scuola" schafferiana, individuata negli apporti di Michel Chion ed in seguito di Simon Emmerson e Denis Smalley; quindi si segnalano, fra gli altri, i contributi più eterogenei di Giomi-Ligabue, Delalande, Di Scipio e Camilleri. In conclusione si elencano articoli su analisi di specifiche opere.  
(mr)

LUPONE M. (1999), "Spazio, arco e metallo. Una ricerca musicale e scientifica", *i Quaderni della Civica Scuola di Musica*, 26, 80-89.

Anche in questo caso abbiamo l'analisi di un'opera musicale, *Corda di Metallo* (per quartetto d'archi, nastro magnetico, sistema di spazializzazione), ma effettuata dal suo stesso autore. Più che di analisi musicale dettagliata, si tratta qui di una descrizione della fase progettuale del lavoro, esposta nelle sue motivazioni e obiettivi, con l'approfondimento di alcuni aspetti particolarmente rilevanti. Dopo l'esame di una prima bozza



generale l'articolo si sofferma infatti sul sistema di spazializzazione, piuttosto articolato, e sul modello fisico utilizzato per la sintesi dei suoni, cioè corda ed archetto.  
(mr)

MC ADAMS S. (1999), "Perspectives on the contribution of timbre to musical structure" *Computer Music Journal*, 23/3, 85 - 102.

In questo articolo McAdams espone il programma di ricerca sul timbro sviluppato dal gruppo "Music Perception and Cognition" dell'IRCAM. Lo studio si prefigge di determinare la struttura della rappresentazione percettiva multidimensionale del timbro (quello che a partire dagli esperimenti di Grey viene chiamato "spazio timbrico") per singole note emesse da strumenti tradizionali e di individuare i fattori acustici e psicoacustici sottesi a questa rappresentazione. La realizzazione di un modello quantitativo delle relazioni percettive associata ad una spiegazione psicofisica dei parametri del modello costituisce un fondamentale risultato nel controllo predittivo del timbro, applicabile in numerosi settori come l'analisi e la sintesi del suono e la ricerca intelligente in un database di suoni. L'efficacia di tale rappresentazione è legata alla possibilità di estenderla ad altri suoni e al suo impiego in contesti musicali diversi.

Nel paragrafo *Multidimensional Timbre Spaces and Their Acoustic Correlates*, McAdams espone i contributi più significativi sulla rappresentazione percettiva multidimensionale del timbro, nonché sui modelli e la metodologia con cui sono stati condotti i test effettuati dall'équipe. In seguito si inoltra nel problema di quantificare i correlati acustici delle caratteristiche della rappresentazione con l'obiettivo di formulare, a partire da queste ricerche, modelli di previsione per il controllo della sintesi del suono e la ricerca intelligente in basi di dati di suoni. In *Perception of Timbre Intervals* e in *Timbre and Musical Tension* vengono approfondite alcune specificità del timbro e particolare attenzione è dedicata agli attributi elementari (es. la sensazione di "ruvidità") che possono avere un ruolo determinante nella creazione di tensione musicale.  
(dm)

PONSFORD D. - WIGGINS G. - MELLISH C. (1999), "Statistical learning of harmonic movement", *Journal of New Music Research*, 28/2, 150-177.

L'articolo presenta una ricerca condotta all'Università di Edimburgo sulla derivazione di grammatiche a partire da dati musicali attraverso l'utilizzazione di tecniche statistiche, in particolare "hidden Markov models", e presenta esempi di musiche generate applicando le regole individuate. Il metodo probabilistico, preso a prestito dallo studio del linguaggio naturale, è utilizzato per individuare e classificare il movimento

armonico di uno stile particolare di musica tonale, e per verificare quale tra i metodi automatici utilizzati sia più adatto a questo compito. Il movimento armonico in questo studio è definito come la progressione "beat-by-beat" delle strutture accordali individuate in un brano musicale e include la cadenza come una particolare formalizzazione del movimento armonico. Il corpo analizzato è formato da 84 sarabande francesi del XVII secolo (più della metà sono di Chambonnières e Couperin). Le grammatiche ipotizzate sono del tipo a stati finiti (tipo 3 nella gerarchia di Chomsky), il tipo più semplice dal punto di vista computazionale. Le regole indotte corrispondono alla ricerca di regolarità nelle sottosequenze di accordi riconosciuti e all'assegnazione di probabilità a partire dalle frequenze osservate. Le sottosequenze sono di 3 o di 4 elementi e si fa allusione a un "apprendimento" delle grammatiche, ma i dati sono sottomessi a un trattamento preliminare che contiene una certa conoscenza di partenza (trasposizione di tutti i pezzi in DO, ecc.). La realizzazione delle esperienze è stata diversificata secondo sotto insiemi del corpus - brani in minore o maggiore, insiemi di uno stesso compositore- e secondo varianti del modello. Dei 200 brani analizzati, 11 esempi sono presentati e commentati criticamente. L'articolo apporta un contributo significativo a un insieme di ricerche che si pone l'obiettivo di fondare le teorie musicali su basi sperimentali riproducibili.

(dm)

TAUBE H. (1999), "Automatic Tonal Analysis: Toward the Implementation of a Music Theory Workbench", *Computer Music Journal*, 23, 18-32.

L'articolo descrive il motore analitico di un sistema — *Music Theory Workbench* (MTW) sviluppato in Common Lisp e Common Music — progettato per l'insegnamento via network dell'armonia e del contrappunto presso la School of Music della University of Illinois at Urbana-Champaign. Il sistema, concepito sia per l'utilizzo individuale che collettivo, presenta nella postazione remota (client) un sistema grafico definito "editor di teoria musicale" che permette ad ogni utente le principali funzioni di display, load, save, edit e di playback di materiali musicali. Il server principale memorizza invece il nocciolo del software di analisi e una banca dati di esempi musicali nonché tutto il materiale relativo ai corsi di teoria musicale. Il motore analitico del sistema, che maggiormente ci interessa in questa sede, è costituito, in quanto riferito ai corsi di armonia della School of Music, da un insieme di regole basate sull'armonia a quattro parti di tipo tradizionale, ed è stato sviluppato e testato su 10 collezioni dei corali di J. S. Bach. Tutti i risultati delle analisi sono disponibili all'indirizzo:  
<http://www.camil.music.uiuc.edu/Software/mtw/ata/examples>.

Il processo di analisi è effettuato in cinque passi sequenziali. Dapprima si traduce la rappresentazione grafica della partitura in una struttura di "sonorities", che rappresentano gli eventi musicali e la loro articolazione.



Le "sonorities" vengono quindi normalizzate (eliminazioni delle duplicazioni e riduzione ad un set di intervalli) e poi confrontate con una tavola di valori per determinarne il grado di classificazione. Tutte le "sonorities" non identificate sono quindi sottoposte, nel secondo passaggio, ad una "nonharmonic tone analysis" che consiste nel verificare quali suoni seguono l'armonia sottostante e quali se ne discostano. Questo passaggio, in quanto cruciale nell'identificazione della successione armonica, è a sua volta suddiviso in tre sezioni distinte: a) *NHTclassification*, classificazione dei "nonharmonic tones" (NHT) identificati (mediante modelli predefiniti, es. anticipazioni, note di passaggio, ritardi, ecc.); b) *seventh tone classification*, attuazione del controllo delle settime, soprattutto sulla melodia; c) *consolidation*, in cui si classificano gli accordi come triadi o settime. Il terzo passaggio, una volta definiti tutti i modelli intervallari degli accordi, consiste nel sottoporli ad un'analisi tonale, escludendo eventuali "nonharmonic tones" risultati inclassificabili. Anche in questo caso si adotta una suddivisione interna del processo in più sezioni: a) identificazione dei punti di cadenza; b) identificazione delle note di maggiore pregnanza tonale; c) identificazione dei centri tonali; d) identificazione delle linee tonali; e) confronto con modelli tonali; f) analisi funzionale. Il quarto passaggio, diviso in due sezioni, identifica invece le eccezioni. Dapprima a) si opera una definizione in rapporto ad un sistema gerarchico stabilito; in seguito b) si definisce il tipo di eccezione. L'ultimo passaggio permette l'output dell'analisi finale sotto forma di file EPS prodotto dal Common Music Notation (software sviluppato da William Schottstaedt al CCRMA). Per una maggiore fruibilità dei risultati il file presenta numerosi indicatori visivi (diverso colore della testa delle note, simboli grafici, ecc.) che si accompagnano alla tradizionale numerazione del basso. Tutti i risultati delle analisi appaiono sostanzialmente corretti anche se il sistema, come sottolineato dall'autore, risulta forse ancora troppo ridondante nella fase di classificazione degli accordi e delle settime (*consolidation*), mentre un intervento diretto dell'utente è necessario nel caso delle dominanti minori e degli accordi di sottodominante. In questo caso, dato che queste armonie posseggono deboli indicatori di centro tonale, il programma chiede all'operatore di scegliere l'interpretazione più adeguata. Ulteriori perfezionamenti, dato che il progetto è ancora *in progress*, sono previsti per l'identificazione dei pedali, di una più precisa analisi cadenzale, e per altri particolari minori.

(mr)

TEMPERLEY D. — SLEATOR D. (1999), "Modeling meter and harmony: A preference-rule approach", *Computer Music Journal*, 23/1, 10-27.

In questo articolo gli autori descrivono un software in grado di effettuare l'analisi metrica ed armonica di brani di musica tonale; essi propongono un programma che non si limita a svolgere una procedura di selezione di eventi secondo determinati criteri ma che è invece in grado di valutare la

pertinenza dei risultati conseguiti in relazione alla sintassi della musica analizzata. Temperley e Sleator fanno esplicito riferimento alle regole di preferenza elaborate da Lerdahl e Jackendoff nel volume *A Generative theory of tonal music* (1983), in base alle quali per ciascuno dei parametri musicali è possibile decidere quale metodo fra i molti esistenti sia maggiormente pertinente. Per quanto riguarda l'analisi metrica, vengono considerate maggiormente significative le successioni di *beats* spaziate regolarmente (in base a quella che gli autori chiamano *regularity rule*), sui quali inizi il maggior numero di eventi (*event rule*) possibilmente di una certa durata (*length rule*); la struttura che soddisferà maggiormente tale complesso di requisiti identificherà il *tactus* della composizione. Per quanto pertiene invece all'armonia, gli autori preferiscono considerare in primo luogo le strutture accordali fra le quali esistano relazioni tonali forti (*compatibility rule*), nelle quali le note estranee (ornamentali) risultino a distanza di semitono o tono da quelle reali (*ornamental dissonance rule*) ed infine, assegnando la priorità agli eventi posti sul tempo forte (*strong-beat rule*), occupino posizioni possibilmente contigue nel circolo delle quinte (*harmonic variance* e *pitch-variance rule*). Le due procedure descritte sono fra loro strettamente interrelate, poiché ogni ipotesi di segmentazione del brano dipende dal confronto dei risultati dell'analisi metrica ed armonica; di entrambe queste ultime Temperley e Sleator propongono la formalizzazione, la traduzione in software e le operazioni necessarie per l'implementazione. Inoltre essi scelgono come esempi per l'utilizzo del software brani monodici e polifonici di Bach, Mozart e Brahms ed evidenziano infine l'utilità del loro programma anche nel campo dell'analisi percettiva, dal momento che la formalizzazione che lo caratterizza permette l'esplicitazione delle strategie cognitive messe in atto durante l'ascolto. Il programma proposto dai due ricercatori americani può in principio essere interessante; presenta però alcuni aspetti poco convincenti. Le regole stilistico-musicali sulla base delle quali Temperley e Sleator elaborano il software risultano infatti appropriate soltanto a composizioni di un determinato periodo della musica tonale, compreso fra il 1700 ed il 1850 circa; non è un caso che essi non impieghino come esempi di applicazione frammenti di opere wagneriane, nelle quali assai problematica risulterebbe la distinzione fra note reali ed ornamentali. Anche sotto il profilo delle strategie cognitive relative all'ascolto, gli autori si limitano esclusivamente a considerare quelle proposte da Lerdahl e Jackendoff e non tengono quindi conto della pluralità di prospettive aperte dall'odierna ricerca psicologico-musicale.

(cb)

VAGGIONE H. (1999), "Suono tempo oggetto sintassi. Verso un approccio multi-scala nella composizione assistita da computer", *Musica/Realtà*, 60, 121-151.

L'articolo si apre con una profetica intuizione del filosofo francese Gaston Bachelard, che nella prima metà del secolo appena concluso avanzava



l'ipotesi che l'apparente continuità dei fenomeni musicali fosse di fatto generata da una sovrapposizione integrata di eventi discreti. Le moderne tecniche di analisi e trasformazione digitali non solo confermano la veridicità di tale intuizione ma permettono anche di considerare i diversi aspetti del suono attraverso una molteplicità stratificata di rappresentazioni, ciascuna delle quali articolata su una differente scala temporale. Gli aspetti macrostrutturali (corrispondenti alla concezione tradizionale del suono come "nota") interagiscono infatti con quelli microstrutturali (che definiscono invece lo spettro sonoro e si pongono quindi come "subnotali"); nessuno di essi, però, può in alcun modo essere riconducibile ad un altro. Si genera così, nel gioco non lineare delle relazioni fra loro intercorrenti, un universo sonoro complesso, nel quale i diversi aspetti risultano fra loro ad un tempo eterogenei ma anche reciprocamente funzionali. In verità, esistono anche dimensioni sonore intermedie fra quelle macro e microstrutturali del suono; per poterle comprendere ed utilizzare nelle composizioni, è necessario secondo Vaggione elaborare una nuova sintassi del suono, che renda possibile in primo luogo un'accurata analisi del timbro e ne permetta successivamente l'integrazione con gli altri parametri musicali. A tal fine risulta secondo l'autore necessario anche un nuovo modello di descrizione sonora. Non risulta infatti più a suo avviso sufficiente pensare in termini di *Gestalten* percettivamente invariabili, poiché attraverso la trasposizione lo spettro armonico di una successione di suoni può subire modificazioni tali da renderla irriconoscibile rispetto all'originale (nonostante l'eguaglianza sotto il profilo diastematico-notazionale degli intervalli e del loro ordine temporale). Al tempo stesso, la descrizione dei fatti acustici come successione di "granuli" sonori, elaborata sulla base dei principi della fisica quantistica, presenta una strutturale impossibilità a garantire la stessa precisione nell'analisi della frequenza del suono (che pertiene alla sua microstruttura) e della sua durata complessiva (macrostruttura). Tale impossibilità, che Wiener considerava strutturalmente analoga a quella riguardante la velocità e la posizione dell'elettrone del principio di indeterminazione di Heisenberg, è stata notevolmente ridimensionata dalle più recenti elaborazioni di tale modello; attraverso l'utilizzo di una notevole densità granulare che permette una discretizzazione molto raffinata delle diverse dimensioni del fenomeno sonoro, si ottengono infatti risultati che soddisfano criteri psico-acustici particolarmente selettivi (quali ad esempio quelli della teoria dei flussi sonori elaborata da McAdams nel 1979).

Il modello che, secondo Vaggione, risulta in grado di superare tali difficoltà è quello sintattico che, utilizzando strutture mutate dall'intelligenza artificiale, mira all'identificazione di patterns di successione temporali applicabili tanto al livello locale dell'analisi sonora (i parziali) quanto a quello globale (la nota), nonché a tutti quelli intermedi che si possano identificare. Lo strumento operativo elaborato sulla base di tale modello, il *Phase Vocoder*, permette infatti di considerare il suono diviso in microsegmenti lineari caratterizzati ciascuno da una diversa direzione

nel tempo dei parametri musicali; attraverso le relazioni fra loro intercorrenti, si possono riconoscere elementi microtemporali (transitori d'attacco), segmenti più lunghi (forme d'onda) ed intere parti di nota, che possono essere pensati come elementi eterogenei ma reciprocamente dipendenti l'uno dall'altro, in grado di realizzare una connessione strutturale fra diversi livelli di definizione del suono. Il modello sintattico può forse essere considerato arbitrario nella determinazione delle gerarchie che lo articolano; è però in grado di evidenziare la complementarità fra i diversi aspetti sonori. Anche la relazione macrostrutturale fra metro e ritmo nella musica tonale può essere in tal modo interpretata, come Wiener aveva già prospettato, nel segno della complessa interazione di elementi eterogenei (il primo regolare e ciclico, il secondo irregolare e mutevole) ma reciprocamente funzionali (l'uno non definibile senza l'altro). Tale pluralità di livelli descrittivi, ciascuno non sufficiente in sé ma al tempo stesso indispensabile all'analisi, impone di pensare il suono come oggetto non più soltanto macroscopico (come nella teorizzazione di Schaeffer), ma dotato di una natura multipla, dinamica e processuale. L'elaborazione di questa nuova idea si è resa anche possibile grazie al parallelo sviluppo, nella tecnologia informatica, del concetto di "oggetto-software", ovvero di una programmazione non riconducibile a successioni lineari di operazioni invariabili, ma in grado invece di "incapsulare" gruppi di informazioni e di operazioni in "parti" del programma informatico dotate di autonoma configurazione (quindi di una certa organicità) ed attivabili attraverso specifici comandi. L'analogia strutturale fra tale modello di programmazione e il concetto di oggetto sonoro elaborato dalla più recente musica contemporanea permette di elaborare sistemi a "manipolazione diretta" del suono, dotati di un'interfaccia grafica più agevole da utilizzare rispetto alle stringhe algoritmiche che caratterizzavano i software precedenti. Dal punto di vista dell'indagine sulle strutture sonore, inoltre, gli oggetti sonori digitalizzati permettono sempre di pervenire ad una descrizione della propria struttura interna e pertanto vengono detti "trasparenti" rispetto ad essa; ciò accade anche nel caso di segnali di origine analogica successivamente importati in formato digitale, segnali che in precedenza, in assenza di tecnologie numeriche, risultavano pressoché impossibili da analizzare. Dal punto di vista più strettamente compositivo, infine, lo studio della struttura interna del suono può rivelarsi di grande utilità per tentare di integrare gli aspetti morfologici microarticolatori con i molteplici livelli macrotemporali della costruzione di un brano. Vaggione sembra così orientato a superare il concetto stockhauseniano secondo il quale il tempo musicale è unico e si dispiega a tutti i livelli di definizione della forma del suono (da quello microstrutturale-subnotale a quello macrostrutturale dell'intera composizione); egli propone infatti una nuova modalità di azione sul suono che permette di riformulare il pensiero compositivo sulla base della pluralità delle scale temporali e si pone come radicale superamento dei concetti che animavano la produzione elettronica dei decenni passati.

(cb)



### *Didattica dell'analisi* (Francesco Bellomi)

Lo scopo del presente capitolo è quello di passare in rassegna i più interessanti articoli dedicati alle metodologie e alle proposte di insegnamento dell'analisi musicale. Sebbene questo possa essere considerato un settore strategico per la diffusione dell'analisi e al tempo stesso un settore delicatissimo nel quale, in un certo senso, si gioca con il futuro della disciplina, è sconcertante vedere quale esiguo numero di pubblicazioni sia specificamente dedicato alla didattica dell'analisi musicale. Fortunatamente è possibile prendere in considerazione un certo numero di lavori che, pur non essendo incentrati su questo argomento, offrono, per la struttura utilizzata, per lo stile narrativo, per la disposizione del materiale, per il taglio metodologico scelto, ecc., un ricco campionario di vere e proprie strategie di insegnamento applicabili all'analisi. Manca quasi sempre, è vero, una riflessione consapevole e articolata sulla didattica dell'analisi. Tale riflessione aveva caratterizzato un vecchio numero di *Analyse Musicale* (4° trimestre 1985) con articoli assolutamente fondamentali da questo punto di vista. Tuttavia è possibile estrarre, da articoli e saggi pubblicati nelle annate 1998 e 1999, una sorta di griglia classificatoria che permette di orientarsi fra le strategie e le metodologie didattiche messe in atto, esplicitandone il senso e gli scopi più o meno sottintesi. Ecco le principali tipologie:

L'eserciziarlo, o esercitazione guidata, attraverso una successione di attività, strutturate talvolta in ordine progressivo di difficoltà, punta alla costruzione di abilità e capacità analitiche: R. MURRAY SCHAFER (1998) offre un esempio, didatticamente splendido, in tal senso. Anche Antonio GIACOMETTI (1999), all'interno di un testo dedicato all'insegnamento della composizione, avanza diverse proposte di attività analitiche.

L'analisi-racconto, di una ricerca o di un percorso di studio analitico, si presenta al lettore come una sorta di narrazione, talvolta molto coinvolgente, delle fasi del lavoro. Spesso questa impostazione è utilizzata con l'intenzione, esplicita, implicita o solo apparente, di ricostruire le procedure del lavoro creativo di un certo autore. Il lettore ha come la sensazione di osservare i fatti "dall'interno" della mente del compositore: D. KERN HOLOMAN (1999), John COHEN (1999) e, in modo meno palese, gli altri saggi pubblicati nel vol. VI/1 di *Musurgia* (intitolato *La génétique des œuvres*) si muovono in questa direzione. Una menzione a parte va fatta per il volume *Le regole della musica* di BARONI – DALMONTE – JACOBONI (1999) che non punta affatto alla ricostruzione dei processi mentali dell'autore analizzato, bensì alla fondazione di una vera e propria grammatica compositiva di carattere generale a partire dal caso particolare di Giovanni Legrenzi.

La tesi analitica è in sostanza il classico saggio che, attraverso un percorso analitico strutturato secondo le più diverse metodologie, intende dimostrare un assunto iniziale. Spesso la struttura espositiva è proprio



quella classica del discorso retorico (Exordium, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio). Sandro PEROTTI (1998) offre, oltre a consuete strategie didattico-analitiche, un interessante esempio metodologico, che vede nella pratica dell'orchestrazione stilisticamente mirata del brano analizzato, il concretizzarsi di una "analisi musicale applicata" crocevia di tutte le operazioni analitiche, compositive e comunicative. Anche il personalissimo testo di Salvatore SCIARRINO (1998) dà al lettore notevoli spunti di riflessione, utilizzando come procedura didattica privilegiata la comparazione analitica fra diversi ambiti percettivi (sonoro e visivo prevalentemente). Andrea ESTERO (1999) analizza la *Sonata* op.1 di Berg alla luce del concetto di "figura fondamentale" [*Grundgestalt*] di Schönberg. Con un criterio espositivo simile Steffen A. SCHMIDT (1999) affronta il problema di una teoria funzionale del ritmo musicale che arrivi a "distinguere tra figure temporali simultanee ma qualitativamente differenti, che interagiscono reciprocamente su piani distinti."

Il metodo analitico applicato. Generalmente si tratta del caso meno interessante dal punto di vista didattico, ma di quello più rigoroso dal punto di vista della metodologia analitica utilizzata. L'applicazione di una certa metodologia, generalmente condivisa a livello accademico, ad un particolare oggetto sonoro produce, in diversi casi, articoli e saggi il cui unico obiettivo didattico sembra consistere nella riconferma della funzionalità del metodo analitico stesso.

La ricerca sulle ricadute didattiche dell'uso dell'analisi. Particolarmente interessanti, in questo ambito, alcuni articoli apparsi sul n. 141 del *Bulletin Council for Research in Music Education*. Segnaliamo, oltre alle schede successive, JOHNSON CH. M. (1999) "The performance of Bach: Study of rhythmic timing by skilled musicians", interessante per le implicazioni didattiche connesse all'analisi computerizzata del "timing". LOUHIVUORI J. (1999), "Memory Strategies in Writing Melodies" illustra invece i probabili processi (inevitabilmente analitici) compiuti dalla mente di uno studente impegnato a trascrivere al computer una serie di melodie fatte ascoltare in coppia (cioè due melodie sovrapposte). L'intenzione dell'autore è quella di dare un contributo allo studio sul funzionamento della memoria nella percezione melodica.

Ma dobbiamo aggiungere che le distinzioni qui proposte hanno la funzione di fornire non più che alcuni generali orientamenti di lettura: sarebbe davvero disagevole, infatti, tentare di catalogare ognuna delle seguenti schede in uno e uno solo dei raggruppamenti indicati

#### SCHEDA

AUH M.S. – WALKER R., (1999), "Compositional strategies and musical creativity when composing with staff notation versus graphic notations among Korean students", *Bulletin Council for Research in Music Education*, 141, 2-9.

La ricerca esamina diverse strategie creative adoperate da due gruppi di

studenti: il primo invitato a comporre utilizzando la grafia tradizionale, il secondo utilizzando grafie intuitive, pittoriche, o comunque non tradizionali [*Graphic Notation*]. Una volta finito il lavoro compositivo gli autori analizzano attraverso un questionario le modalità operative utilizzate dai due gruppi. I risultati suggeriscono che l'uso della notazione non tradizionale ha indotto gli studenti ad utilizzare una maggior quantità di diverse strategie compositive rispetto a quelli che hanno utilizzato la notazione tradizionale. Anche in questo caso il questionario si rivela come un vero e proprio strumento analitico di valutazione qualitativa. Quasi mai nel questionario si chiede esplicitamente il riconoscimento di strutture musicali, tuttavia, le operazioni mentali di valutazione che gli studenti sono invitati a compiere, presuppongono la messa in gioco di autentici processi analitici.

BAMBERGER J. (1999), "Learning from the children we teach", *Bulletin Council of Research in Music Education*, 142, 48-74.

Ancora una volta la strategia utilizzata è quella di fare inventare ai bambini la notazione per trascrivere delle sequenze melodiche o delle melodie da suonare con le campane utilizzate nel metodo Montessori. L'analisi delle notazioni inventate dai bambini dimostra che essi compiono sul materiale musicale delle vere e proprie operazioni analitiche (ad esempio segmentando sulla base della struttura ritmica e del profilo melodico). L'obiettivo della ricerca è di verificare se è possibile "aiutare gli studenti a muoversi naturalmente e tranquillamente in mezzo a livelli di struttura, tipologie di elementi e modalità di rappresentazione, considerando le figure musicali, i motivi, le azioni da una parte, e l'altezza, gli intervalli, le durate dall'altro lato". Viene illustrato anche un software che offre ai bambini la possibilità di lavorare sul suono mostrando sulla stessa schermata, con grafie non tradizionali, i vari aspetti (ritmici, melodici, ecc.) dei loro elaborati. L'unità di percezione, descrizione e lavoro che ne deriva è considerata un elemento importante nella strategia educativa. I risultati della ricerca fanno capire che "imparare come guardare ai nostri postulati [analitici] attraverso gli occhiali dell'invenzione infantile ci insegna a vedere importanti e profondi aspetti della struttura musicale che potrebbero altrimenti rimanerci nascosti".

BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica*, EDT, Torino.

L'obiettivo è quello di formulare la "grammatica" di un dato repertorio (arie di Legrenzi) in modo tanto completo e razionale, che perfino un computer possa utilizzarla. Il computer è in questo caso usato unicamente come strumento di verifica della correttezza e funzionalità delle regole. L'operazione di esplicitazione delle abitudini compositive "intuitive" che



ne consegue, risulta essere di enorme valenza didattica ed offre all'analista-didatta uno strumento di straordinaria efficacia pedagogica, focalizzata soprattutto sulle regole della costruzione melodica: un terreno tanto importante e strategico quanto poco esplorato e analizzato. La metodologia utilizzata dagli autori su Legrenzi viene poi "testata" su altri repertori lasciando presagire ulteriori rilevanti sviluppi. Chiarezza e completezza espositive sono completate da riferimenti bibliografici sempre puntuali e pertinenti.

BARRETT M. (1999), "Modal dissonance: An analysis of children's invented notations of known songs, original songs, and instrumental composition", *Bulletin Council of Research in Music Education*, 141, 14-20.

Margaret BARRETT analizza le scritture inventate da bambini non istruiti musicalmente e non ancora capaci di scrivere (4-5 anni di età). Ai bambini è richiesto di inventare queste scritture durante l'ascolto di canzoni ben note o originali "per poterle poi ricordare" o di annotare le proprie originali composizioni. Lo studio dimostra, anche dal confronto con una precedente ricerca, che i bambini sono abili nel discriminare e tradurre graficamente diversi parametri (dinamica, *patterns*, profilo melodico) quando i brani sono eseguiti da strumenti o quando le parole hanno riferimenti alla testura musicale. Al contrario la presenza di parole prive di riferimenti ai fatti musicali spinge più spesso ad una rappresentazione pittorica del testo scollegata dai comportamenti musicali. Nel caso di notazione di brani strumentali originali prevale la rappresentazione grafica dello strumento utilizzato.

L'uso della scrittura diventa in molti dei casi citati un vero e proprio strumento analitico elementare, e la strategia utilizzata per questa ricerca è esemplare per chi è interessato all'insegnamento dell'analisi già a bambini di cinque anni.

BÉNIMÉDOURÈNE E. (1999), "Contamination et réemploi musical chez Haendel", *Musurgia*, VI/1, 77-88.

L'articolo illustra, attraverso chiarissimi esempi musicali, la tecnica dell'"autoprestito" nella musica di Haendel. In realtà Haendel ricorre numerose volte a dei "trapianti" dove un pezzo originale viene inserito, senza cambiamenti o adattamenti, in un nuovo contesto. L'interesse dell'articolo è invece puntato su quei casi dove questo "trasferimento" comporta delle trasformazioni. In alcuni casi il pezzo originale è di altro autore e quindi si tratta di un vero e proprio "prestito" più che di un "autoprestito". Molto interessante nell'analisi degli esempi la capacità di esplicitare la tecnica elaborativa di Haendel che punta spesso ad inserire accanto e insieme al materiale originale delle nuove figurazioni accessorie: una tecnica che probabilmente deve molto alla pratica

dell'improvvisazione. Particolarmente efficace un esempio che illustra il processo di "fusione" di due differenti temi (uno proprio e uno di Porta) in un'unica figurazione tematica "nuova": una sorta di "manipolazione genetica" del materiale musicale. Questa tecnica compositiva di Haendel viene messa in relazione con il concetto di *imitazione* molto in voga nel periodo barocco grazie anche alla onnipresenza della *retorica*. L'articolo chiude riflettendo sulla concezione "organica" della musica. Concezione che sembra essere messa in discussione dalla presenza di questi materiali eterogenei all'interno delle opere haendeliane. Forse i criteri unificatori forti dipendono maggiormente dalla tonalità, dalla misura, dalla strumentazione. Sebbene la parola "didattica" non sia mai adoperata, l'articolo offre (involontariamente) uno spaccato sulle tecniche di insegnamento della composizione in auge nel periodo barocco (ma non solo). Tecniche largamente basate sull'imitazione dei maestri e sulla elaborazione di pezzi originali a partire da modelli dati.

COHEN J. (1999), "À propos des modèles compositionnels de J. C. Lobe", *Musurgia*, VI/1, 33-40.

Sarebbe possibile assistere alla nascita di un'opera musicale così come, nello studio di un pittore, si può assistere alla nascita di una opera grafica? Solo di recente la psicologia della musica ha cominciato ad indagare il difficile terreno dei processi creativi e ad osservarli "dal vivo". Un musicista di tre secoli fa, Johann Christian Lobe (1797-1881), era già convinto dell'enorme importanza didattica e culturale implicita nell'osservazione e nell'analisi del processo creativo attraverso gli appunti e le varianti. Nel suo *Breviario dei musicisti* (1851) egli espone, con un linguaggio vagamente filosofico ed iniziatico ma comprensibilissimo, i principi di questa "attenzione" ai meccanismi della creazione. I momenti forti del suo approccio sono: *Analizzare (osservare e regolamentare)*, *Comporre (meditare, annotare, organizzare)*, tutti opportunamente corredati da consigli ed osservazioni pratiche ai giovani compositori che sono tutte molto sensate e "profumate" di un senso di autentica poesia. Quasi commovente. Il breve articolo di COHEN racconta questo piccolo miracolo d'intelligenza e di poesia quasi in punta di piedi.

DECROUPET P. (1999), "Cherché, mais aussi, ... trouvé. *Gruppen* de Stockhausen à travers ses esquisses", *Musurgia*, VI/1, 63-76.

La composizione di *Gruppen*, iniziata nel settembre 1955 con l'armatura ritmica integrale dell'opera, le porzioni temporali e la ripartizione spaziale, fu ripresa e completata dall'autore dopo un'interruzione di circa un anno. I cambiamenti di destinazione strumentale (inizialmente il pezzo doveva essere eseguito da tre orchestre pre-registrate) spingono l'autore ad una serie di cambiamenti scrupolosamente documentati e analizzati



nell'articolo. Il risultato è una analisi della struttura seriale del lavoro molto sintetica ma precisa, e soprattutto corredata dallo studio degli schizzi preparatori. Un approccio che fa vedere bene: "l'importanza delle decisioni *ad hoc* in un universo musicale che è considerato molto spesso regolato esclusivamente dal calcolo e da rigide strategie pre-compositive." Altri aspetti non meno importanti sono: la possibilità di "vedere certe esitazioni del compositore [...] di vedere anche come certe soluzioni dipendono dall'evoluzione di un progetto e dalla concretizzazione progressiva delle idee, [...] di comprendere come le differenti tappe della gestazione siano lontane dal tracciare un percorso lineare a senso unico." In questo senso: "non ci sono [in questo approccio analitico all'opera] punti di verità definitiva ma delle interpretazioni parziali, suscettibili di revisione."

Punto di vista assolutamente fondamentale in qualsiasi contesto didattico e pedagogico.

DELCAMBRE-MONPOËL M. (1999), "György Ligeti, *Kammerkonzert*: troisième et quatrième mouvement", *Musurgia*, VI/3-4, 109-127.

Uno dei pezzi più celebri e, giustamente, più analizzati della letteratura del '900 viene qui raccontato secondo il più tradizionale approccio analitico, la "descrizione densa". Una ricca raccolta di informazioni sulle strutture ritmiche, armoniche, timbriche, sulla *texture*, ecc. che però non arrivano a cristallizzarsi in una teoria interpretativa unitaria e metodologicamente rigorosa. L'interesse dell'articolo sta nella ricchezza di informazioni e nella relativa semplicità di impostazione che lo rendono un ottimo modello per uno studente alle prese con il suo "compito d'analisi".

FELZ N. (1999), "Igor Stravinsky - L'oiseau de feu - Deuxième suite 1919", *Musurgia*, VI/3-4, 89-108.

L'articolo è un buon esempio di approccio molto semplice e scolastico all'analisi musicale. Dopo una introduzione di carattere storico l'autrice segnala, con numerosi esempi musicali, le più importanti relazioni intervallari utilizzate da Stravinskij nella costruzione di armonie e temi: l'alternanza di terze maggiori e minori (*lied-armonie*), la terza maggiore più due seconde minori nell'intervallo-quadro del tritono, la presenza di un materiale di origine popolare fortemente diatonico, ecc. Niente di sconvolgente dal punto di vista metodologico-analitico ma un modello formale ed espositivo molto efficace e facilmente metabolizzabile dai neofiti dell'analisi musicale.

FLOIRAT B. - JANIACZYK A. - LIGETI D. - MEEÛS N. - POINLOUP I. - RAGOT M.L. - STER M (1999), "La gamme double française et la méthode du si", *Musurgia* vol VI/3-4, 29-44.

L'articolo ricostruisce, con ricchezza di esempi e grande chiarezza, la lunga e talvolta problematica fase di passaggio dalla pratica didattica della solmisazione a quella del solfeggio "assoluto". Un argomento ancora fortemente attuale data la convivenza dei due sistemi nella situazione italiana: solfeggio assoluto nei conservatori e in alcune scuole di musica, solmisazione, do mobile e metodi affini, in altre scuole e nell'insegnamento musicale di base. Gli stessi conflitti e le stesse motivazioni pro o contro le due pratiche sono illustrati e commentati dagli autori attraverso un campionario di esempi e di testimonianze storiche che abbraccia tre secoli (dal 1500 al 1700). L'accento è ovviamente sulla situazione francese, situazione che peraltro interessa, o dovrebbe interessare, particolarmente il didatta italiano visto che il modello dei corsi di solfeggio dei conservatori italiani è stato proprio quello francese.

Il punto nodale delle diverse fazioni di didattica del solfeggio sembra essere stato un problema squisitamente analitico: la (presunta) maggiore difficoltà nel riconoscimento della tonalità d'impianto di un brano, nel caso di utilizzo della solmisazione e, d'altra parte, la (presunta) mancanza di consapevolezza delle funzioni tonali in chi viene dalla scuola del solfeggio assoluto. Salomonica la posizione di Rameau che, pur dichiarando la sua preferenza per il solfeggio relativo (solmisazione, do mobile, ecc.) offre al lettore una tavola delle 12 tonalità maggiori e minori e gli stessi consigli pratici ancora oggi perfettamente in uso per il riconoscimento delle stesse.

FRANCESCATO E. (1998), *La rappresentazione mentale della musica e l'istruzione strumentale in età precoce*, L'Autore Libri, Firenze.

Sebbene l'obiettivo del testo non sia indirizzato specificatamente all'analisi ma all'insegnamento della pratica strumentale, la metodologia adottata offre notevoli spunti di riflessione all'analista-didatta. L'uso della *Generative Theory of Tonal Music* di Lerdahl e Jackendoff come strumento per analizzare le canzoni di Willems, l'importanza data ai criteri di segmentazione, la rilevazione di alcune strutture-tipo all'interno del repertorio considerato, la centralità del momento analitico come creazione di una rappresentazione mentale fondamentale nella comunicazione musicale, l'ampiezza e completezza della trattazione, infine l'attenzione alle concrete ricadute didattiche del quadro teorico offerto, rendono assolutamente interessante la lettura del testo.



FREED-GARROD J. (1999), "Assessment in the arts: Elementary-aged students as qualitative assessors of their own and peer's musical composition", *Bullettin Council of Research in Music Education*, 139, 51-63.

Il punto di partenza è che "la valutazione è una parte integrante del processo educativo"; ma il problema è: chi deve valutare che cosa? L'autore fornisce ad un gruppo di studenti alcuni strumenti per poter valutare qualitativamente le proprie composizioni musicali e quelle dei propri compagni di corso. Le composizioni sono state elaborate dagli studenti sulla base di una consegna data in un clima rilassato e non competitivo. I vari comportamenti messi in atto da insegnante e alunni durante il lavoro sono accuratamente rilevati descritti e analizzati. L'analisi delle composizioni è condotta attraverso questionari riprodotti in appendice all'articolo. Molto interessante, nelle domande proposte, la capacità di innestare le nozioni di teoria musicale e le osservazioni analitiche in un contesto di interazione di gruppo dove, ad essere in gioco non ci sono solo i risultati musicali, ma anche e soprattutto il complesso di azioni e relazioni che ha portato a quel risultato. Unico dato non in linea con precedenti ricerche è la presenza di autovalutazioni sul proprio brano tendenzialmente più alte rispetto alla valutazione media espressa sullo stesso pezzo dai compagni: di norma succede esattamente il contrario.

GIACOMETTI A. (1999), *Linguaggi e forme per inventare. Una propedeutica alla composizione con proposte di applicazione didattica*, Rugginenti, Milano.

L'intero approccio di Giacometti alla materia muove da una pratica analitica costantemente integrata alla pratica compositiva. L'articolazione del materiale su tre grandi aree: pentafonica, modale, minimalista, è dovuta allo scopo pratico del volume, che lo vedrebbe come testo ideale per la scuola di Elementi di Composizione per Didattica ma non solo. Sebbene il testo, qua e là, abbandoni un felice spirito di sperimentazione e ricerca per risentire di qualche eccesso di zelo nel fornire indicazioni prescrittive al lettore, è senz'altro apprezzabile lo sforzo di inserire l'analisi musicale come strategia chiave all'interno di un percorso didattico funzionale e didatticamente convincente.

GLOVER J. - YOUNG S. (1999), *Primary music: Later years*, Falmer Press, London.

Concepito come una guida per gli insegnanti di musica che operano con bambini dai sette agli undici anni, il testo utilizza in più punti alcune strategie analitiche (ad esempio una comparazione fra le diverse tecniche vocali utilizzate nei canti bulgari, nel *Cantico dell'estasi* di Hildegarda von Bingen, nei dischi di Maria Carey, ecc.) con lo scopo di sviluppare l'individualità vocale e quindi musicale di ciascun bambino. L'accento è quindi posto sulla attività creativa e conseguentemente sulla capacità di autovalutazione e di valutazione degli elaborati musicali. Capacità

valutativa che, esercitata attraverso l'ascolto critico, sviluppa inevitabilmente abilità e strategie anche di tipo analitico. La presenza di validi suggerimenti operativi collegati ad un piano organico di lavoro, un'ottima bibliografia e discografia, rendono il libro assolutamente interessante.

HOLOMANN K.D. (1999), "Berlioz au travail", *Musurgia*, VI/1, 7-32.

Uno degli strumenti più forti di divulgazione per una disciplina è quello che Oliver Sachs chiama "romanzo clinico". Un testo che, assieme alla rigosità delle informazioni scientifiche, si offra al lettore accendendo la sua curiosità e inchiodandolo alla poltrona con un'abilissima tecnica narrativa. Il saggio di Holoman è uno splendido esempio di "analisi-racconto" dove, accanto ad una rigorosissima indagine sui manoscritti di Berlioz, trova posto una felice capacità di raccontare e di far ragionare il lettore alle prese con il difficile compito di ricostruire la genesi di un'opera. L'analisi musicale in senso stretto è solo uno degli elementi che concorrono nelle operazioni induttive e deduttive dell'autore ma l'appropriatezza degli esempi e dei confronti fra diverse varianti degli stessi elementi melodici o armonici, la felice scelta degli esempi musicali, l'efficacia di alcune osservazioni, danno al lettore l'illusione di trovarsi fisicamente di fronte al materializzarsi dell'opera musicale. Uno strumento didattico splendido anche se, in questo caso, lontano dalle metodologie analitiche rigorose più in voga nel mondo accademico e scientifico.

KENNEDY M.A. (1999), "Where does the music come from? A comparison case-study of the compositional processes of a high school and a collegiate composer", *British Journal of Music Education*, 16/2, 157-166.

Due compositori professionali e il ricercatore analizzano le somiglianze e le differenze fra due composizioni fatte scrivere appositamente per l'occasione da due compositrici: una, di 17 anni, appartenente ad una "high school" (equivalente grosso modo al nostro liceo) e una "collegiate composer" (compositrice universitaria) di 25 anni. Le informazioni vengono raccolte attraverso interviste, osservazioni e analisi dei documenti. L'articolo conclude illustrando le implicazioni didattiche della ricerca e le possibili conseguenze sul piano delle strategie di insegnamento della composizione. Ad esempio l'opportunità, già realizzata da molte scuole moderne, di utilizzare una grande sala suddivisa in tante piccole stanze insonorizzate dotate di pianoforte o tastiere dove i compositori principianti possano elaborare le loro composizioni, ascoltare, registrare, lavorare in gruppi o coordinati con altri, e dove l'insegnante possa spostarsi per assistere o offrire suggerimenti quando è necessario. Nell'articolo non sono illustrate in maniera precisa le strategie analitiche adoperate e l'accento è piuttosto sul confronto delle diverse strategie compositive rilevate e sulle conseguenze didattiche della ricerca.



MAWER D. (1999), "Bringing the divide: Embedding voice-leading analysis in string pedagogy and performance", *British Journal of Music Education*, 16/2, 181-195.

L'articolo illustra le benefiche ricadute didattiche dell'adozione dell'analisi schenkeriana (con particolare attenzione all'analisi della struttura melodica) sull'insegnamento degli strumenti. L'attenzione dell'autore è focalizzata sulla pedagogia del violino e della sua "performance". L'utilità di un approccio integrato all'analisi della struttura melodica e alla pratica strumentale viene dimostrato scientificamente attraverso una vera e propria ricerca sperimentale che confronta i risultati di un gruppo di studenti partecipanti al training analitico-compositivo con quelli di un gruppo di controllo. Numerosi grafici illustrano chiaramente la metodologia utilizzata. Molto interessante, dal punto di vista didattico, l'idea di innestare la metodologia analitica schenkeriana sulla chironomia e sulla notazione kodaliana (la *Urlinie* 3 2 1 diventa *m r d*, la *Urlinie* 8 7 6 5 4 3 2 1 diventa *d' t l s f m r d*) con lo scopo di esplicitare la struttura melodica e le funzioni tonali in modo facilmente utilizzabile da tutti gli studenti.

MCMILLAN R. (1999), "To say something that was me': developing a personal voice through improvisation", *British Journal of Music Education*, 16/3, 263-273.

Un gruppo di studenti universitari australiani iscritti alla *School of Music of the Victorian College of the Art* a Melbourne frequenta per tre anni un corso di improvvisazione di chiara impostazione jazzistica. L'articolo illustra il tentativo di portare ciascun studente a sviluppare una propria personale "voce" (nel senso lato di stile, tecnica, personalità, ecc.) nell'attività improvvisativa. A questo fine viene incentivata l'improvvisazione a partire da pezzi originali degli stessi studenti. I singoli pezzi eseguiti in un concerto, alla fine del terzo anno di corso, vengono brevemente analizzati con uno stile molto descrittivo e poco scientifico, ma funzionale allo scopo della ricerca. Le conclusioni sottolineano l'importanza didattica e culturale, per ciascuno studente, di poter sviluppare una propria personale "voce" improvvisativa.

MERCADANTE G., (1999), "Costellazioni sonore nel firmamento di Webern", *Musica Domani*, 113, 28-28.

Gli alunni di una terza media di Palermo analizzano il terzo movimento del quartetto op. 5 di Anton Webern. La segmentazione del brano e l'articolazione figura-sfondo emergono gradualmente attraverso ripetuti ascolti e un lavoro di traduzione grafica degli eventi sonori. La comparazione con musiche di altri autori permette di portare alla luce ulteriori elementi della struttura compositiva. Al termine del lavoro emerge: "il carattere unitario, la necessità logica, la coerenza compositiva" del brano.

MORRISON S.J. - YEH C.S. (1999), "Preferences responses and use of written description among music and nonmusic major in the United States, Hong Kong, and the People's Republic of China", *Journal of Research in Music Education*, 47/1, 5-17.

Lo studio confronta le preferenze espresse verso alcuni esempi musicali da diversi gruppi di ascoltatori di tre nazionalità (Stati Uniti, Hong Kong, Cina) e indaga le somiglianze e le differenze nelle preferenze espresse per iscritto dai tre gruppi. I risultati mostrano che nel gruppo degli ascoltatori americani c'è una presenza più consistente di osservazioni di tipo analitico, mentre negli altri gruppi la valutazione è legata più ad aspetti associativi che ad aspetti strutturali.

MURRAY SCHAFER R. (1998), *Educazione al suono - 100 esercizi per ascoltare e produrre suono*, Ricordi, Milano.

Molti degli esercizi di percezione proposti nel testo sono in realtà dei veri e propri esercizi di analisi del suono e del "paesaggio sonoro". La semplicità dell'approccio e la capacità di mettere in moto raffinate operazioni percettive con i più semplici mezzi ne fanno un testo didatticamente straordinario, anche per la possibilità di essere usato nelle più diverse fasce d'età e di competenza musicale. Dal punto di vista dell'impostazione teorica: nessuna novità rispetto al celeberrimo *Il paesaggio sonoro*.

NIELSEN S.G. (1999) "Learning strategies in instrumental music practice", *British Journal of Music Education*, 16/3, 275-291

L'articolo illustra una ricerca svolta su due studenti organisti impegnati a identificare le strategie di ascolto utilizzate nello studio di un difficile brano per l'esecuzione. I risultati sono basati sulle informazioni raccolte attraverso verbali redatti sia durante che dopo le sessioni di studio. Tutte le sessioni sono state anche videoregistrate. I risultati mostrano come gli studenti utilizzino strategie di ascolto per selezionare e organizzare le informazioni e per integrarle con la loro esperienza precedente. Lo studio dei comportamenti mostra che essi sono spesso il frutto di saperi implicitamente analitici: ad esempio nella segmentazione dei frammenti musicali che vengono ripetuti durante lo studio, oppure nelle modificazioni della struttura ritmica funzionale allo studio tecnico, ecc. Nessuna precisa metodologia analitica viene richiamata o descritta nell'articolo ma l'analisi, come strategia integrata ad altre da utilizzarsi nello studio strumentale, è implicita e si dimostra presente anche nella dimensione più libera e "intuitiva" del lavoro di studio dei musicisti.



PEREIRA DE TUGNY R. (1999), "Au commencement était l'esquisse. À propos de *Constellation-Miroir* de Pierre Boulez", *Musurgia*, VI/1, 41-62.

L'autore analizza la struttura seriale di *Constellation-Miroir*, il "formante" centrale della terza sonata per pianoforte di Pierre Boulez, alla luce degli schizzi preparatori recentemente messi a disposizione dalla fondazione Paul Sacher a Basilea. L'obiettivo non è affatto quello di prendere coscienza dei principi unificatori e del loro uso ma, al contrario, quello di "sapere in che modo e attraverso quali scelte estetiche il compositore ha preso tutte le sue decisioni in qualunque fase del proprio lavoro e per ciascun dettaglio. È per questo che, se gli schizzi possono dare un numero importante di informazioni concernenti la creazione del materiale, è altrettanto vero che possono dire molte altre cose attraverso le cose che sono taciute, o che perlomeno non sono evidenti in primo piano." L'analisi è condotta seguendo la terminologia e i principi costruttivi ampiamente illustrati da Boulez stesso in *Pensare la musica oggi*.

PEROTTI S. (1998), *Johannes Brahms – Variazioni e fuga su un tema di Händel, op.24 – Analisi e orchestrazione*, Ensemble '900 Diastema, Treviso.

Una dettagliata analisi che illustra meticolosamente gli elementi tematici, armonici, ritmici, strutturali e di coesione del brano, è completata da una sorta di conseguenza creativa: una orchestrazione (in stile brahmsiano) dello stesso. Una sorta di applicazione pratica, con intenti chiaramente didattici, di quanto rilevato nella prima parte del volume.

RALSTON J. (1999), "The development of an instrument to grade the difficulty of vocal solo repertoire", *Journal of Research in Music Education*, 47/2, 163-173.

Nell'articolo si descrive uno strumento costruito per misurare la difficoltà esecutiva di una melodia vocale senza accompagnamento. Gli elementi analizzati e misurati dallo strumento sono: estensione, tessitura, ritmo, frasi, profilo melodico, funzioni armoniche e pronuncia. Lo strumento è anche in grado di verificare l'abilità degli insegnanti di canto nel determinare il grado di difficoltà di una melodia ed è stato testato con insegnanti con diversi livelli di esperienza. Un caso interessante di procedure analitiche applicate per uno scopo didattico molto preciso e ben delimitato.

SADAI Y. (1999), "Le rationalisme mystique d'Arnold Schoenberg: une relecture du *Traité d'harmonie*", *Musurgia* vol VI/3-4, 59-73.

Qualche volta vale la pena di segnalare le perle nere. L'articolo in questione "fa le pulci" al *Manuale di armonia* di Arnold Schönberg ripetendo cose e osservazioni che in Italia erano già state scritte e

pubblicate almeno quarant'anni fa. Effettivamente è vero: alcune prescrizioni del manuale di armonia (raddoppio della fondamentale nella triade sul VII grado, attribuzione della funzione di dominante alla settima di sensibile in secondo rivolto, interpretazione della sesta eccedente, ecc.) sono prive di fondamenti nella letteratura tonale. L'autore dell'articolo illustra con dovizia di particolari tutte queste prescrizioni o impostazioni sbagliate e le mette a confronto con le dichiarazioni di intenti di Schönberg, là dove dichiara di rifarsi alle leggi della natura, all'insegnamento dei grandi autori, ecc. Ne esce un'immagine schizofrenica di Schönberg, considerato sì un grande compositore (nelle ultime dieci righe dell'articolo) ma un povero imbecille, degno di "essere spiegato attraverso discipline che si occupano dello studio della personalità", come autore di questo trattato, letto e chiosato come se fosse stato pubblicato oggi. Nessuna sensibilità per il contesto culturale e teorico dell'epoca in questione, per le strategie didattiche generali adottate e per le mille altre cose non sbagliate e forse geniali che Schönberg ha scritto nel suo trattato.

SCIARRINO S., (1998), *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano.

Pur essendo un testo nato da un ciclo di conferenze, l'impostazione è palesemente didattica: i capitoli si intitolano *Lezioni*. L'importanza di un approccio "globale" ai saperi (analitici e non) è più volte sottolineato dall'autore. Il metodo analitico privilegiato è quello della comparazione fra ambiti espressivi, tecnici e scientifici diversi. Particolarmente frequenti sono i confronti fra musica e arti visive. L'estrazione di *processi di accumulazione, processi di moltiplicazione, trasformazioni genetiche*, esplosione di micro-eventi a partire da un evento generatore (*little bang*), rottura del principio di continuità temporale (*forma a finestra*), avviene quasi sempre attraverso una sorta di "analisi comparativa" che è uno dei punti di forza del libro ma anche il limite metodologico del testo. Ne segnaliamo il particolare interesse per chiunque voglia approfondire la personalissima poetica di questo autore.

YOUNG S. – GLOVER J. (1998), *Music in Early Years*, The Falmer Press, London.

L'obiettivo del testo è quello di offrire a insegnanti, genitori ed educatori materiali utili per l'integrazione della musica nell'esperienza quotidiana dei bambini dai tre agli otto anni. In questo contesto non si parla esplicitamente di didattica dell'analisi ma molte proposte operative implicano inevitabilmente l'utilizzo, sia pure ad un livello elementare, di concetti e strategie analitiche. L'attenzione alla centralità del bambino, l'approccio olistico ed integrato ai vari aspetti del fare musica (analisi compresa), l'invenzione di un corso di "precomposizione" [*pre-composition stage*] nel quale il bambino possa esprimere valutazioni



qualitative e analitiche sul suo operato attraverso strategie adeguate, rendono questo testo un ottimo strumento di lavoro per chi è interessato al ruolo dell'analisi nell'insegnamento musicale fin dalla più tenera età.

VERDI L. (1998), *Organizzazione delle altezze nello spazio temperato*, Ensemble '900 Diastema, Treviso.

Un'indagine completa e ricca sulle proprietà combinatorie delle altezze nel sistema temperato. Un testo che offre numerose piste di ricerca e validi strumenti di lavoro agli analisti interessati prevalentemente al ricchissimo mondo della musica del XX secolo. Una sorta di trattato sulle proprietà geometriche delle possibili combinazioni di altezze.

### *L'analisi nella didattica* (Anna Maria Freschi)

Se c'è un aspetto che accomuna i diversi studi di questo settore, peraltro piuttosto disomogenei, è il fatto che essi non si occupano di analisi in senso stretto, bensì di percorsi e contesti in cui l'analisi interagisce con altre attività in strategie formative più globali. Sembra dunque finalmente acquisito – almeno nell'ambito della ricerca se non in quello della pratica – che i diversi settori della didattica musicale (ascolto, educazione percettiva, esecuzione, improvvisazione, composizione) necessitano di una integrazione reciproca costante. Questa consapevolezza, che prima era presente soprattutto nell'educazione musicale di base, sta fortunatamente estendendosi anche a settori formativi più specifici, da quello amatoriale fino a quello professionale (TASCHERA; MINUTOLI, PAPAIE; AGUILAR), settori nei quali la separatezza di cui sopra è stata eretta a fondamento dell'organizzazione curricolare (nella classe di Strumento non si analizza, in quella di Armonia non si suona), fino ad “incarnarsi” in due istituzioni contrapposte (Università e Conservatorio).

Nell'ambito dell'integrazione fra i vari settori, alcuni studi si concentrano sul rapporto analisi-esecuzione (RAULE, LE DIAGON), anche se in termini piuttosto scontati, sia nella scelta dei repertori che negli esiti didattici, giacché si limitano ad affermare l'utilità di tale relazione e a descrivere la sua attuazione pratica senza interrogarsi sui processi che la giustificano e senza indicare strategie analitiche specifiche.

In quasi tutti i saggi, infine, la pratica analitica – e anche questa non è una novità – viene proposta attraverso l'ascolto (MINUTOLI, PAPAIE; MCLEAN, MERCADANTE): lo spartito può avere un ruolo di integrazione e rinforzo dell'apprendimento, o talvolta essere usato in funzione dell'esecuzione (MCLEAN; RAULE; LE DIAGON), ma non ha mai la centralità ad esso tradizionalmente riservata. Tale scelta è senza dubbio condizionata dalle competenze degli alunni, ma anche dall'allargamento del repertorio a musiche di tradizione orale (AGUILAR; MINUTOLI, PAPAIE; “L'écoute d'oeuvres musicales...”), presenti in misura sempre maggiore nell'*habitat* musicale dei nostri allievi.

SCHEDA

#### L'ANALISI NELLA FORMAZIONE MUSICALE

AGUILAR M. (1999), “Analizar, componer y tocar. Músicas del mundo en la educación del músico profesional”, *Eufonia*, 15, 69-76.

La molteplicità di stili che caratterizza l'odierna realtà musicale, fatta di *world music*, musica popolare, musica commerciale, può essere di qualche interesse per il musicista? Per quali motivi un educatore musicale dovrebbe impiegare tempo ed energia per conoscerla? Da tali quesiti



prende avvio la riflessione dell'autrice, la quale, dopo aver messo in evidenza come i futuri professionisti siano comunque immersi in questa realtà musicale e come la loro formazione debba oggi fare i conti con realtà nuove rispetto a quelle del concertista e dell'orchestra (direzione di gruppi amatoriali, insegnamento, composizione di musiche per spot pubblicitari, video, teatro, ecc.), analizza le implicazioni di questi cambiamenti nelle competenze che il curriculum musicale dovrebbe sviluppare.

Essa ritiene che l'attuale panorama culturale richieda al musicista sensibilità, flessibilità e capacità di adattamento e che un percorso formativo che includa gli stili musicali sopra citati possa aiutarlo a svilupparle, ad esempio valorizzando l'abitudine ad accostarsi uditivamente alla musica e alla pratica improvvisativa. Lo studio può essere affrontato da molti punti di vista: osservando le specificità legate alle pratiche strumentali, studiando le relazioni fra vari tipi di musica in una stessa cultura, analizzando sul piano percettivo e teorico le strutture grammaticali e sintattiche in relazione a quelle del linguaggio musicale più conosciuto. Il primo obiettivo è, secondo l'autrice, quello di sviluppare la sensibilità estetica e critica degli allievi attraverso lo studio comparato di ciascun elemento o concetto musicale (modulo ritmico, schema armonico, modo, schema formale, ecc.), così da abituarli a relazionarsi attivamente con la complessità del proprio ambiente musicale sia sul piano delle strutture sia su quello delle peculiarità espressive. Un'altra finalità è quella di arricchire il percorso di educazione dell'orecchio relativamente ad aspetti tradizionalmente trascurati, ma fondamentali nei repertori extra-colti: la precisione ritmica nell'esecuzione di ritmi sincopati, il lavoro sui metri misti, sulla modalità, su scale non temperate, lo sviluppo dell'orecchio armonico. L'autrice elenca infine alcune tappe di un percorso da lei stessa sperimentato con successo: selezione di esempi musicali che attivino la motivazione all'ascolto, analisi dei tratti stilistici, improvvisazione su alcuni elementi costitutivi della musica studiata, composizione di brani e infine esecuzione degli stessi davanti ai compagni.

MINUTOLI L. - PAPALE I. (1999), *Ritmo...in mix I*, Panastudio, Palermo (distrib. Nuova Carisch).

Il testo, primo di due volumi, nasce dall'esperienza della Scuola sperimentale di musica *Progetto Suono* di Messina e, partendo dall'aspetto ritmico del linguaggio musicale, propone un percorso di formazione alternativo al tradizionale corso di solfeggio, che può essere usato con allievi di varie età e in ambiti diversi (Scuole di musica, Scuole Medie a indirizzo musicale, Conservatori, Corsi di aggiornamento per insegnanti). La novità metodologica consiste da un lato nell'integrazione fra educazione dell'orecchio, analisi, lettura/scrittura, esecuzione, rielaborazione creativa, dall'altro nella centralità della dimensione collettiva, considerata punto di forza dell'apprendimento. Ciascuna delle otto unità

che scandiscono la gradualità del percorso è incentrata su una cellula ritmica, intorno alla quale vengono proposte attività raggruppate in *Pratiche di ascolto*, *Pratiche ritmiche* e *Pratiche di musica d'insieme*. L'ascolto ha come oggetto un repertorio, raccolto in un CD allegato, comprendente brani di tradizione colta ed extra-colta (canzoni, musiche per film, ecc.) ed è collocato sia all'inizio dell'unità, con funzione di approccio al nuovo contenuto sia alla fine, con il ruolo di verifica degli apprendimenti proposti. Per ogni brano è presente una scheda con alcuni quesiti, talora di carattere percettivo, legati all'individuazione e alla riproduzione della cellula ritmica oggetto del lavoro, talora volti ad individuare la struttura formale, l'organico, il profilo dinamico. Le *Pratiche ritmiche*, finalizzate al consolidamento di abilità relative alla notazione, prevedono non solo l'esecuzione collettiva di sequenze a una o più parti, ma anche esercizi di riconoscimento uditivo e scrittura, insieme a suggerimenti per intervenire creativamente sul materiale dato (strumentazione, invenzione di frasi). A conclusione di ogni unità è posto un brano d'insieme strumentato di volta in volta per un organico diverso (comprendente strumentario a percussione, clarinetto, sax, chitarra, violino, tastiera, ecc.) che ha la funzione di consolidare le competenze acquisite nel corso dell'unità e insieme di arricchire l'esperienza musicale degli allievi, creando collegamenti con il percorso didattico svolto nelle classi di strumento.

TASCHERA L. (cur., 1999), *Quaderno pedagogico 3, Analisi*, Allegato al n. 30.

Il curatore raccoglie qui gli *abstracts* delle relazioni svolte nel Seminario organizzato dalla SIdAM dal 2 al 5 settembre 1999 a Casalmaggiore (CR) e le introduce tracciando un quadro sintetico delle strategie pedagogico-didattiche nell'insegnamento dello strumento e dell'Educazione musicale nelle Scuole Medie ex-sperimentali. Egli auspica da un lato un'impostazione unitaria e interdisciplinare del processo di apprendimento musicale, nel quale si integrino le competenze storiche, l'ascolto attivo, l'educazione vocale, la lettura ritmica e intonata, la musica d'insieme, dall'altro una valorizzazione delle capacità cognitive ed estetiche connesse alla fase pre-adolescenziale. L'intervento di A. Giacometti ribadisce l'importanza della musica d'insieme come occasione per superare la separazione fra momenti di produzione musicale e di riflessione analitica, attraverso la costruzione di brani "finalizzati alla comprensione attiva delle coordinate spazio-temporali e dei sottesi concetti generali (...), all'impiego creativo di gesti strumentali e di materiali linguistici, allo sviluppo della percezione delle strutture armoniche, all'introduzione di categorie analitiche". E. Francescato riflette sulla centralità dello sviluppo dell'immaginazione musicale che, partendo da un'esperienza sensoriale ed affettiva, può arrivare al consolidamento di strutture che permettono di rappresentare mentalmente gli eventi musicali. Un'analoga impostazione metodologica è espressa da D. D'urso e A. Odone, i quali auspicano nella formazione



musicale di base la progressiva costruzione di quadri mentali di riferimento che, sia in ambito ritmico che melodico-armonico, si fondino su una concezione gestaltica della percezione musicale. La necessità di affinare nell'allievo capacità interpretative fin dal primo approccio allo strumento è il tema della relazione di L. Pasquero, che suggerisce a tale scopo attività di sperimentazione sonora, di ricerca di analogie affettive e sinestetiche, di esecuzione, analisi e confronto di repertori diversi. Ancora alla didattica strumentale si riferiscono gli interventi di A. Strappa e L. Lospalluti: il primo propone un avvio all'improvvisazione pianistica sulla base di tracce preregistrate che spaziano in ambiti stilistici diversi; il secondo prospetta tre tappe di lavoro con la chitarra che vanno da un uso libero dello strumento al progressivo montaggio delle corde con l'uso di intavolature, fino all'esecuzione/analisi di brani. Chiude il Quaderno un intervento di M. Vaccarini Gallarani, che riferisce un'esperienza teatrale realizzata in una Scuola Media a indirizzo musicale partendo da musiche di Erik Satie.

#### STRATEGIE ANALITICHE NELLA DIDATTICA DELL'ASCOLTO

"L'écoute d'œuvres musicales en classe: un plaisir partagé? Une recherche-action patronnée par la CRIP du Rectorat de Lille" (1999), *L'éducation musicale*, 456, 20-21; 457, 11-12; 458, 19-22; 459, 15-16.

Durante uno stage che riunisce ad Hazebrouck nel 1995 consulenti pedagogici nel campo dell'educazione musicale, vengono dibattuti problemi relativi alla didattica dell'ascolto e quattro partecipanti ricevono l'incarico di realizzare uno strumento di lavoro comune. Essi si propongono quindi di ideare un materiale che sviluppi il piacere e la motivazione all'ascolto, scarsamente presenti nelle attività in classe (e non sempre direttamente proporzionali alla quantità di spiegazioni fornite sul brano) ed ottengono il sostegno della CRIP (Cellule Recherche et Innovation Pédagogiques) per sperimentarlo in diverse scuole fra il 1995 e il 1998. Partendo dalla considerazione che il piacere di ascoltare è il risultato di un equilibrio fra la capacità di comprendere il linguaggio (intuendone alcune possibili modalità di evoluzione nel tempo) e la sorpresa generata da configurazioni scarsamente prevedibili, essi ritengono che tale piacere possa essere sviluppato negli alunni invitandoli non solo a rispondere, bensì a porsi delle domande e rendendoli progressivamente consapevoli delle proprie capacità percettivo-analitiche. Il risultato di questi intenti è un Mini Disc contenente 125 estratti di brani musicali di circa 30 secondi ciascuno, che permettono di identificare 25 "fenomeni" e concetti percepibili all'ascolto. Ognuno di questi è messo in evidenza da un "montaggio" di 5 esempi scelti in modo da illustrarne diversi aspetti. Gli items, formulati in forma interrogativa, spaziano fra vari ambiti: sintattico-grammaticale (ternario o binario? tonale o modale?), strutturale (quanti periodi o frasi sentite?), stilistico-culturale (Antille, Brasile, Russia,

India o Giappone?) relativo all'organizzazione del linguaggio (imitazione: sì o no?) o all'organico vocale/strumentale. L'utilizzazione in classe di questo materiale si rivela piuttosto efficace: gli insegnanti hanno occasione di verificare strategie d'ascolto e competenze dei propri alunni; questi, dal canto loro, sono sollecitati e incuriositi dalla brevità e dalla varietà degli stimoli e coinvolti da modalità ludiche di presentazione dei quesiti. Il lavoro contribuisce a chiarire e consolidare i concetti, migliorare l'uso della terminologia specifica, ampliare gli orizzonti culturali-musicali. La positiva accoglienza di questo strumento non esime gli autori dal raccomandarne comunque un uso flessibile, motivato e integrato con altre attività di ascolto, come, ad esempio, prendere in esame brani nella loro interezza ed esercitare su di essi strategie analitiche più elaborate.

MCLEAN C. (1999), "Elementary directed listening to music: A singing approach versus a nonsinging approach", *Journal of Research in Music Education*, 47/3, 239-250.

È opinione comune – recepita e sviluppata nella prassi didattica – che l'esecuzione vocale dei temi melodici favorisca la motivazione dei bambini verso l'ascolto di un brano musicale e produca una percezione ed una comprensione analitica più profonda e stabile del brano stesso. La ricerca sintetizzata in questo articolo intende verificare questa opinione, e quindi la validità di tale prassi, comparando due approcci didattici all'ascolto: uno comprendente attività di intonazione dei temi melodici e l'altro che esclude tali attività. Lo scopo è quello di determinare se può essere riscontrata una differenza significativa riguardo al riconoscimento dei temi ed alle preferenze relative ai temi stessi come risultante dell'uno e dell'altro approccio. Il campione scelto è costituito da 241 bambini di 9-10 anni frequentanti tre diverse scuole: con 140 di essi viene usato il canto, mentre ai restanti 101 l'ascolto viene proposto con altre modalità. In ciascuna delle tre scuole è presente un insegnante di musica, che lavora con almeno due classi, in modo da poter sperimentare entrambi gli approcci. Uno dei tre insegnanti svolge il ruolo di ricercatore. Il percorso progettato è suddiviso in quattro unità, ciascuna delle quali relativa ad un diverso brano appartenente al repertorio colto. Sia il primo che il secondo approccio, comunque, prevedono sequenze parallele di proposte didattiche basate su un coinvolgimento attivo dei bambini: esecuzione con il battito delle mani dello schema ritmico di un tema, scrittura di materiale tematico tramite dettato, descrizione di sezioni del brano, compilazione di griglie analitiche. Gli esiti della ricerca confermano che la memorizzazione e il riconoscimento di temi risultano migliori nei bambini che li hanno eseguiti vocalmente, mentre non registrano differenze significative nelle preferenze musicali fra i due diversi gruppi. Dal momento che entrambi gli approcci hanno prodotto una migliore comprensione dei brani ascoltati, l'autore ritiene che la ricerca possa suggerire agli insegnanti l'opportunità di produrre nei bambini – attraverso attività analoghe – una comprensione



profonda dei brani musicali, strettamente correlata ad una sensibilità estetica, ed auspica la realizzazione di materiali e sussidi didattici multimediali (CD-rom) che aiutino a lavorare in questa direzione.

MERCADANTE G. (1999), "Costellazioni sonore nel firmamento di Webern", *Musica Domani*, 113, 25-28.

Un gruppo di alunni di una terza media palermitana ascoltano durante l'anno scolastico una serie di brani analizzandoli attraverso grafici d'ascolto che mettono in evidenza "le leggi di connessione tra i suoni e le reti di relazioni compositive". Alla fine di questo percorso si imbattono nel terzo dei 5 movimenti op.5 di A. Webern. Al primo ascolto le reazioni sono di stupore, sconcerto, critica sferzante. L'insegnante, che ha precedentemente individuato in partitura 21 configurazioni sonore, ripropone più volte l'ascolto per gruppi di configurazioni e configurazioni singole. Progressivamente i ragazzi vengono coinvolti nell'analisi: individuano rapporti di figura-sfondo, modi di attacco e dinamiche diverse che caratterizzano le configurazioni e provano a rappresentarle graficamente. Infine individuano relazioni di analogia e contrasto che "danno senso" alla sequenza sonora. Queste operazioni, che nella prima lezione si esercitano sulle configurazioni 1-4, si estendono nelle lezioni successive a tutte le altre, fino alla redazione definitiva di un grafico e al conclusivo ascolto dell'intero brano, che permette di coglierne la coerenza compositiva.

#### ANALISI E PRATICA STRUMENTALE

LE DIAGON-JACQUIN L. - LE DIAGON X. (1999), "Écoute d'œuvres et pratique instrumentale", *L'éducation musicale*, 464, 12-13.

Gli autori intendono dimostrare l'importanza di una pratica strumentale collegata all'ascolto di brani musicali, principalmente allo scopo di consolidare concetti grammaticali e regole sintattiche. La pratica strumentale - a differenza dell'esecuzione vocale, che pure è ritenuta importante - implica necessariamente un rapporto con la notazione, quindi permette all'insegnante di valutare le conoscenze acquisite, ma consente al tempo stesso di sviluppare la musicalità degli alunni e la loro capacità di suonare in gruppo. Vengono suggeriti due tipi di percorso. Il primo parte da un ascolto sul quale l'insegnante propone alcune domande, scelte in base agli obiettivi del lavoro e formulate in modo tale da lasciare spazio alle osservazioni degli alunni. Viene proposto l'esempio di "Et misericordia" dal *Magnificat* di J.S. Bach, il cui ascolto permette di focalizzare l'attenzione sul carattere, l'organico, la presenza di un ostinato eseguito dal violoncello e costituito dall'alternanza semiminima-croma. Il brano offre anche l'opportunità di introdurre o consolidare la nozione di tempo composto attraverso esercizi percettivi ed esecutivi. Il tema

melodico viene poi appreso vocalmente per imitazione e successivamente eseguito in un arrangiamento per due flauti dolci soprani, pianoforte e una linea ritmica in ostinato. Il secondo tipo di percorso prevede un diverso ordine delle attività. Prendendo come esempio il Lied *Ich grolle nicht* di R. Schumann, si propone di apprendere vocalmente la melodia, suonarla, lavorare ritmicamente sulle cellule ricorrenti e infine ascoltare il brano analizzandone le caratteristiche.

RAULE R. (1999), "Esplorare il ritmo per suonare insieme", *Musica Domani*, 112, 25-27.

L'estrapolazione del profilo ritmico di diverse melodie tratte dal repertorio colto ("Là ci darem la mano" dal *Don Giovanni* di W.A. Mozart, il Minuetto in sol minore dal *Libro di Anna Magdalena* di J.S. Bach, l'*Album per la gioventù* di R. Schumann, la *Sonatina* in Do M di M. Clementi) e la loro esecuzione con lo strumentario didattico è il punto di partenza per una serie di proposte che mirano da un lato ad arricchire i materiali destinati alla musica d'insieme, dall'altro a condurre un lavoro analitico sui brani stessi. L'autore suggerisce di eseguire ritmicamente non solo le melodie, ma i brani nella loro interezza, fino a creare una vera e propria strumentazione a più parti. Fa inoltre notare come concentrando l'attenzione dei ragazzi sullo "scheletro" ritmico si riesca a mettere in evidenza con maggiore chiarezza alcuni aspetti costruttivi del brano: la struttura delle frasi, i rimandi contrappuntistici, il ritorno di sezioni.

#### SEGNALAZIONI

FREDRICKSON W.E., "Effect of musical performance on perception of tension in Gustav Holst's First Suite in E-flat" (1999), *Journal of Research in Music Education*, 47/1, 44-52.

FREGO R.J.D., "Effects of aural and visual conditions on response to perceived artistic tension in music and dance" (1999), *Journal of Research in Music Education*, 47/1, 31-43.

GERINGER J.M., WORTHY M.D., "Effects of tone-quality changes on intonation and tone-quality ratings of high school and college instrumentalists" (1999), *Journal of Research in Music Education*, 47/2, 135-149.

GRANLIE D. (1999), "Training the musical ear", *Teaching music*, 7/2, 38-40.

GUDMUNDSDOTTIR H.R. (1999), "Children's auditory discrimination of simultaneous melodies", *Journal of Research in Music Education*, 47/2, 101-110.

LOPEZ BONO G.A. (1999), "Sugerencias para trabajar las audiciones musicales en segundo ciclo de educación secundaria obligatoria", *Eufonia*, 14, 115-120.



SHIRAISHI F. (1999), "Calvin brainerd cady: Thought and feeling in the study of music", *Journal of Research in Music Education*, 47/2, 150-162.

WOODY R.H. (1999), "The relationship between explicit planning and expressive performance of dynamic variations in an aural modeling task, *Journal of Research in Music Education*, 47/4, 331-342.

## Musica pre-tonale (Marco Mangani)

SCHEDA

DELFINO A. (1999), "Osservazioni su *Quell'ombra esser vorrei* (Monteverdi "Secondo libro de madrigali" 1590), in Caraci Vela M. – Tibaldi R. (cur.), *Intorno a Monteverdi* LIM, Lucca 63-76.

L'autore propone un approccio analitico classico ad un singolo brano monteverdiano, peraltro non tra i più celebrati, con lo scopo di rilevarne le possibili mutazioni dallo stile del maestro di Monteverdi, Marc'Antonio Ingegneri. Il termine di paragone è costituito dal madrigale *Quell'acqua esser vorrei*, contenuto nel Quinto libro dei madrigali a cinque voci di Ingegneri, la cui pubblicazione (1587) precede di soli tre anni quella del Secondo libro di Monteverdi (imminente, del libro ingegneriano, l'edizione critica a cura di Gloria Ioriini e Marco Mangani per i tipi della LIM). L'analogia nell'incipit dei rispettivi testi poetici (ancora anonimo quello adottato da Ingegneri, di Girolamo Casone quello intonato da Monteverdi) è solo uno spunto iniziale per l'indagine, ma si rivela tutt'altro che arbitrario. Tra i due brani le somiglianze investono l'impianto tonale (Sol, bequadro, chiavette) e il piano cadenzale interno. Non mancano le differenze: la più vistosa è la "arcaica" ripetizione della frase finale nel brano di Ingegneri. Il dato maggiormente rivelatore dei rapporti di filiazione, tuttavia, è fornito dall'intonazione di singole parole ricorrenti in entrambi i testi.

LA VIA S. (1999), "Monteverdi esegeta: rilettura di *Cruda Amarilli / O Mirtillo*", in Caraci Vela M. – Tibaldi R. (cur.), *Intorno a Monteverdi* LIM.

I due brani iniziali del Quinto libro di Monteverdi sono accomunati da una critica congiunta da parte dell'Artusi. Il testo di entrambi i brani proviene dal *Pastor fido* di Guarini: in due contesti diversi, i due amanti protagonisti si lamentano l'uno dell'altra. Per La Via è possibile capire le peculiarità dei due brani solo intendendoli come la "lettura musicale" di un'unica... ideale "scena drammatica" (p. 78). Diversamente da quanto sostenuto da Artusi, l'analisi di La Via riscontra una sostanziale coerenza tonale in *Cruda Amarilli*: il suo piano cadenzale mostra l'unità di affetto del lamento di Mirtillo, le cui implicazioni sono piuttosto affidate all'uso delle dissonanze e dei procedimenti melismatici. L'incoerenza modale di *O Mirtillo* è invece reale: secondo l'autore, essa è dovuta al fatto che, in pratica, il lamento di Mirtillo e i primi quattro versi di quello di Amarilli possono esser intesi come un tutt'uno, mentre il seguito del secondo madrigale procede ad uno stacco. I mezzi impiegati qui da Monteverdi, d'altra parte, non vanno intesi, secondo La Via, come rivoluzionari: coerentemente a quanto sostenuto in altra sede, l'autore tende infatti a stemperare le differenze tra le due "pratiche"; e in ogni caso, non è certo nella commistione modale che



si deve vedere la sostanza della "seconda pratica" teorizzata da Giulio Cesare Monteverdi.

LERA L. (1999), "Polifonia delle origini. Per superare un'impasse", *Musica e storia*, 7/1, 31-46.

In questo articolo Luigi Lera riannoda i fili di una polemica, che lo ha visto contrapposto ad altri studiosi italiani, circa la legittimità della teoria dei modi ritmici in relazione al repertorio di Notre Dame. All'origine della polemica era stato un suo scritto ("Grammatica della notazione di Notre Dame", *Acta Musicologica*, 61/2, 1989, 150-174; ad esso si aggiunga "Grammatica dei modi ritmici: il periodo arcaico", *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, V-VI, 1992, 5-41) che negava radicalmente tale legittimità, proponendo un approccio totalmente diverso al problema, fondato essenzialmente sulla natura neumatica della notazione polifonica delle origini. Le repliche non si erano fatte attendere: nel volume "Musicam in subtilitate scrutando" (Lucca, LIM, 1994) Enrico Pesce (pp. 89-110) e Daniele Sabaino (pp. 111-128) proponevano una forte confutazione delle teorie di Lera. Senza entrare nel merito della questione, c'è da dire che quello di Lera si presentava allora come un insieme di teorie a volte apodittiche, tale da sollecitare i toni, talvolta decisamente aspri, delle repliche. Oggi Lera sceglie un tono più pacato, che giova alla chiarezza della sua trattazione, peraltro sostenuta da una conoscenza davvero ampia dei problemi connessi alla polifonia delle origini; e, al di là delle soluzioni proposte, mostra come al fondo quella della legittimità dei modi ritmici sia questione seria. Che dallo scritto del 1989 potesse scaturire una nuova "grammatica" è dubbio; ma è, al contrario, indubbio che quel saggio ponesse problemi reali (sulla problematicità dei modi nei *dupla* di Leonino, ad esempio, concorda anche Sabaino, p. 124). Nello scritto attuale, Lera ripercorre i termini del problema iniziando con un paragrafo sulle "origini della polifonia" che ci pare la parte meno interessante; tra l'altro, per chi è abituato a concepire i linguaggi musicali come prodotto di cultura e non di natura, leggere che lo statuto dissonante della quarta (secondo Lera, crocevia del conflitto tra teoria e prassi nel medioevo) sarebbe una "elementare verità" (p. 32) è almeno fonte di perplessità notevoli. Più forti altri passi del saggio di Lera: innanzitutto, ci pare sensato proporre un freno all'orgia di ipotesi sulle possibili origini della polifonia dalla tradizione orale. Inoltre, si rivela decisamente interessante la formulazione del concetto di "perfezione" del neuma: che, insomma, lo stacco della mano al termine del tracciato d'un segno sia indice di un peso del suono conclusivo, significativo anche in ambito polifonico. Più in generale, Lera riporta l'attenzione sulla necessità di uno studio non preconconcetto della notazione polifonica delle origini, fonte probabilmente di molte informazioni anche senza il ricorso alla seriore teoria modale.

MARTÍNEZ-GÖLLNER M.L. (1999), "Poetic line and musical structure in the 13th-century motet", *Anuario Musical*, 54, 3-23.

La tesi di fondo del saggio è che il supporto teorico alle prime manifestazioni dell'arte mottettistica sia piuttosto da ricercarsi nell'ambito della trattatistica poetica che non in quello della musicografia. Assumendo a campione d'indagine il mottetto a due voci del periodo iniziale, la studiosa procede ad un'analisi della distribuzione musicale del testo poetico, rilevandone alcuni aspetti importanti. Nel campione prevalgono i versi ossitoni di sette sillabe e i parossitoni di otto: quando tali versi vengono declamati in stile sillabico (nel primo o secondo dei modi ritmici, com'è tipico del mottetto) essi si conformano ad una cornice ritmica di quattro *longae*, cornice fornita dal *tenor*: quest'ultimo, come si ricorderà, è in genere derivato dal repertorio liturgico monodico e viene per lo più (ma non sempre) distribuito a valori lunghi (nel quinto modo). Comunque sia, anche gli elementi di *varietas* del repertorio, ossia le sfasature tra la cornice ritmica del *tenor* e la declamazione del testo, sono commisurati a questa struttura di fondo. Di tutto ciò si cercherebbero invano indizi nei trattati musicali; mentre i testi teorici che si occupano della cosiddetta "poesia ritmica" (cioè non basata sulla quantità sillabica) offrono appigli interessanti.

PRIVITERA M. (1999), "Piagn' e sospira. Forme della 'seconda pratica' nel Quarto libro di Monteverdi", *Il Saggiatore Musicale*, 6/1-2, 39-62.

L'autore propone un'analisi di *Piagn' e sospira*, madrigale del Quarto libro di Monteverdi su testo della *Conquistata* tassiana. L'attenzione di Privitera è rivolta in particolar modo al concetto di "soggetto", inteso, nella sua intima connessione con il testo, come il punto di partenza, mai sufficientemente indagato, del lavoro contrappuntistico. L'autore nota come il Quarto libro si apra e si chiuda con due brani che sfoggiano un notevole virtuosismo compositivo nell'ambito del contrappunto "a più soggetti", e propone dunque in prima battuta un'analisi di *Ah dolente partita*. Giungendo a *Piagn' e sospira*, Privitera si sofferma sul suo impiego pervasivo del cromatismo, insolito per Monteverdi se paragonato ad altri autori, e lo inserisce nel contesto del dibattito teorico cinquecentesco sull'argomento con notevole ampiezza di riferimenti. La conclusione proposta da Privitera è che una scrittura contrappuntistica elaborata e complessa sia da considerarsi tra i mezzi che Monteverdi, intorno all'anno 1600, riteneva utili ai fini della "seconda pratica".

SABAINO D. (1999), "Funzioni proemiali del primo sonetto del *Canzoniere* petrarchesco nella *Selva morale e spirituale* di Claudio Monteverdi", in Caraci Vela M.-Tibaldi R. (cur.), *Intorno a Monteverdi* LIM.

L'autore si sofferma sul brano *Voi che ascoltate*, posto da Monteverdi in



apertura della *Selva*, subito dopo l'intonazione di un altro passo petrarchesco (*O ciechi*), tratto dai *Trionfi*. Per una serie di ragioni, il brano iniziale appare come una sorta di "fuori testo" (l'espressione è nostra), mentre è al sonetto d'apertura del *Canzoniere* che spetta la funzione proemiale. Partendo dalla definizione delle funzioni musicali proposta a suo tempo da Gino Stefani, Sabaino mostra come le caratteristiche dell'esordio siano tutte presenti nel brano monteverdiano, in totale coerenza con la funzione svolta dal testo nell'ambito dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*.

SABAINO D. (1999), "Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata *Contemplant le gran cose* (3)" in "Col dolce suon che da te piove". *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze, 259-315.

Si tratta di un saggio di "analisi a tutto campo" applicata ad un brano landiniano particolarmente ricco di implicazioni ermeneutiche: il testo, infatti, probabilmente opera dello stesso Landini, è quasi un compendio del suo noto poemetto latino in difesa della dottrina occamista. Senza poter ripercorrere qui le tappe dell'intero lavoro di Sabaino, ne va comunque segnalata la caratteristica saliente: l'impiego libero e, diremmo, "laico" di differenti metodi d'analisi per i diversi livelli dell'approccio, che dimostra l'utilità dei procedimenti codificati una volta che se ne sia valutata la pertinenza. Dopo un inquadramento storico ed un'indagine sul testo poetico, l'autore percorre i seguenti piani analitici: rapporto tra il testo e la sua intonazione; linee melodiche delle tre voci; "attività" melodica e ritmica (intesa nel senso definito da Vaccaro: se ne veda il saggio comparso in *Music before 1600*, ed. Mark Everist, Oxford - Cambridge MA, Blackwell, 1992, 175-207); *contrapunctus*; assetto "tonale". Data per acquisita la forma fissa della ballata, Sabaino nota come il rapporto testo /intonazione si indaghi al meglio mediante un'analisi distribuzionale delle formule ritmiche del Canto; essendo questa l'unica voce dotata di testo, l'analisi si risolve infatti su un piano esclusivamente lineare. Per l'indagine sulle condotte melodiche delle tre voci si rivelano invece utili degli accorti schemi schenkeriani, che evidenziano le condotte strutturali distinguendole dai riempimenti più o meno "ornamentali". Va rilevato che l'autore mantiene costante l'attenzione verso le implicazioni filologiche del lavoro analitico: ad esempio, utilizzando gli esiti del suo lavoro per esprimere una forte riserva sull'abbondanza delle alterazioni proposte per questo brano da Leo Schrade. Se il concetto di "attività" mantiene forti connotazioni distribuzionali, è ancora il modello schenkeriano a dominare l'analisi del *contrapunctus*; va segnalato, per inciso, che l'autore preferisce mantenere la denominazione latina "per marcare il più possibile il divario contenutistico fra la categoria medievale e la connotazione accademico-fuxiana del moderno 'contrappunto'" (p. 296). Per l'assetto "tonale", infine, si rivela di grande utilità il metodo analitico delle strutture verticali proposto da Sarah

Fuller ("On sonority in Fourteenth-century polyphony: Some preliminary reflections", *Journal of Music Theory*, 30/1 (1986), 35-70). Tra gli esiti del lavoro di Sabaino, vogliamo segnalare in particolare le domande proposte nell'ambito delle conclusioni: posto che l'architettura del brano sembra imperniata su parallelismi di consonanze perfette (mascherati nel livello esterno), si dovrà concordare con Kurt von Fischer sull'origine più o meno "monodica" di questo stile? C'è un grado di "italianità" latente in un arcaismo poi abilmente dissimulato? E ciò varrà solo per il brano indagato, o un'indagine estensiva potrà consentire qualche generalizzazione? Il saggio si chiude con una edizione critica del brano analizzato.

TISCHLER H. (1999), "On modality in Trouvère melodies", *Acta Musicologica*, 71/1, 76-81.

Il primo saggio che segnaliamo è un brevissimo articolo che Tischler scrive a corredo, per così dire, della sua monumentale impresa di edizione delle melodie trovieriche (*Trouvère lyrics with melodies. Complete comparative edition*, 15 voll., CMM 107, Neuhausen, 1997). Nell'articolo, Tischler si sofferma sul problema dell'individuazione del Modo nell'ambito di questo repertorio, ben diverso, anche sotto questo profilo, dal canto gregoriano. In particolare, l'autore sottolinea il diverso e minore peso della nota finale di un componimento nelle melodie dei Trovieri: contano, piuttosto, le note finali delle singole frasi poetico-musicali, l'enfasi metrica su alcune note all'interno o alla fine delle frasi stesse, nonché certe figure melodiche e alcune formule cadenzali. Su queste basi, Tischler perviene ad alcune importanti conclusioni. Innanzitutto, la *manneria I* (ossia il *protus*: la coppia di modi con *finalis a re*) ha un'importanza assai relativa, rispetto a quanto avviene nel gregoriano, ed è spesso alternata al *tritus* (la coppia lidio-ipolidio); unitamente a ciò, si ha praticamente la scomparsa del *deuterus* (frigio-ipofrigio). Le coppie modali privilegiate risultano la terza e la quarta, e in ogni caso l'ambito dell'ottava è spesso ampiamente oltrepastato, con frequenti combinazioni di autentico e plagale all'interno della stessa melodia; a ciò si aggiunga la spiccata tendenza alla "modulazione" delle melodie trovieriche, molte delle quali cambiano più d'una volta il profilo modale. Infine, il repertorio trovierico è caratterizzato da un impiego diffuso della trasposizione, un fenomeno che riguarda anche la trasmissione d'uno stesso componimento da parte di testimoni differenti. Dopo alcuni esempi di analisi, Tischler conclude che questo repertorio configura "a modern major-minor tonal feeling", reso però vago dall'oscillazione di bemolle e bequadro nel *tritus* e dall'insistenza sul tono intero al di sotto della *finalis* nel *protus* e nel *tetrardus*.



# SEGNALAZIONI

- BOSI C. (1999), "Strutture matematiche nei mottetti isoritmici di Dufay", *Musica e Storia*, 7/1, 59-76.
- COLLINS JUDD C. (cur., 1998), *Tonal structures in early music*, Garland, New York.
- FIORÉ C. (1999), "I mottetti di Josquin Desprez: interpretazione attraverso l'analisi", *La cartellina*, genn-feb. 1999, pp. 54-58 e lu-ag 1999, 52-64.
- FORNEY, K.K. (1999), "A gift of Madrigals and Chansons: The Winchester part books and the courtship of Elisabeth I by Erik XIV of Sweden", *The Journal of Musicology*, 17/1, 50-75.
- GRASSL M. (1999), "Zur Vor- und Frühgeschichte des Ricercars", *Österreichische Musikzeitschrift*, 1999/4, 32-45.
- HAAR J. (1999), "A wedding Mass by Lasso", *The Journal of Musicology*, 17/1, 112-135.
- JANES S.L. (1999), *Perotin und seine Zeitgenossen, Analytische Studien zur stilistischen Differenzierung*, Diplomarbeit, Graz (recensione in *Österreichische Musikzeitschrift*, 1999/12).
- KING J. (1999), "Texting practices in manuscript sources of early fifteenth-century Polyphony", *Journal of the Royal Musical Association* 124/1, 1-26.
- MARTÍNEZ-GÖLLNER M.L. (1999), "Poetic line and musical structure in the 13th-century Motet", *Anuario Musical*, 54, 3-24.
- MORENT S. (1998), *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokale Musik im Mittelalter*, Paderborn, Schöningh (recensione in *Musiktheorie* 1999/1).
- MURATA M. (1999), "Mr. Burney bought a music book....", *The Journal of Musicology*, 17/1, 76-111.
- PANETTA V. (1998), *Le toccate per strumento a tastiera di Andrea Gabrieli: un riesame*, RIM, XXXIII, 1998, 2, 235-266.
- PÉREZ BERNA J. (1998), "La Sinfonía Concertante de 'Buono Chiodi'", *Revista de Musicología*, XXI, 2, pp. 553-572.
- ROIG-FRANCOL M.A. (1998), "Dos tientos de Cabezon basados en tonos de Magnificat", *Revista de Musicología*, XXI, 2, 477-495.
- SCHUBERT P. (1999), *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, Oxford UP, New York 1999 (schedina di lettura in *Analisi*, 32, maggio 2000).
- TACAILLE A., "Le Motet *Media Vita in Morte Sumus* de Nicolas Gombert: réflexions sur l'intertextualité au XVI siècle", *Musurgia* 6/3, 7-28.
- TRACHIER O. (1999), "Francisco Guerrero héritier de la tradition franco-flamande: onze pièces basées sur un ostinato", *Anuario Musical*, 54, 51-87.

## Seicento e Settecento (Maria Grazia Sità e Mariateresa Muttoni)

Nella raccolta bibliografica di quest'anno particolare rilievo assume il testo di CAPLIN (1998) che affronta questioni teoriche generali tentando una sintesi di ampia portata. Questo coraggioso testo si inoltra infatti in un campo di ricerca poco frequentato negli ultimi tempi e persegue l'obiettivo di coprire un vuoto teorico dedicandosi interamente alla formulazione di una teoria della forma - o meglio una teoria generale delle funzioni formali - nel repertorio del classicismo viennese. La *Formenlehre* non era più stata affrontata sistematicamente da quando diversi fattori avevano messo in crisi la teoria tradizionale. Secondo Caplin una nuova teoria della forma deve fondarsi sull'elaborazione di un modello concepito alla maniera del "Tipo ideale" di Weber e deve riferirsi a presupposti empirico-descrittivi e non deduttivo-prescrittivi: su queste basi si muove la sua ricerca suffragata da un'ampia casistica esemplificativa.

Fra i motivi di interesse rilevati nella raccolta bibliografica di quest'anno va inoltre segnalato per originalità d'approccio il saggio di EISEN E WINTLE (1999) in quanto propone un modello di collaborazione fra l'ambito della critica del testo e quello dell'analisi: un'analisi condotta su più fronti permette di riconsiderare la portata di un problema filologico. Filologia e analisi sono presenti anche in altri interventi che trattano problemi tradizionali nella relazione fra questi ambiti: l'individuazione di una scrittura idiomatica, al fine di una possibile attribuzione strumentale (CASSIGNOL, NAPOLITANO-DAREDENNE 1999); osservazioni stilistiche che integrano la ricerca nel caso di attribuzioni dubbie (TALBOT 1999; BUDDAY 1998).

Continua ad essere coltivato nell'analisi della musica dei sec. XVII-XVIII il tema del repertorio strumentale legato alla danza, nella sua duplice connotazione estetica e funzionale. A questo campo di studi - che specialmente in ambito bachiano ha ricevuto forte impulso dopo la pubblicazione del testo di M. Little e N. Jenne, *Dance and the music of J. S. Bach* (1991) - fanno riferimento l'articolo di MCKEE (1999) dedicato in particolare ai minuetti delle suites francesi di Bach e il saggio di GSTREIN (1997) sulla sarabanda. Questo aspetto è stato indagato anche nel campo degli studi corelliani, come legge nell'ampia monografia di Peter ALLSOP. A Corelli è dedicato pure il volumetto di Saskia FIKENTSCHER che tenta un approccio sistematico alla complessa questione dell'ornamentazione nell'op. 5, rivalutandone la portata con l'affiancare l'analisi a osservazioni di tipo stilistico. Un'ulteriore, ampia osservazione analitica - sia pure di differente natura - è riservata all'op. 5 corelliana e alle sue versioni ornamentate e trascritte nel saggio di COOK (1999), commentato nella sezione sulla teoria del presente Bollettino.

Sempre nutrito è l'insieme dei saggi orientati sul rapporto tra testo musicale e contesto storico culturale generale (con una maggiore accentuazione di quest'ultimo), come ad esempio gli articoli sulla musica funebre di Buxtehude in rapporto al concetto di allegoria (YEARSLEY



1999), sull'origine del concetto di sesta napoletana (LANG 1999), sul calcolo combinatorio musicale come strategia didattica, indagato sul piano semiotico e su quello storico-sociale (KLOTZ 1999) e a proposito degli influssi dello stile musicale di Vivaldi sulla teoria tedesca del suo tempo (BROVER-LUBOVSKY 1999). Di argomento invece nettamente storico sono i due articoli contenuti in *Analyse Musicale* 1999, nonostante la collocazione in una rivista analitica. Su questioni squisitamente teoriche si concentra il saggio sul significato delle proporzioni nella musica del XVII sec. (EBERLEIN 1999).

Segnaliamo infine diversi articoli dedicati all'analisi dell'opera. Al di là dell'articolo di DELLA SETA, che si distingue per l'ampia portata teorica, in altri saggi sono affrontati temi tipici come quello del *borrowing* nelle opere di Händel (SAWYER 1999) o della tipologia dell'aria metastasiana (HARRIS 1999). Particolare spazio è dedicato all'opera nel volume di *Analecta Musicologica* del 1998 che raccoglie gli atti del Convegno del 1993 "Mozart-Paisiello-Rossini e l'opera buffa". In esso grande interesse presenta l'articolo di R. WIESEND dedicato all'individuazione di una precisa natura drammaturgica del duetto nell'opera buffa della seconda metà del 700.

CORELLI

ALLSOP P. (1999), *Arcangelo Corelli. 'New Orpheus of Our Times'*, Oxford University Press, New York-Oxford.

Il volume propone gli esiti di una lunga attività di ricerca, avviata dall'autore agli inizi degli anni 70, finalizzata al perseguimento di una precisa valutazione della posizione storica di Corelli. In diverse pubblicazioni precedenti Allsop aveva già fornito esiti parziali di questo lavoro, riguardanti soprattutto una ricostruzione storico-stilistica dei generi compositivi rappresentati nella produzione corelliana. Ciò che in questo studio viene proposto è una riconsiderazione di opinioni e pregiudizi risalenti in massima parte agli storici inglesi Burney ed Hawkins, pregiudizi che sono entrati a far parte della valutazione formulata dalla critica nei confronti del compositore fin quasi ai giorni nostri. L'articolazione del libro segue un consolidato modello: una prima parte biografica, una seconda parte dedicata all'opera. In ciascuna delle due parti è presente, secondo angolazioni differenti, un attento esame del contesto specifico nel quale Corelli si trovò ad operare, così da poter offrire una ricostruzione sia del grado di influenza che esso ebbe sull'idioma musicale proprio del musicista, sia del grado di incidenza di quest'ultimo sulla pratica esistente. Fra le questioni affrontate nella prima parte, i lati oscuri della biografia del compositore ed il complesso problema delle opere apocriefe. La seconda parte esamina la produzione del compositore in base ad una suddivisione diacronica e per generi, intesa a mettere in luce le trasformazioni interne ad un percorso creativo tradizionalmente valutato

come stilisticamente omogeneo. Per quanto riguarda l'op. 1 e l'op. 3 Allsop propone l'espressione *free sonatas a 3*, basandosi sul fatto che la designazione "da chiesa" non risulta adeguatamente suffragata da prove documentarie. L'individuazione di una precisa tipologia e funzione dei movimenti, l'analisi delle tecniche compositive e del linguaggio armonico adottati (quest'ultimo confrontato con le procedure armoniche descritte nel manuale pratico di Francesco Gasparini e con altre fonti teoriche del tempo), sono elementi che consentono all'autore una valutazione delle peculiarità delle due raccolte. Il capitolo dedicato alle sonate a 3 da camera (op.2 e op.4) esamina tipologia e ordine delle danze che ne costituiscono l'ossatura, individuandone grado di stilizzazione, differenziazioni di natura funzionale e nazionale (diversi i trattati di danza citati), legami tematici, piani tonali. La presenza di movimenti non costituiti da danze viene studiata dal punto di vista storico-stilistico e considerata punto di interazione con le sonate dell'op.1 e dell'op.3. Per quanto riguarda l'op.5, la prima puntualizzazione di Allsop concerne il fatto che si tratta di *duo sonatas*, per violino e violone "non accompagnati", con la possibilità di sostituire quest'ultimo con un clavicembalo. In base alle ricerche effettuate, l'esiguo numero complessivo di pubblicazioni di autentiche sonate a solo in Italia potrebbe essere messo in relazione con le limitazioni delle tecniche di stampa adottate, non in grado di risolvere i problemi connessi ad una scrittura altamente virtuosistica. Il duo non accompagnato costituì nel tardo XVII secolo un genere relativamente nuovo, debitore tanto alla sonata per violino e basso continuo quanto alla sonata a solo. L'autore analizza la presenza di questa duplice origine nell'op.5 corelliana, non tralasciando ovviamente la questione dell'ornamentazione. Il capitolo dedicato all'op.6 prende in considerazione, accanto a tematiche "classiche" (i significati connessi al termine concerto, la genesi del concerto grosso e il suo rapporto con la sonata a tre, la struttura complessiva e dei singoli movimenti dei concerti), anche gli esiti più recenti della ricerca nel campo della prassi esecutiva, ad esempio la questione dell'aggiunta di fiati. Gli ultimi due capitoli affrontano rispettivamente l'impatto immediato della produzione del compositore sul territorio italiano e la sua irradiazione europea, con particolare riguardo alla ricezione in ambito inglese nel corso del XVIII sec. (mtm)

FIKENTSCHER S. (1997), *Die Verzierung zu Arcangelo Corellis Violinsonaten Op. 5. Ein analytischer Vergleich unter besonderer Berücksichtigung der Beziehung von Notation und Realisation*, LIM, Lucca (Quaderni di Musica/Realtà, 35).

L'obiettivo che questa breve monografia si propone è quello di fornire elementi di riflessione per una prassi dell'ornamentazione estemporanea che possa essere definita come stilisticamente corretta. Lo studio viene condotto sulla molteplicità stilistica che contraddistingue le circa 60 versioni ornate di movimenti dell'op.5 di Corelli pervenuteci, databili fra il



1707 e il 1730. I primi capitoli hanno natura didascalica e si occupano concisamente di questioni di natura generale, come la concezione dell'arte dell'ornare presente nella principale trattatistica del tempo e la questione della notazione ritmica delle fioriture, spesso incoerente e imprecisa. Viene quindi offerta, sotto forma di schede descrittive, una panoramica delle fonti conosciute contenenti le versioni ornate dell'op.5 corelliana, con rilievi riguardanti convenzioni semiografiche e rapporto con la versione originale. I capitoli di natura propositiva sono quelli dedicati rispettivamente alla formulazione di un metodo di "ritmizzazione" delle fioriture e al confronto analitico fra diverse redazioni ornate di stessi brani. Per quanto riguarda il primo punto viene suggerito un modello interpretativo basato sull'individuazione di una *Klischeegerust* soggiacente ai vari procedimenti di fioritura, il cui riconoscimento indirizza poi le scelte ritmiche attuate nell'interpretazione delle stesse. In quanto al confronto analitico, mancando un brano comune a tutte le fonti, è organizzato in parte tramite la comparazione fra le versioni ornate di tre brani attribuite allo stesso Corelli con altri autori, in parte sulla collazione di sette versioni del primo movimento della Sonata n. 9, il numero più alto riscontrabile nella redazione di uno stesso brano (peraltro non contemplante una versione corelliana). L'operazione pone in rilievo analogie e differenze fra i vari modi di procedere, con considerazioni riguardanti il rapporto fra ornamentazione, espressione degli affetti e articolazione formale nel raffronto con il "modello". (mtm)

#### VIVALDI

BROVER-LUBOVSKI B. (1999), "Vivaldi and contemporary German music theory", *Informazioni e studi vivaldiani*, 20, 59-81.

L'articolo studia l'effetto che la musica di Vivaldi produsse sulla teoria musicale contemporanea in area tedesca in merito allo sviluppo del pensiero armonico-tonale. Si tratta di un aspetto a tutt'oggi poco indagato, che l'autrice focalizza attraverso un confronto fra i procedimenti di modulazione e di pianificazione tonale presenti nei movimenti dei concerti di Vivaldi e il concetto di relazione tonale di Heinichen. Fra i testi teorici apparsi in Germania nel primo terzo di secolo, *Der General-Bass in der Composition* (1728) di Johann David Heinichen si presenta infatti come un'eccezionale testimonianza teorica di quanto Vivaldi andava sperimentando nella concretezza dell'atto compositivo. A differenza di quanto affermava la teoria tradizionale, di ascendenza modale, sulle relazioni fra tonalità (in particolare la modulazione a tonalità le cui toniche sono presenti nella triade di tonica del tono d'impianto), la teoria di Heinichen prevede in effetti un più ampio ventaglio di possibilità, fondato sulla conoscenza della musica del tempo e in particolare di quella italiana. Secondo Heinichen la pianificazione tonale di un brano può essere realizzata con l'aiuto del "circolo musicale" delle 24 tonalità maggiori e

minori, con le tonalità maggiori - ciascuna immediatamente seguita dalla sua relativa minore - ordinate per quarte discendenti. La modulazione, oltre che fra tonalità poste in caselle contigue del cerchio, può avvenire con il salto di una o due caselle, permettendo relazioni tonali di quarta, terza ed anche seconda. Il teorico valuta con attenzione ciascuna delle relazioni ammissibili (fino al caso estremo della *anticipatio transitus per ellipsin*), sottolineando gli effetti espressivi ad esse connessi e la loro funzionalità in base a generi e stili musicali. Gli esempi vivaldiani analizzati nel saggio documentano le procedure descritte da Heinichen. (mtm)

CASSIGNOL J. - NAPOLITANO-DARDENNE A. (1999), "Le Concerto RV 312 est-il le quatrieme "Con<sup>to</sup> P Flautino Del Vivaldi"?", *Informazioni e studi vivaldiani*, 20, 83-109.

Gli autori del saggio intendono apportare chiarimenti sull'identificazione dello o degli strumenti solisti pensati da Vivaldi - prima della scelta definitiva del violino - per il concerto catalogato come RV 312. L'indagine viene condotta sul manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e si presenta di duplice natura: esame degli aspetti strutturali (analisi musicale, datazione, studio grafico del titolo) e di quelli organologici. La parte dedicata alla descrizione della fonte mette in rilievo alcune differenze fra la copia manoscritta e l'edizione Ricordi del 1956. Quella più specificatamente analitica è un semplice contributo per l'identificazione di alcune peculiarità dell'invenzione tematica, armonica e ritmica di Vivaldi. V'è una breve trattazione del principio di opposizione e contrasto, presente sotto diverse forme nei tre movimenti. Lo studio grafologico delle varie correzioni apportate al titolo in fasi successive dal compositore, così come l'individuazione e l'esame di tratti idiomati della scrittura della parte solistica (realizzato anche tramite il confronto con altre partiture vivaldiane), permette agli autori di formulare l'ipotesi che lo strumento pensato in prima ed in penultima istanza sia stato il flautino, probabilmente il flauto a becco soprano in fa. Sicuramente consacrata a questo strumento è la quasi totalità del primo movimento, ma anche la rimanente parte del concerto non oltrepassa sostanzialmente il suo ambito, se si escludono le sezioni con gli arpeggi. Per gli autori rimane dunque aperta la strada per un'interpretazione alternativa del concerto con il flauto a becco soprano. (mtm)

TALBOT M. (1999), "A new Vivaldi violin sonata and other recent finds", *Informazioni e studi vivaldiani*, 20, 111-131.

L'articolo commenta "nuovi" ritrovamenti effettuati presso la Biblioteca Universitaria di Trondheim (Norvegia), la Biblioteca Comunale di Faenza e la Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo. Accanto ad osservazioni



legate alla critica del testo, sono presenti rilievi analitici che permettono di definire con maggior chiarezza alcuni aspetti delle opere considerate: l'inautenticità di uno dei tre manoscritti rinvenuti a Trondheim e la formulazione dell'ipotesi che si tratti invece di un consapevole accostamento ad un "modello" vivaldiano; la conformità del concerto per due flauti RV 533 ai tratti generali che il repertorio per flauto presentava verso il 1730, sintomo del nuovo stile galante e della preferenza accordata al flauto nell'ambito del diletto musicale; la conferma di autenticità di un'inedita sonata violinistica, ora identificata come RV 798, corredata da una proposta di datazione sulla base delle osservazioni stilistiche condotte. (mtm)

#### MOZART

BUDDAY, W. (1998), "Das Rondeau im frühen Instrumentalschaffen Mozarts. Anhang: zur Echtheitsfrage der vierhändigen Klaviersonate KV19d", in Schmid M. H. (cur. 1998), *Mozart Studien* 8, Schneider, Tutzing, 75-102.

La forma del Rondò è molto usata da Mozart e va annoverata fra le più importanti nella sua produzione. Come chiusura di sonata è la forma principale, ma viene adottata anche in molti movimenti lenti. Il modello è il *rondò* dei clavicembalisti francesi costituito di un ritornello equilibrato e simmetrico e di vari *couplets* in tonalità vicine (la dominante; il relativo minore; il tono del VI o del III grado). I primi rondò mozartiani (1765-66) seguono lo schema francese. Nelle sinfonie degli anni 1769-72 si inserisce un nuovo tono cantabile nel rondò, specialmente nelle "piccole forme" (sulle quali l'autore apre un *excursus* esplicativo). Anche in alcune composizioni di Christian Bach il rondò assume connotazioni specifiche che esercitano influssi su Mozart. Nelle opere degli anni 1772-73 hanno luogo vari esperimenti formali che segnano il contatto con la forma sonata: elementi del rondò vengono inseriti nella sonata, oppure il rondò adotta la forma sonata (secondo *excursus*: il rondò nelle sonate per pianoforte di Haydn). L'identificazione di un preciso itinerario di sviluppo della forma del rondò nella produzione giovanile di Mozart può inoltre portare luce sul problema dell'autenticità di alcuni brani di dubbia attribuzione. (mgs)

DELLA SETA F. (1998), "Cosa accade nelle *Nozze di Figaro*, II, VII-VIII? Problemi di teoria e analisi del melodramma", *Il Saggiatore musicale*, V/2, 269-307.

Nella prima parte dell'articolo, che affronta alcuni punti nodali dell'analisi dell'opera in musica, l'autore propone la nozione di "schema drammatico" come concetto capace di sintetizzare le relazioni tra i personaggi, nozione che distinguerebbe il testo teatrale dal testo narrato. Caratterizzante dell'opera teatrale sarebbe la presenza di relazioni fra persone che mutano i loro rapporti di forza nel corso della vicenda. L'analisi e la partizione formale dell'opera in musica sulla base del solo aspetto testuale o del solo

aspetto musicale, non colgono questo ulteriore e più importante piano di osservazione, che riesce a mediare tra il lato intellettuale universale e il lato intuitivo particolare. Si propone quindi l'analisi di un passo delle *Nozze* (II, scene VII-VIII). La segmentazione è organizzata in "sequenze", intrese come segmenti drammatici di senso compiuto: evento drammaticamente significativo è quello che modifica i rapporti di forza tra i personaggi e porta al passaggio da una sequenza a un'altra. L'osservazione, condotta anche in relazione a fatti puramente musicali (tonalità, tempo, misura, forma, motivi ed altri fattori articolatori) propone un possibile modello di analisi fondato non sul testo (verbale o musicale), ma sulla sintassi drammatica. (mgs).

EISEN C. – WINTLE C. (1999), "Mozart's C minor fantasy, K. 475: An editorial 'problem' and its analytical and critical consequences", *Journal of the Royal Musical Association*, 124/1, 26-52.

Critica del testo ed esegesi si coniugano in questo scritto che prende avvio dal confronto fra le due tradizioni di trasmissione del testo della Fantasia K. 475 conosciute fino al rinvenimento dell'autografo mozartiano nel 1990 e l'autografo stesso. Il confronto permette la risoluzione di alcuni problemi editoriali ma lascia aperte alcune questioni, la più complessa delle quali riguarda una voce interna della sezione *Andantino* in Sib maggiore. Nel manoscritto si trovano diverse battute in cui una parte risulta annotata ritmicamente in maniera ad un primo sguardo incoerente rispetto al contesto generale della scrittura pianistica. Il problema non si presenta come esclusivamente editoriale e la discussione prende una piega più squisitamente analitica, concentrandosi sulla considerazione di parametri come la costruzione fraseologica, il registro, la dinamica, la pianificazione tonale, le tecniche variative, il principio di *voice-leading* e la curva tensiva. Le intenzioni compositive di Mozart, indagate dapprima a livello locale, vengono in seguito rivedute nell'ambito dell'intera fantasia. Ogni dato via via acquisito conduce alla presa di coscienza che quel problema editoriale in realtà non sussiste e che la fonte manoscritta rivela invece il mondo espressivo del compositore: quel suono dell'accordo che è chiamato a rimanere più a lungo, quando le altre parti tacciono, stimola l'immaginazione creativa dell'esecutore e dell'ascoltatore, rafforzando la percezione della stabilità tonale dell'*Andantino* - non corrisposta in ambito metrico e ritmico - in seno al fluire dei caratteri che le singole sezioni della fantasia rappresentano. Ciò costituirebbe, secondo i nostri autori, uno dei molti esempi di intermediazione ironica fra tragedia e commedia. (mtm)

GRAYSON D. (1998), *Mozart. Piano concertos nos. 20 e 21*, Cambridge University Press, Cambridge.

Anche la disciplina dell'analisi ha ormai una sua storia e la proposta di



un'osservazione analitica non può fare a meno di confrontarsi con una letteratura ormai consistente, specialmente nel caso di un autore molto frequentato come Mozart. Anche in un volumetto di "analisi propedeutica" come questo della collana Cambridge Music Handbooks trova quindi spazio un ampio capitolo dedicato alle teorie del XX sec. sulla forma del concerto mozartiano espresse da Tovey (che sottolinea nella formatornello aspetti derivati da un'impostazione organico-generativa), da Rosen (che osserva come le funzioni soddisfatte dalla forma concerto si adattino nel contatto con la forma sonata) e da Leeson e Levin (che propongono un modello tematico-strutturale, sulla base dell'osservazione di un *corpus* molto ampio, non solo mozartiano). Dopo queste promettenti premesse l'analisi vera e propria dei concerti K466 e K467 non va però al di là di un'accurata descrizione, organizzata curiosamente per movimenti semplicemente giustapposti (due paragrafi successivi per i due allegri; poi altri due dedicati ai due adagi e poi ai due rondò): un tipo di esposizione giustificata, a mio avviso, nell'osservazione di un *corpus* molto ampio, ma che nella misura di un volumetto introduttivo a due soli concerti fa perdere l'eventuale nozione di unitarietà delle due opere senza riuscire a identificare tipologie significative. Nuovamente interessante è la parte finale del testo dedicata alla prassi esecutiva: secondo una tendenza ormai largamente diffusa, il repertorio mozartiano viene avvicinato alle pratiche tardo-barocche in cui grande importanza riveste l'azione estemporanea dell'interprete nella realizzazione degli abbellimenti, delle cadenze e del basso continuo. L'autore pone anche interessanti interrogativi sull'ampiezza e sulla disposizione dell'orchestra e sul tipo di strumento usato, attirando l'attenzione sulla presenza in casa Mozart all'epoca di un pianoforte con pedaliera. (mgs)

HOFFMANN W. (1998), "Satztechnische Bemerkungen zu Mozarts *Ave Verum Corpus* KV 618", in Schmid M. H. (cur.), *Mozart Studien* 8, Schneider, Tutzing, 113-124.

Il mozartiano mottetto per il Corpus Domini *Ave Verum Corpus* era già stato oggetto di attenzione analitica da parte di Bernd Edelman, che aveva identificato in alcune parti della sequenza per il Corpus Domini *Lauda Sion* messa in musica da Michael Haydn nel 1775 il modello rielaborato da Mozart per la sua composizione. Al di là di questo, però, Hoffmann osserva nel mottetto la profonda originalità della creazione mozartiana, evidenziando soprattutto la relazione tra la parte corale e quella orchestrale. Se, come è stato sostenuto da Christoph Wolff, nel *Requiem* mozartiano è la parte corale a costituire l'ossatura della composizione, in questo mottetto pare accadere il contrario. L'analisi dimostra come il movimento per grado discendente sia il principio costitutivo del mottetto e come esso venga realizzato principalmente nella parte orchestrale, rovesciando così la tesi di Wolff. Il moto congiunto discendente, inoltre, nella produzione mozartiana va sicuramente associato con affetti

melanconici e con l'idea stessa di morte: anche in questo aspetto la composizione si distacca dal più sereno e cantabile *Lauda Sion* di Michael Haydn. (mgs)

MAYRHOFER M. (1998), "La condotta degli strumenti a fiato nei concerti per pianoforte e orchestra di Mozart. Alcune analogie con brani d'opera di Paisiello", in Engelhardt M. e Witzemann W. (cur.), *Convegno italo-tedesco 'Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa' (Rom 1993)*, Laaber Verlag, Laaber (Analecta Musicologica, 31), 65-93.

Il trattamento degli strumenti a fiato nei concerti per pianoforte di Mozart costituisce un caso particolare nell'orchestrazione di questo autore, che fa riferimento a modelli diversi. Oltre ai referenti consueti del pensiero orchestrale dell'epoca (i musicisti di Mannheim, Gluck), evidente è anche l'influsso degli operisti italiani, in particolare napoletani. Analogie precise possono essere riscontrate con la scrittura del *Re Teodoro a Venezia* di Paisiello, che tanto successo ebbe a Vienna in quell'epoca. La stessa esperienza operistica di Mozart nel 1786 con *Nozze di Figaro* lascia comunque traccia nel coevo concerto in La Magg K488, in particolare nell'uso del clarinetto, o nei dialoghi tra blocco dei fiati e pianoforte nel successivo concerto in Do min., K491. L'orchestrazione, assumendo le tecniche dello spettacolo d'opera, realizza una drammatizzazione della forma concertistica che sviluppa nuove possibilità formali ed espressive. (mgs)

RICHARDS A. (1999), "Automatic genius: Mozart and the mechanical sublime", *Music & Letters*, 80/3, 366-389.

La Fantasia K. 608, *Ein Orgelstück für eine Uhr*, appartiene a quel repertorio per strumenti meccanici che non ha mai ricevuto adeguata attenzione nell'ambito degli studi critici su Mozart proprio per la scelta del *medium*. La Richards analizza la Fantasia individuando gli aspetti che la configurano come un'opera importante sul piano della tecnica compositiva, dalla drammaticità connessa al ritmo puntato dei passi in stile *Ouverture* alla francese, alla complessa costruzione delle sezioni fugate - cuore speculativo degli Allegro che incorniciano la Fantasia -, alla dimensione serenamente narrativa del gruppo di variazioni in cui si articola l'Andante centrale, vero contrasto drammatico con le sezioni esterne. L'attenzione si concentra in particolare sulla natura della scrittura contrappuntistica, un compendio degli artifici della fuga che sembra sfidare i limiti imposti da un'esecuzione umana. Da qui parte la riflessione sul contesto nel quale venne commissionata l'opera e l'esame dei principali aspetti concernenti il rapporto fra Natura e Macchina nel XVIII secolo. Il percorso si snoda fra le considerazioni dei filosofi e gli esperimenti attuati da inventori e costruttori. Il quadro che ne emerge permette di cogliere sotto una nuova prospettiva la Fantasia mozartiana: il



virtuosismo sovrumano che la caratterizza rivela il vero concetto di "meccanico", incarnando proprio nelle sezioni fugate l'idea kantiana del sublime matematico.(mtm)

SEIDEL W. (1998), "Patetische Gesten. Über Mozarts Streichquartett in d-Moll, KV421", in Schmid M. H. (cur.), *Mozart Studien* 8, Schneider, Tutzing, 53-74

Il Quartetto in re minore KV 421 presenta in tutti i movimenti dei caratteri che possono essere ascritti alla sfera del Patetico. Particolare interesse paiono rivestire alcune figure o elementi di fraseologia segnalati dalle legature che assumono importanza non solo come indicazione di prassi, ma come marcatore di forma motivica. Nel primo movimento l'ottava discendente d'apertura si presenta come elemento insolito e carico d'energia negativa: verrà ripresentata e "risolta" nella coda del Finale, come ottava discendente conclusiva. Altrettanto insolita, ma di segno positivo, risulta la decima ascendente della b. 2 che si ripresenterà come elemento chiave in vari punti. Altri fattori di pateticità vengono segnalati nell'incremento della cura dei dettagli o nell'elaborazione delle figure metriche. In questo modo Seidel connota una particolare nozione di ciclo applicabile ai movimenti di questo quartetto. Gli elementi di unitarietà non sono di tipo sub-tematico, ma meta-tematico: in ogni movimento, in modo simile, con particolari usi metrici e melodici viene sottolineato e incrementato l'elemento patetico che garantisce l'unitarietà del brano. (mgs)

#### CLASSICISMO VIENNESE

CAPLIN W. E. (1998), *Classical form. A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York-Oxford.

Secondo le intenzioni dell'autore la *Formenlehre* può ancora svolgere un ruolo insostituibile in campo analitico se si fonda su presupposti adeguati, come la formulazione di principi coerenti e la proposta di una terminologia chiara ed adeguata per l'analisi formale ad ogni livello di una data composizione. Questo obiettivo viene perseguito attraverso scelte che per diversi aspetti – come si potrà constatare – rappresentano una controtendenza. Innanzi tutto la rivalutazione di un *topos* storiografico con lo studio di un unico stile, il classicismo strumentale viennese, così come rappresentato nella produzione dei suoi tre massimi esponenti. La scelta si basa sulla convinzione che si tratti di un repertorio in cui si manifestano con particolare coerenza determinate convenzioni compositive, identificate come *formal functions*. Proprio l'espressione *formal functions* costituisce il cuore della teoria proposta, la cui elaborazione prende avvio da alcuni concetti fondamentali in precedenza espressi negli scritti teorici di Schönberg (ad esempio *sentence* e *period*) e Ratz (in particolare *Urform*),

entrambi interessati alla ricerca del rifrangersi del principio di unità formale di un'opera in singoli specifici ruoli di articolazione della struttura globale. Di qui l'attenzione di Caplin rivolta in particolare a quello che potrebbe essere definito il *foreground*, con l'identificazione delle successioni armoniche locali come fattore elettivo dell'espressione di funzioni formali come quella tematica. Di qui anche la distinzione fra *grouping structure* e *formal function*, dal momento che la seconda nasce da una processualità armonica, melodica e ritmica che non necessariamente si esprime in unità, parti o sezioni. Una decisione cui è ancora connesso il ridimensionamento del postulato "tradizionale" secondo cui la funzione formale di una data unità dipende essenzialmente dal suo contenuto motivico. Quest'ultimo aspetto sfiora la complessa questione del rapporto che una "nuova" teoria debba intrattenere con il mondo teorico che l'ha preceduta. La posizione di Caplin in proposito è chiarissima: vi è la volontà di sviluppare una *Formenlehre* che consenta una libera riconsiderazione dei dati formali sulla base sì di un confronto con la storia del pensiero musicale teorico (in particolare quello più recente), ma con alcune delimitazioni di campo. Queste riguardano da un lato tematiche oggetto di specifici settori in ambito analitico (come la concezione schenkeriana della forma), dall'altro il confronto diretto con gli scritti teorici dell'età classica. A questi aspetti la trattazione rivolge singoli cenni, rinviando alla bibliografia esistente in proposito o auspicando futuri approfondimenti.

L'organizzazione dell'esposizione avviene in ordine di complessità e si appoggia in misura rilevante sulla discussione della numerosa esemplificazione musicale proposta. La prima parte fornisce un inquadramento generale della teoria attraverso l'esame di concetti basilari relativi ai *formal processes* (ripetizione, frammentazione, estensione, espansione), ai *formal types* (*sentence*, *period*, la piccola struttura ternaria, etc.), alle *intra- e interthematic functions* che concorrono alla definizione della sintassi formale. Vi trova posto anche una sorta di *Harmonielehre* che presenta la teoria armonica adottata nel corso del volume, basata sull'incorporazione di principi dell'armonia funzionale in un contesto di più generale *Stufentheorie*. La seconda parte descrive le forme primarie con cui si presentano i temi principali, definiti *tight-knit themes* per la natura della loro organizzazione interna. A ciascun tipo è dedicato un capitolo, che descrive in dettaglio ogni suo elemento costitutivo e contempla anche le principali forme di deviazione dalla norma. La terza parte discute l'organizzazione formale di determinate sezioni interne ad un movimento, quali i temi secondari, la transizione, lo sviluppo, la ripresa, la coda. Per quanto riguarda lo sviluppo, Caplin segue un percorso espositivo che prende avvio dalla questione dell'organizzazione tonale per concentrarsi poi sul concetto di *core technique*, nuovamente mutuato da Ratz (*Kern der Durchführung*). La quarta parte esamina infine i disegni formali di interi movimenti: la forma-sonata, la forma-sonata senza sviluppo, la forma ternaria, il tema e variazioni, il minuetto con trio, il rondò, il concerto. Viene qui proposta una contestualizzazione specifica in termini di macro-



forma per ciascuna delle funzioni formali precedentemente esaminate, alla quale si aggiunge un esame di quelle particolarità di livello più locale che risultano connesse ad un particolare tipo formale (ad esempio i casi di ambiguità nell'identificazione della fine della transizione nella forma-sonata). In quanto al concerto, viene proposta una sua visione come forma indipendente, articolata in sei sezioni principali. Il modello che ne risulta non costituisce per Caplin una variante né della forma a ritornello barocca né della forma-sonata classica, ma incorpora elementi di funzionalità formale da entrambi. (mtm)

GONIN F (1999), "Quelques réflexions à propos des différentes techniques contrapuntiques de Haydn et Mozart", *Musurgia*, 6/3-4, 45-58.

L'autore ricorda le considerazioni presenti nella letteratura storiografica e analitica riguardo la "superiorità" dei tre classici Haydn, Mozart, Beethoven, rispetto ai propri contemporanei. Rileva come questa venga spesso motivata nell'osservazione della coerenza stilistica che li contraddistingue (Rosen). Un ruolo fondamentale in questa osservazione deve però essere dato, secondo l'autore, anche all'uso del contrappunto. L'articolo si concentra sulla produzione di Haydn e Mozart a partire dal 1780. Nell'Haydn maturo il contrappunto non è una tecnica marginale, ma parte integrante del suo linguaggio musicale. Il contrappunto dialogato e dinamico dei quartetti o la concezione polifonica delle sezioni di sviluppo nella forma sonata mostrano la sapiente mescolanza haydniana della scrittura di origine barocca (il modello è Fux) con l'elaborazione tematica classica. In Mozart invece è presente, accanto all'apprezzamento per l'opera di Haydn (ad esempio nei Quartetti a lui dedicati), anche un arricchimento dovuto alla conoscenza della musica bachiana, che colpisce il giovane Mozart più radicalmente di quanto non influenzi l'ormai maturo Haydn. Mozart, conoscendo lo stile di Bach e di Haydn, può operare una sintesi tra due modelli di scrittura contrappuntistica. [L'autore, curiosamente, omette qualsiasi riferimento allo stile händeliano, noto quanto il bachiano, all'epoca, per lo stesso citato tramite di van Swieten, n.d.r.]. (mgs)

HARRISON B. (1998), *Haydn: the 'Paris' Symphonies*, Cambridge University Press, Cambridge.

Il volumetto dedicato alle *Sinfonie Parigine* di Haydn si articola secondo l'intelligente schema tipico della collana Cambridge Music Handbooks che coniuga ambientazione storico-estetica con osservazione analitica. Si apre con un'ampia presentazione dell'ambiente del Concert Spirituel di Parigi e del repertorio lì eseguito, cui segue una considerazione sugli stili prevalentemente adottati e sul gradimento del pubblico locale. Segue un'osservazione sulle singole sinfonie haydniane, suddivise in base al loro

"carattere" tipico, in relazione all'idea o *soggetto* (secondo la terminologia dell'epoca) prevalente nella sinfonia. Splendore e bellezza sono le qualità attribuite alle sinfonie n. 82 e 86, per il loro aspetto festivo e solenne. Viene discusso l'uso del monotematismo tipico di questo gruppo di sinfonie e l'abile manipolazione della forma-sonata; vengono osservati i contrasti interni (sinf. n. 86) o gli aspetti di *naïveté* (sinfonia *L'Orso*) che non modificano la percezione complessiva del carattere unitario della sinfonia: per questo stile Rosen conia la definizione di "eroico-pastorale". Nella sinfonia n. 85 si osserva l'approdo al maturo stile sinfonico nella grande abilità di Haydn nel padroneggiare le convenzioni della forma sonata, affermando al contempo la propria originalità (inserimento del procedimento della variazione nella forma-sonata, trattamento personale della forma monotematica...). Ironia e *humor* caratterizzano la sinf. n. 83, unica in modo minore, nota per la sua eccentricità e ricchezza di contrasti di superficie (che comunque non mettono in crisi l'unitarietà dell'opera garantita nei livelli più profondi). I primi due movimenti sembrano tornare allo stile del periodo *Sturm und Drang* (quasi come ironica auto-parodia) con riferimenti anche alla tradizione del capriccio e della fantasia che vanno a lambire l'idea del meraviglioso e, quindi, del sublime. Le sinfonie n. 84 e 87 si collegano invece strettamente allo stile che il pubblico parigino aveva mostrato di apprezzare nel repertorio del Concert Spirituel: ad esempio i manierismi orchestrali "alla Mannheim", il *singende Allegro* di Ch. Bach, o l'elaborata scrittura concertante dei movimenti lenti. (mgs)

SUURPÄÄ L. (1999), "Continuous exposition and tonal structure in three late Haydn works", *Music Theory Spectrum*, 21/2, 174-199.

Nella concezione schenkeriana della forma-sonata è l'arrivo sul grado secondario a livello di *background* a costituire il più importante punto di articolazione all'interno dell'Esposizione. Tale arrivo sul *i/I* della tonalità secondaria viene sottolineato da una cadenza autentica e costituisce il punto di avvio della seconda delle due parti in cui viene considerata divisa l'Esposizione. In recenti studi Hepokoski e Darcy hanno sviluppato una teoria riguardante i punti di articolazione che approfondisce ed amplia le intuizioni schenkeriane. Tali punti risultano rappresentati da una *medial caesura* (il principale punto di articolazione che ricorre prima dell'inizio del secondo gruppo) e dall'*essential expositional closure* (la prima cadenza autentica nel tono secondario, principale punteggiatura del secondo gruppo), cui può seguire una zona di chiusura spesso basata sull'iterazione della *perfect authentic cadence*. Ai due studiosi si deve la conseguente formulazione del concetto di *continuous exposition* per quei tipi di esposizione - frequenti nella musica di Haydn - che non presentano nessuna *medial caesura*. In questo caso l'articolazione si presenta tripartita, con una prima breve zona tematica, una *expansion section* (in cui vengono evitate interne cesure strutturali) e una sezione conclusiva con carattere di codetta. È proprio questo tipo di esposizione che Suurpää



esamina in tre lavori di Haydn (esposizione del primo movimento della Sinfonia n° 96 e dei quartetti op.74 n°3 e op.74 n°4), indagando come *voice-leading* a livello di *foreground* e *middleground* sia relazionabile ai modelli strutturali operanti a livello di *background*, e come i differenti livelli interagiscano nella gestione dell'organizzazione formale del movimento. Viene dimostrato come nel caso di *continuous expositions* l'affermazione del grado secondario a livello di *background* risulti postposta verso la fine dell'esposizione stessa. In ordine ad evitare un facile invito alla generalizzazione, vengono esaminati poi anche altri brani (questa volta di Beethoven e Mozart), in cui situazioni apparentemente analoghe a quelle precedentemente descritte sul piano della distribuzione temporale della sintassi armonica vengono invece ascritte al modello interpretativo dell'esposizione bipartita, sulla base di considerazioni di natura sia armonica che retorica. (mtm)

#### OPERA

DEGRADA F. (1998), "Lo Sposo deluso da Cimarosa a Mozart", in Engelhardt M. e Witzemann W. (cur.), *Convegno italo-tedesco 'Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa' (Rom 1993)*, Laaber Verlag, Laaber (Analecta Musicologica, 31), 1-31.

Dopo la recente identificazione del libretto dell'opera di Cimarosa *Le donne rivali* (1780) con il testo usato da Mozart per l'abbozzo di opera *Lo sposo deluso* (1784), di cui sopravvivono alcuni brani incompleti, la critica tendeva a escludere una diretta influenza di Cimarosa su Mozart anche sul piano musicale. Degrada sostiene invece una sicura conoscenza di Mozart della fonte italiana. Il confronto tra la sinfonia, due pezzi d'assieme (un quartetto e un terzetto) e due arie, evidenzia una concezione musicale e drammatica molto diversa, ma una vicinanza (soprattutto nelle arie) nelle scelte formali, nella tonalità e addirittura nei motivi. Dopo l'osservazione comparata Degrada ipotizza i motivi dell'interruzione mozartiana nella composizione di quest'opera: influi forse anche l'andata in scena a Vienna del *Re Teodoro in Venezia* di Paisiello-Casti, di concezione talmente innovativa da far sembrare il libretto dello *Sposo deluso* del tutto improponibile al pubblico viennese. (mgs)

HARRIS E.T. (1999), "Metastasio and sonata form", *Händel Jahrbuch*, 45, 19-36.

La forma dell'aria col Da Capo, codificata nella sua versione pentapartita e in rapporto al tipo di testo offerto dai libretti metastasiani, pur criticata per la sua ampiezza, sviluppò modifiche e varianti che solo in qualche caso portarono ad una riduzione delle dimensioni. Sia nel caso della Cavatina, che nell'adozione di forme Da capo modificate, si verifica infatti un nuovo rapporto di equilibri fra la parte A e la parte B e si fa sentire un notevole influsso della struttura della forma sonata nel senso dell'arricchimento di

relazioni armoniche e motiviche: ne risulta una maggior coesione formale, ma anche un ulteriore ampliamento di dimensioni. Gli esempi presentati confrontano la messa in musica di uno stesso testo metastasiano (dall'*Ezio*) da parte di Händel (Londra 1731), e di Gluck in due versioni (Praga 1750, Vienna 1763). Ulteriori considerazioni di confronto vengono basate su testi metastasiani tratti dal *Re pastore* messi in musica da Gluck (1756) e Mozart (1775). (mgs)

LIPPMANN F. (1998), "Paisiello und Mozart in der Opera Buffa", in Engelhardt M. e Witzemann W. (cur.), *Convegno italo-tedesco 'Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa' (Rom 1993)*, Laaber Verlag, Laaber (Analecta Musicologica, 31), 117-201.

Il tema delle similitudini presenti fra le opere mozartiane e lo stile dell'opera buffa italiana (in particolare di Paisiello) è stato spesso chiamato in causa dagli studiosi mozartiani, ma le somiglianze venivano per lo più osservate solo sull'aspetto melodico di brevi frammenti. Lo studio di Lippmann si propone un confronto su basi più ampie e lo esercita su tre luoghi privilegiati: il finale d'atto; i pezzi d'assieme; l'aria. Sul finale d'atto sono riscontrabili molte somiglianze, ma anche molte discrasie: in generale le scelte motiviche e armoniche mozartiane mostrano maggior varietà sulla piccola dimensione e dipendono da motivi drammaturgici; Paisiello invece tende a raggiungere maggiori dimensioni nelle singole sottosezioni del Finale, facendo insistente uso del meccanismo della ripetizione ossessiva (una direzione che sarà poi percorsa da Rossini); l'organizzazione per grandi sezioni uniformi internamente, ma in contrasto fra loro porta ad un'impressione generale di stabilità e di "serenità mediterranea" che pare carattere distintivo dello stile di Paisiello (che all'epoca piacque più di quello di Mozart). Nelle arie inoltre Lippmann individua un tono cantabile, volto al puro godimento della bellezza melodica, che è tipico di Paisiello e pressoché assente in Mozart. Stesso discorso vale per il tono *volkstümlich* di alcune arie o per le arie di "mezzo carattere": la sfaccettata psicologia dei personaggi mozartiani non lascia individuare uno stile melodico confrontabile con la tipica cantabilità di Paisiello, serena e raffinata, ma mai turbata da profondi sconvolgimenti affettivi. (mgs)

SAWYER J.E. (1999), "Irony and borrowing in Handel's *Agrippina*", *Music&Letters*, 80/4, 531-559.

Ancora un articolo sul *borrowing* in Händel, ma stavolta arricchito da una lettura in prospettiva ampliata che coinvolge la nozione di ironia. Secondo l'autore, che esercita la sua osservazione sull'*Agrippina*, i conflitti tra testo e musica che si presentano nei numerosi brani mutuati da altre fonti possono essere intesi come segno della presenza del punto di vista dell'autore che commenta con ironia le vicende narrate. Dopo una



disamina sui molteplici significati dell'ironia in contesto letterario, l'autore osserva l'ironia soprattutto verbale nelle arie di Pallante e Narciso (messe a confronto con i brani d'origine) o l'ironia drammatica in relazione ai personaggi di Ottone e Poppea: in molti casi è possibile osservare un'ironia puramente musicale che va a sommarsi alle intenzioni del libretto. (mgs)

WIESEND R. (1998), "Zwischen Aria a due und Ensemble. Zum Duett in der Opera buffa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in Engelhardt M. e Witzemann W. (cur.), *Convegno italo-tedesco "Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa"*, Laaber Verlag, Laaber, ("Analecta Musicologica", 31), 259-287.

Una chiara definizione della natura e del ruolo del duetto d'opera risulta problematica sotto diversi aspetti e ne è testimonianza la stessa esiguità di esempi prodotti - se confrontata con il fenomeno dell'aria - nell'ambito dell'opera settecentesca. La trattazione non ha pretese di esaustività ma fornisce un quadro relativo alla prima ampia fase della storia dell'opera buffa, dalla sua consolidazione come genere avvenuta con Goldoni e Galuppi negli anni '50 fino ad alcuni esempi degli anni '90. L'autore indaga questo genere compositivo attraverso l'esame di un selezionato campione di esempi dal punto di vista della tecnica compositiva, della forma e della drammaturgia. Il primo caso addotto propone un confronto fra il duetto introduttivo de *Il filosofo di campagna* (Goldoni-Galuppi) e una tipica *Abgangsarie* tratta dal primo atto de *Gl'intrighi amorosi* (Petrosellini-Galuppi). Il testo, in ciascuno dei due casi, stabilisce un'aura pastorale tramite l'impiego della metafora della natura e, apparentemente, non contiene indizi per una scelta di elaborazione musicale come aria piuttosto che come duetto. Wiesend dimostra in verità come il compositore, nel caso del duetto - e proprio grazie alle potenzialità espressive ad esso connesse - riesca a superare la dimensione quasi sentenziosa del testo, valorizzando invece in maniera tangibile un'ideale congiunzione fra i due personaggi, che si rivelerà programmatica nel prosieguo dell'azione. È una funzione squisitamente drammaturgica quella individuata, che solo mezzi di natura musicale possono esprimere.

L'esame viene condotto con analoghi criteri per gli altri esempi scelti, che forniscono una rappresentazione dell'ampio spettro delle possibilità di configurazione e delle ragioni d'uso di un duetto. Le ipotesi interpretative che via via si dischiudono vengono confrontate con le tipologie proposte da Stefan Kunze e Heinz Becker. Se un denominatore comune deve essere trovato, questo risiede proprio nella spostamento d'accento - che si attua nei duetti come nei più ampi *ensembles*, e proprio nell'opera buffa - da una drammaturgia essenzialmente legata al testo come avviene nell'aria verso una genuina drammaturgia musicale. (mtm)

#### ALTRI SOGGETTI

EBERLEIN R. (1999), "Proportionsangaben in Musik des 17. Jahrhunderts, ihre Bedeutung und Ausführung", *Archiv für Musikwissenschaft*, 56/1, 29-51.

Fra i numerosi problemi che pone la notazione del Seicento va annoverata la questione del mutamento di significato dei segni di proporzione. L'articolo tenta una mediazione fra due opposte opinioni - concernenti i segni di proporzione per le battute ternarie - espresse con particolare vigore all'inizio degli anni '90: da un lato i sostenitori di un'interpretazione ancora sulla base dei criteri della notazione mensurale, dall'altro coloro che propendono invece per un loro impiego come moderne indicazioni di battuta, onde evitare una esecuzione "intollerabilmente lenta". Eberlein propone un'accurata indagine tanto sulle fonti teoriche quanto delle consuetudini semiografiche del tempo, ponendo come punto di partenza l'esame della teoria rinascimentale e in particolare quella espressa dal *Practica musicae* (1492) di Gaffurio. Il concetto euclideo di proporzione ivi espresso si trova in effetti perpetuato in molti trattati successivi, fino a Seicento inoltrato. Nel corso del Cinquecento l'autore individua tuttavia l'avvio di una differente tradizione interpretativa, legata inizialmente ad una sfumatura di significato attribuita al concetto di proporzione, ovvero il coinvolgimento di una quantità di note pari a quella di una battuta. L'aspetto nuovo è dato proprio dal riferirsi ad una precisa precedente indicazione di tempo e risulta descritto da Orazio Tigrini ne *Il compendio della musica* (1588), che fa risalire la tradizione a Vicente Lusitano (1553). Ora, l'esame condotto da Eberlein nell'ambito degli studi teorici e delle consuetudini semiografiche dell'inizio del XVII secolo mostra la compresenza delle due tradizioni, a volte anche facilmente riconoscibili (come quando i segni di proporzione si rivelerebbero completamente privi di senso se non interpretati alla maniera di Gaffurio). La più antica tradizione viene ora utilizzata, come mostrano gli esempi riportati, tratti da opere di Riccio e Frescobaldi, per differenziare i tempi sulla base degli affetti presenti nel testo (ad esempio la connessione della *proportio tripla* con l'affetto della gioia o quella della *proportio sesquialtera* con quello della morte), ma anche in assenza di testo. Tra le forme con cui si esprime la nuova tradizione v'è invece quella relativa all'impiego delle cifre 6/4, non più connesso con la *proportio sequialtera*. La situazione prende un indirizzo definitivo a favore della seconda tradizione a partire dal 1625 circa, col manifestarsi di due nuovi fattori: la sostituzione della proporzione [C] 3/2 per le battute ternarie di 3 brevi e di 3 semiminime con le moderne indicazioni 3/1 e 3/4; la sempre maggior frequenza di indicazioni di velocità come *Adagio*, *Allegro*, etc. La tradizione teorica tardo secentesca soprattutto tedesca e francese, come mostrano le tabelle comparative redatte da Eberlein, non farà che ratificare il cambiamento avvenuto, arrivando a concepire una riduzione di circa il 50% del valore delle note tramite il raddoppio della cifra inferiore della frazione metrica. (mtm)



GLÜXAM D. (1999), "Die Rosenkranz-Sonaten von H. I. Biber: ein Zyklus mit Vorgeschichte", *Österreichische Musikzeitschrift*, 4, 14-22.

Il ciclo delle 16 sonate per violino e basso continuo *Rosenkranz-Sonaten* di Biber si caratterizza per la raffinata scrittura violinistica e per l'uso sistematico della scordatura. Per questi ed altri aspetti l'opera mostra evidenti affinità con una raccolta anonima di 56 danze manoscritte (*Balletti. Violino solo*) custodita a Kremsier, dove Biber operò tra 1668 e 1679. Nella raccolta di sonate molti temi elaborano melodie sacre, ma presentano anche caratteri di danza: si opera quindi una fusione tra la semplicità melodica del *Kirchenlied* cattolico con la struttura formale delle danze dell'epoca. (mgs)

HERLIN D. (1999), "L'apothéose du style français: le *Pieces de clavecin* (1689) de d'Anglebert", *Analyse musicale*, 34/4, 128-144.

Il saggio si concentra particolarmente su questioni relative al contesto storico-stilistico, ripercorrendo la genesi della tradizione clavicembalistica in Francia, i problemi connessi alla sua divulgazione tramite opere manoscritte e a stampa, la codificazione delle due principali tradizioni dell'arte dell'ornamentazione. La raccolta delle *Pieces de clavecin* di D'Anglebert viene presentata come corrispondente nella sostanza ad uno schema divenuto quasi classico dopo Chambonnières: ogni raggruppamento di brani nella stessa tonalità prevede un preludio e il nucleo delle quattro danze "fisse" (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*), seguito da un numero variabile di altri brani, soprattutto danze. Circa una ventina di brani sono in verità delle trascrizioni, testimonianza di una consuetudine sicuramente diffusa ma quasi mai giunta agli onori della stampa. Di ciascun tipo di brano contenuto nella raccolta viene fornita una scheda descrittiva, che affianca definizioni desunte da varie fonti teoriche del tempo a considerazioni su precisi elementi stilistici (frequente il confronto con alcuni aspetti idiomati della scrittura per liuto). (mtm)

KLOTZ S. (1999), "Ars combinatoria oder „Musik ohne Kopfzerbrechen". Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger", *Musiktheorie*, 14/3, 231-245.

Il cambio di significato connesso al calcolo combinatorio fra Sei- e Settecento documenta il passaggio da una visione ontologica della natura, di stampo barocco, ad una visione illuministica della stessa intesa come riserva di eventi calcolabili. Klotz propone un'indagine che si muove su piani diversi fra i vari tipi di testimonianze, cercando di ricostruire una visione globale del fenomeno. L'esame delle fonti secentesche parte dall'ottavo libro della *Musurgia universalis* di Kircher, intitolato *Musurgia mirifica*. Vi è espresso il tentativo di impiegare il calcolo combinatorio per la composizione di brani a quattro voci, attraverso l'impiego di una speciale scatola chiamata *arca musaritmica*. Le intenzioni sono di natura

didattica e in certo senso rispondono ad un bisogno di orientamento avvertito dai compositori in anni in cui la teoria contrappuntistica risultava inadeguata nei confronti delle trasformazioni che andavano coinvolgendo la musica strumentale. Con Mersenne e con Leibniz si fa strada un orientamento di tipo semiotico, con la collocazione dei "segni" delle note sullo stesso piano di quelli del linguaggio da parte del primo, con la valutazione del calcolo combinatorio come scienza qualitativa - nella duplice accezione di *doctrina formarum* e di *ars inveniendi* - da parte del secondo. Dopo quasi un secolo due pubblicazioni di Marpurg, abbastanza vicine temporalmente, documentano l'uno la seriosità scientifica di un amante della matematica, l'altro l'abbinamento di una riflessione teorico-musicale alla discussione sulla fortuna al gioco della lotteria. Le osservazioni riguardanti l'arte della melodia, ricondotta all'arte della combinazione, sono di notevole interesse e si richiamano a precedenti scritti di C. Ph. E. Bach e Kirnberger. Nel celebre *Der allezeit fertige Poloneisen- und Menuettenscomponist* (1757), Kirnberger offre la possibilità ad un amatore di costruire minuetti e polonesi abbinando moduli di battute preelaborate entro una cornice tonale ed un piano formale prefissati, tramite il lancio reale o virtuale dei dadi. Per Klotz si tratta di un fase liminare nella storia del calcolo combinatorio: una fase che si manifesta prima che si affermi una concezione della musica come funzione di una facoltà espressiva comprensibile in termini ermeneutici e psicologici, prima che la musica venga vista come linguaggio del sentimento e Rousseau ed Herder affermino che geometria ed acustica non possono produrre alcun esempio illuminante sulla bellezza dei suoni. Ma lo scritto di Kirnberger segna anche l'avvento di calcolo delle probabilità e statistica, preparando la strada verso una *ars conjectandi* che si sforza di descrivere la molteplicità della natura e di rappresentarla in processi autogenerativi. (mtm)

LANG R. (1999), "Entstehung und Tradition des Begriffs „Neapolitan sixth", *Die Musikforschung*, 52/3, 306-317.

Il breve saggio non concerne la dimensione tecnico-compositiva dell'accordo di sesta napoletana, o le sue possibili connotazioni semantiche. Si orienta invece sulla ricostruzione delle ragioni relative alla comparsa dell'espressione con cui viene identificato questo accordo, attraverso un percorso all'indietro nel tempo fra i testi teorici che se ne sono occupati. L'obiettivo è quello di creare una premessa all'ambito fenomenologico della ricerca, stabilendo il senso dell'aggettivo "napoletana". Se gli studi più recenti rintracciano la presenza di questo accordo fin nella produzione di Josquin Desprez e Clemens non Papa (ovviamente fuori da un contesto armonico-funzionale), la teoria ottocentesca tedesca - in particolare Riemann - aveva sempre associato l'origine del suo impiego alla cosiddetta scuola napoletana, assegnando la paternità di questa consuetudine alla produzione teorica inglese. Lang



documenta che in effetti la fonte più antica dell'espressione "sesta napoletana" è *Elements of musical composition* (1812) di William Croth. Ancora più antica è però la prima spiegazione riguardante l'impiego della sesta minore in cadenza: in *An introduction to the art of descant* (1694), Purcell afferma che si tratta di consuetudine favorita dagli italiani. Ragioni anagrafiche chiaramente smentiscono in questo caso alcun riferimento possibile ai musicisti della scuola napoletana. L'esame dei testi teorici pubblicati in Inghilterra tra Purcell e Crotch permette in verità di stabilire innanzi tutto l'assenza di una linea diretta, poiché il rifiorire di una tradizione speculativa musicale inglese, dopo quasi un secolo di silenzio, ritraeva un'Inghilterra priva di uno stile nazionale. Un po' tutti i testi che vedono la luce nei primissimi anni dell'Ottocento presentano infatti forme di rivendicazione nazionalistica accanto ad un bisogno di classificare con nomi o luoghi determinati fenomeni. La discussione sulla qualità degli stili nazionali e sulla mescolanza di stili vecchi e nuovi, in auge almeno dalla seconda metà del 18° sec., aveva portato ad associare l'origine del "nuovo stile operistico" con Napoli e aveva introdotto nella teoria musicale anche un accordo "napoletano". (mtm)

MASSENKEIL G. (1998), *Oratorium und Passion*, (Teil I), Laaber Verlag, Laaber ("Handbuch der musikalischen Gattungen", 10/1). MASSENKEIL G. (1999), *Oratorium und Passion*, (Teil 2), Laaber Verlag, Laaber ("Handbuch der musikalischen Gattungen", 10/2).

I due volumi, dedicati ad una disamina storico-stilistica di Oratorio e Passione, presentano un'articolazione mirata ad una precisa identificazione degli elementi costitutivi che concorrono alla definizione dei due generi in quanto tali - anche in rapporto ad una pluralità terminologica - nel quadro di una scansione diacronica. Il primo volume si apre con un capitolo che esamina la storia della passione fino al XVII secolo, con redazione tanto per la passione cattolica in latino quanto per quella evangelica di una precisa tipologia di rapporti fra testo e musica (struttura responsoriale, *durchkomponiert*, mottettistica, concertante) sulla base di riscontri analitici. Analogo modo di procedere è presente nei capitoli successivi, dedicati rispettivamente ad uno studio dell'oratorio italiano e latino fino a ca. il 1730, all'ulteriore sviluppo della passione tedesca e alla prima fase dell'oratorio evangelico tedesco nel XVIII sec., agli oratori inglesi di Händel, alla seconda fase settecentesca dell'oratorio evangelico tedesco. Oltre la definizione dei tratti stilistici generali di ogni fase storica citata, corredata da analisi di singoli lavori e correlata, quando opportuno, agli sviluppi di altri generi compositivi (ad esempio l'opera), è presente una panoramica sulle rispettive irradiazioni territoriali, attraverso l'esame delle attività svolte da vari tipi di istituzioni. Stesso taglio, naturalmente, per il secondo volume, il quale si occupa delle trasformazioni riguardanti l'oratorio italiano nel corso del XVIII secolo; della diffusione qualificabile come periferica - sempre nel corso del 18° secolo - dell'oratorio in

Francia, dell'oratorio cattolico tedesco e dell'oratorio spagnolo; della produzione di Haydn e Beethoven. Dal capitolo nono in avanti l'attenzione si rivolge a XIX e XX secolo, completando l'*excursus* storico dei due generi. (mtm)

McKEE E. (1999), "Influences of the early eighteenth-century social minuet on the minuets from J. S. Bach's French Suites, BWV 812-17", *Music Analysis*, 18/2, 235-260.

Un più attento interesse che in molti ambiti della musicologia si sta affermando per il mondo della danza, può portare a modificare alcune convinzioni date per scontate nella definizione di uno stile. È abituale infatti affermare che il modello della "quadratura del periodo" derivato dalle forme di danza costituisca uno dei fattori caratterizzanti della fraseologia del classicismo viennese. L'analisi degli aspetti propriamente coreografici di una danza molto diffusa nel XVIII sec. come il *menuet ordinaire* porta però a concludere che la caratterizzazione della danza non si attua a livello di struttura fraseologica, ma piuttosto a livello superiore di gruppi di battute (ipermetro). L'articolo analizza il rapporto tra questa osservazione e la composizione dei minuetti delle Suites francesi bachiane (in particolare BWV 812, 814, 815 e 817). Si evince che Bach, pur presentando la solita grande varietà di soluzioni musicali, rispetta una struttura di battuta a due a due, organizzata in quella che Caplin, nel suo testo sullo stile del classicismo (cfr. scheda), definisce *sentence structure*. I minuetti presentano una scrittura semplificata, rispetto agli altri brani delle suites, con una predominante *texture* omofonica e la costruzione di frase caratteristica del classicismo, più che del barocco, proprio per proiettare con chiarezza gli appoggi necessari per la musica del minuetto realmente ballato all'epoca come danza sociale. L'osservazione non identifica le danze bachiane come danze ballate, ma sottolinea l'inevitabile dimestichezza che Bach dovette avere con queste forme. (mgs)

WHENHAM J. (1997), *Monteverdi Vespers (1610)*, Cambridge University Press, Cambridge.

L'agile volume raccoglie riflessioni storico-estetiche ed analitiche in merito al *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi. Della raccolta monterverdiana viene esaminata innanzi tutto la sua natura molteplice, documentata sul piano stilistico e dalla varietà degli organici cui si rivolge. Adeguato spazio è riservato all'esame delle consuetudini liturgiche del tempo relative al canto dei salmi e del *Magnificat*, sia in forma di canto piano che come falsobordone. È in questo contesto che vengono ricercate le ragioni delle scelte effettuate da Monteverdi e vengono individuate possibili risposte ad alcuni problemi che l'edizione a stampa del 1610 presenta. La parte di taglio più storico si concentra sul momento biografico



della carriera del compositore in cui vedono la luce i Vespri e formula proposte in merito ad una possibile datazione. Due sono i capitoli più specificatamente dedicati all'analisi, il primo dei quali prende in considerazione i brani che rappresentano dei *topoi* in termini di vocalità solistica, dal virtuosismo del *Duo Seraphim* (in cui il canto degli angeli si snoda con modalità che ricordano la vocalità dell'*Orfeo* monteverdiano), alla vocalità tipicamente connessa ai testi amorosi (*Nigra sum, Pulchra es*), allo stile di recitativo più calmo e controllato (*Audi coelum*). L'analisi si sofferma variamente sul rapporto testo/musica (in particolare individuando passi che si prestano a metafore musicali), sulla struttura modale, su esempi di applicazione di figure retorico-musicali. Il paragrafo dedicato alla *Sonata sopra Sancta Maria* propone un'analisi motivica intesa ad evidenziare l'alto grado di coesione interna che soggiace all'esuberante efflorescenza tematica di superficie. Il capitolo successivo esamina invece brani che si basano su testi strettamente liturgici ed adottano come *cantus firmi* le corrispondenti melodie di canto piano. L'analisi verte sulla ricostruzione del rapporto che Monteverdi intrattiene con le convenzioni liturgiche e musicali connesse alle preghiere dei Vespri. L'ultimo capitolo è interamente dedicato a questioni di prassi esecutiva. (mtm)

YEARSLEY D. (1999), "Towards an allegorical interpretation of Buxtehude's funerary counterpoint", *Music&Letters*, 80/2, 183-206.

Molto sviluppo ebbe la liturgia funebre, in forme personalizzate a seconda del luogo e del rango del defunto, nell'ambito luterano del XVI e XVII secolo, sia per quanto riguarda i testi omiletici che quelli musicali. In questo contesto si colloca la musica funebre intitolata *Fried- und Freudenreiche Hinfarth* di Dietrich Buxtehude (BuxWV 76), scritta per la morte del padre e pubblicata a Lubecca nel 1674. Si compone di due pezzi: il primo è un'elaborata versione contrappuntistica di un inno funebre luterano e risulterebbe composto precedentemente per il funerale di un abbinato cittadino; il secondo, *Klagelied*, su testo presumibilmente dello stesso compositore, fu scritto appositamente per questa occasione. I due brani, in stile musicale molto contrastante, rappresentano, se osservati in relazione al testo e alla concezione della morte nel luteranesimo, da una parte la serena ascesa al cielo dell'anima del defunto (in contrappunto osservato), e dall'altra la disperazione dei parenti sopravvissuti (in "moderno" stile patetico). L'articolo non si limita a notare questi significati espressivi, ma descrive l'opera come profondamente inserita nella più raffinata cultura del tempo. Ricorrendo al concetto di allegoria, così frequente nella trattatistica coeva, si rileva che lo stile severo e in particolare l'uso del contrappunto doppio nel primo brano erano intesi come *figura* dei moti celesti e dell'ordinamento divino e trovano in questa corrispondenza precedenti in altri autori dell'epoca (Ch. Bernhard). Il procedimento contrappuntistico nella celebrazione funebre era inteso quindi non solo come raffigurazione di sereni mondi ultraterreni, ma come

esso stesso percorso verso l'estasi e quindi come consolazione dei vivi. (mgs)

#### SEGNALAZIONI

ABBASSIAN - MILANI F. (1998), *Zusammenhänge zwischen Satz und Spiel in den Essercizi (1738) des Domenico Scarlatti*, Studio, Sinzig.

CHAFE E. (2000), *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford University Press, New York.

DESGRANGES N. (1999), "Mouton. Oeuvres pour luth: apogée et declin d'un art instrumental", *Analyse Musicale*, 34.

GRUBER G. - MAUSER S. (cur. 1999), *Mozart Analyse im 19. und 20. Jahrhundert*, Laaber Verlag, Laaber.

GSTREIN R. (1997), *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalische Topos*, Studien Verlag, Innsbruck.

GÜLKE P. (1998), "Triumph der neuen Tonkunst." *Mozarts späte Symphonien und ihre Umfeld*, Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart.

GUYE J. PH. (1998), "Haydn, Missa in angustis", *Analyse Musicale*, 33.

METZ G. (1998), *Johann Sebastian Bach: Konzerte für Violine, Streicher und Basso continuo in a Moll (BWV 1041) und E Dur (BWV 1042). Ein vorwiegend analytischer Versuch*, Pfau, Saarbrücken.

SCHÄFERTÖNS R. (1998), *Die Fuge in der Norddeutschen Orgelmusik. Beiträge zur Geschichte einer Satztechnik*, Lang, Frankfurt.

SCHMID M. H. (1998), "Mozarts Hornkonzertsatz KV370b", in Schmid M. H. (cur.), *Mozart Studien* 8, Schneider, Tutzing, 103-112.

SCHMID, M. H. (1999), *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart*, in *Mozart Studien* 9, Schneider, Tutzing.

SCHMIERER E. (1999), *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis*, Laaber Verlag, Laaber.

SUTCLIFFE W.D. (cur. 1998), *Haydn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.



Nel raggruppare le schede che seguono si è preferito un semplice criterio contenutistico per autore; tuttavia vi sono altri interessanti collegamenti tra i vari contributi, sia per le metodologie impiegate e per l'apertura di prospettive che esse comportano, sia per quel che riguarda i problemi, d'importanza non soltanto analitica, ch'essi sollevano.

Una prima tematica assai interessante è data dai due articoli incentrati su aspetti "contrappuntistici" in Chopin ed in Bruckner — SUTCLIFFE (1999); HOFFMANN (1999) —: il problema di come affrontare il concetto stesso di contrappunto in un ambito che non è quello della polifonia classica vien risolto nell'articolo su Chopin introducendo una concezione metaforica del contrappunto, visto non solo come aspetto della condotta delle parti ma pure dal punto di vista sintattico come "contrappunto" di parametri; l'articolo su Bruckner, invece, affronta un contrappunto che scaturisce dalla scrittura accordale, cioè concepita armonicamente e solo in seguito movimentata mediante espedienti contrappuntistici come l'aumentazione, la scrittura in sincope, l'introduzione di imitazioni figurate. Il risultato è quello di creare una superficie sonora quasi dissonante, laddove una semplice progressione di triadi non è più assolutamente percepibile.

Altri lavori affrontano la questione, assai di moda, dei *gender studies*: BOYD (1999) cerca di analizzare la caratterizzazione musicale del "maschile" e del "femminile" nell'op. 37 di Schumann, ciclo di *Lieder* scritto in collaborazione con Clara; WALLACE (1999), a partire da una lettura psicoanalitica del *Flauto magico*, arriva a rivedere i concetti psicologici nel carattere "maschile" e "femminile" delle contrapposizioni tematiche nella forma-sonata.

Infine due contributi su Schubert sono interessanti per le metodologie impiegate: l'uno — PESIC (1999) — è un tentativo di trasferire alla struttura musicale (impianto tonale e formale) la struttura narrativa del racconto, forse autobiografico, *Il mio sogno*, scritto da Schubert stesso; l'altro — ZBIKOWSKI (1999) — impiega la teoria, desunta dalle scienze cognitive dei *Conceptual Integration Networks* (CIN) per analizzare unitariamente testo e musica del *Lied Trockne Blumen*, indi per analizzare le variazioni per flauto e pianoforte scritte da Schubert sul tema del medesimo *Lied*.

#### SCHEDA

SCHUBERT

NEWBOULD B. (cur., 1998), *Schubert Studies*, Aldershot, Ashgate.

Impostata sulla stretta ed imprescindibile relazione tra biografia e composizione, tra l'esperienza personale del musicista e la sua opera,



questa raccolta di saggi ha pure un notevole interesse analitico. Il primo di essi, *Schubert's tempo conventions* di C. Brown (pp. 1-15), esamina una questione di prassi esecutiva: partendo da due tipi d'esecuzione in voga agli inizi dell'Ottocento, l'uno decisamente veloce, derivato dalla tradizione dell'opera buffa, l'altro con stacchi metronomici ben più moderati. L'autore discute gli stacchi di tempo della musica di Schubert, peraltro assai parca di indicazioni metronomiche d'autore. Se si eccettua l'opera *Alfonso und Estrella*, infatti, il problema dello stacco dei tempi è aperto; ma prendendo l'opera come base per questa ricerca, l'autore arriva a documentare il fatto che, all'epoca, gli allegri schubertiani dovevano essere eseguiti ben più veloci di quanto l'odierna prassi prescriva. S. Wollenberg, in *Schubert's transitions* (pp. 16-61), presenta invece una panoramica sulle transizioni nell'ambito della forma-sonata, esaminando pure le strutture tonali nel loro complesso e le strategie impiegate dal compositore per creare i più svariati effetti di sorpresa: come, per esempio, impostare un percorso modulante verso una tonalità "classica" per poi disattenderlo all'ultimo momento, o viceversa creare l'aspettativa di una tonalità lontana e modulare invece ad una banale dominante. Il terzo contributo, *Schubert's string and piano duos in context* di E. Norman McKay (pp. 62-111), esamina da vari punti di vista le tre Sonatine per violino e pianoforte in Re maggiore (D 384), in La minore (D 385) ed in Sol minore (D 386); la Sonata in La maggiore per violino e pianoforte (D 574); la Sonata in La minore per arpeggione e pianoforte (D 821); il Rondò in Si minore per violino e pianoforte (D 895) ed infine la Fantasia in Do maggiore (D 934), sempre per violino e pianoforte. Dal punto di vista analitico l'attenzione si incentra sulla struttura complessiva dei brani, dapprima impostata secondo l'architettura classica della sonata a più movimenti, indi sempre più libera e con costanti interconnessioni tra le varie sezioni. Infine, in *Architecture as drama in late Schubert* (pp. 166-190), R. Howat prende in esame le sempre più complesse strutture ritmiche messe in atto da Schubert nell'ultimo periodo creativo: analizzando soprattutto la Sonata per pianoforte in Do minore D 958 e la Sonata in La maggiore D 959; l'autore mette in rilievo gli effetti profondamente drammatici che le progressive modificazioni del metro, le combinazioni ed i contrasti ritmici producono insieme all'evolvere del piano tonale e dell'architettura dei brani nel loro complesso.

PESIC P. (1999), "Schubert's Dream", *19th Century Music*, 23/2, 136-144.

Nel luglio del 1822 Schubert scrisse un breve racconto intitolato *Il mio sogno*: nella struttura simbolica del racconto si possono rintracciare interessanti parallelismi con talune procedure musicali, caratteristiche dello stile di Schubert. Il testo è incentrato sul motivo del doppio allontanamento - vi sono due morti, della madre e di una pia fanciulla; due cacciate, l'una da parte del padre, l'altra da parte del sognatore stesso; due ritorni -; la musica schubertiana spesso presenta la parallela struttura con due

spostamenti tonali intorno ad un "circolo di seste". Per illustrare ciò l'autore analizza il piano tonale del primo movimento della Sonata per pianoforte in Si bem. maggiore D960 ed individua un primo allontanamento nella comparsa del VI grado abbassato nell'esposizione, ed un secondo nello sviluppo con la relazione  $\flat vi/\flat VI$ . Simili strutture tonali sono presenti in molti altri lavori, brevemente analizzati, mentre nel Lied *Der Neugierige*, da *Die Schöne Müllerin*, il VI grado abbassato è significativamente introdotto a sottolineare la parola *Nein*.

ZBIKOWSKI M. (1999), "The blossoms of *Trockne Blumen*: Music and text in the early nineteenth century", *Music Analysis*, 18/3, 307-346.

Nel gennaio del 1824 Schubert compone un ciclo di variazioni virtuosistiche per flauto e pianoforte su *Trockne Blumen*, il diciottesimo Lied di *Die Schöne Müllerin*, finito di comporre nel novembre precedente. La notevole differenza di carattere tra il Lied e le Variazioni pone un'interessante questione: qual è la natura dell'interazione tra musica e testo nel Lied del primo Ottocento? Senz'altro tale interazione esiste poiché "la musica di un Lied produce differenze in come ne comprendiamo il testo", dunque "la musica ha capacità di generare significato", ma solo di carattere generale. Per dimostrare tali assunti l'autore — sulla scorta di quanto già ipotizzato da Kofi Agawu (1992), "Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century Lied", *Music Analysis* — impiega una metodologia analitica desunta dalla linguistica cognitiva. Dopo aver illustrato la teoria delle "reti di integrazione concettuale" (CIN, cioè *Conceptual Integration Networks*) la applica al testo di *Trockne Blumen*, individuandone l'integrazione concettuale nell'antropomorfizzazione dei fiori; indi la applica alla struttura testo-musica in tre diverse versioni musicali - di Ludwig Berger; di Bernhard Klein; di Schubert -, rintracciandovi tre diversi tipi di CIN; infine torna al ciclo di variazioni per considerare come Schubert ha modificato la musica del Lied per creare un tema per variazioni, ed in che modo si esplica l'integrazione concettuale, a livello di senso musicale generale, tra il brano vocale e quello strumentale.

#### SCHUMANN E LA SUA CERCHIA

BOYD M. (1999), "Gendered voices: The *Liebesfrühling* Lieder of Robert and Clara Schumann", *19th Century Music*, 23/2, 145-162.

Nel loro primo anno di matrimonio, Robert e Clara Schumann composero a quattro mani i *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* op. 37/12: tale collaborazione, laddove i ruoli dei due autori s'intrecciano costantemente, offre numerosi spunti ad una riflessione, anche analitica, nell'ottica dei *gender studies*. Dopo aver presentato la genesi letteraria e



compositiva dell'opera, l'autrice prende in esame dapprima i testi poetici: alcuni presentano una "persona poetica" maschile - i nn. 5, 9 e 10, composti da Robert -; soltanto uno un'esplicita persona femminile: il n. 2, scritto da Clara. Gli altri mantengono una più o meno spiccata ambiguità, che la Boyd tenta d'interpretare a seconda del contenuto. Le ambiguità d'attribuzione al genere maschile o femminile sono valutate anche dal punto di vista del piano tonale complessivo e della struttura delle modulazioni di ciascun brano o della presenza del ben noto soggetto cavato CLARA. Tuttavia la questione rimane irrisolta da qualsiasi punto di vista la si metta a fuoco: e proprio il motivo CLARA, ben lungi dal "polarizzare il ciclo tra Lieder "maschili" e "femminili", agisce come principale elemento unificatore delle voci dei compositori".

COOPER R.K. (1997), *Robert Schumanns engster Jugendfreund Ludwig Schunke (1810-1834) und seine Klaviermusik / Robert Schumann's Closest "Jugendfreund": Ludwig Schunke and his piano music*, Fischer, Hamburg.

Agli specialisti schumanniani il nome di Ludwig Schunke è ben noto: fu pianista di successo, redattore sino alla prematura morte della "Neue Zeitschrift für Musik" appena fondata da Schumann, dedicatario della *Toccata* op. 7 di quest'ultimo. Intento dell'autore è dare un primo contributo alla conoscenza di questo musicista mediante la pubblicazione delle fonti che lo riguardano (dalle quali trae il materiale per raccontarne la breve vita) e soprattutto mediante una descrizione analitica della sua opera. Schunke, al pari di Chopin, che ebbe modo di conoscere ed apprezzare, fu compositore votato quasi esclusivamente al suo strumento: si dedicò soprattutto, seguendo in parte la moda del tempo, a lavori di carattere brillante e di sicuro effetto concertistico. Sotto l'influsso di Reicha, col quale studiò un poco a Parigi, divenne tuttavia un convinto "beethoveniano": lo testimonia in particolare la Sonata in Sol minore op. 3 del 1832, in seguito dedicata a Schumann, che presenta un fugato come Coda del primo movimento e soprattutto la derivazione del materiale tematico dell'intera opera da un solo motivo di tre note. La concezione ciclica di questo brano lo mette in strettissima relazione con le contemporanee composizioni di Schumann, ed in particolare con la *Fantasia* in Do maggiore op. 17, così ricca di allusioni beethoveniane.

FROBENIUS W. (cur., 1998), *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, ("Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft". Neue Folge, 8), SDV Saarbrücker Druckerei, Saarbrücken.

Il volume raccoglie gli atti di un convegno internazionale tenutosi nel 1995 a Saarbrücken e li dispone in quattro sezioni: filologica, analitica, storica e sui problemi della ricezione. Nella sezione analitica gli interventi riguardano per lo più aspetti marginali della produzione schumanniana, sino ad ora decisamente trascurati od appena toccati dalla letteratura

musicologica, oppure discutono e rimettono in gioco questioni centrali della ricerca. In *Strukturelle Diversifizierung — strukturelle Vereinheitlichung. Gedanken zum Unterschied zwischen "klassischer" und "romantischer" Sonatenform am Beispiel von Schumanns 3. Klaviertrio op. 110* (pp. 42-59), M. Waldura problematizza il confronto tra forma-sonata classica e romantica comparando il primo movimento del Trio op. 1 n. 1 di Beethoven col primo movimento del trio op. 110 n. 3 di Schumann. Nucleo metodologico dell'indagine è la differenziazione, nella forma-sonata "tra tre tipi di scrittura da una parte" (melodia; progressione; cadenza non motivica) e "tre funzioni formali dall'altra" (tema; sviluppo tematico; coda). Nella più o meno evidente corrispondenza tra tipi di scrittura e funzioni formali e nella loro maggiore o minore differenziazione nella struttura complessiva insiste la differenza tra forma-sonata classica e romantica: rispetto ad un'architettura per blocchi contrapposti, la forma-sonata romantica tenderebbe a miscelare i tipi di scrittura, con effetto quasi illusionistico, in un decorso molto più omogeneo. Il secondo contributo, *Robert Schumanns Exercices WoO 31. Überlegungen zur Gesamtkonzeption* di D. Ehrhardt (pp. 60-66) prende in esame le variazioni, non pubblicate ma in parte confluite negli *Studi sinfonici* op. 13, che Schumann compose sul tema in La minore dell'Allegretto della Settima Sinfonia di Beethoven. Considerando che già il movimento beethoveniano appare strutturato come tema e variazioni, l'autore s'interroga su quale strategia abbia impiegato Schumann per sviluppare il proprio eventuale ciclo di variazioni, se di ciclo si può parlare, e quali spunti siano derivati dall'augusto modello. Unica risposta parrebbe essere che le variazioni non siano "conseguenza" del tema, e che piuttosto il tema scaturisca come loro "prodotto". *Zur Gattungsproblematik von Schumanns "Skizzen für Pedalflügel"* op. 58 di A. Edler (pp. 67-75) è invece innanzi tutto un inquadramento della produzione per pianoforte a pedaliera (*Pedalflügel*) (si trattava di una pedaliera da organo aggiunta ad un normale pianoforte a coda, in uso presso gli organisti per lo studio a domicilio) nell'evoluzione musicale e biografica di Schumann: l'interesse si focalizza però non tanto sui quei brani di spiccata concezione contrappuntistica, assimilabili alla letteratura organistica, quanto sull'op. 58, che presenta un tipo di scrittura del tutto pianistica e contemporanea, arricchita di sonorità basse per un ampliamento delle potenzialità del pianoforte in direzione orchestrale. Un siffatto lavoro aveva, al tempo, un'inequivocabile unicità e suscitò non pochi problemi di definizione critica.

Il contributo di N. Marston, *Schumann's "Lieder und Gesänge", 3tes Heft, op. 77: Remarks on sources and structure* (pp. 76-89), dimostra come l'op. 77 non sia semplicemente una raccolta di cinque Lieder, bensì un ciclo ordinato, coerente sia dal punto di vista musicale, sia da quello poetico. La coerenza musicale è ottenuta attraverso la struttura tonale dell'insieme dei brani; attraverso il loro appaiamento - un brano si completa nel successivo - ed attraverso la regolare distribuzione nel ciclo di pezzi a carattere di *Lied* e pezzi a carattere di *Gesang*, di stile vocale più semplice, sillabico,



modellato sulla tradizione popolare. La coerenza poetica si nota nella struttura narrativa della successione dei testi: vien raccontata la vicenda di un amante respinto che riesce tuttavia ad autoriabilirsi ed a trovare un nuovo amore. Anche l'altro intervento sulla produzione liederistica schumanniana — K. Velten, *Robert Schumanns Lenau-Vertonungen* op. 90 (pp. 90-96) — parte dalla descrizione della struttura ciclica della raccolta del 1850, sottolineando la qualità narrativa dei testi, il piano tonale complessivo e la stretta corrispondenza tra cambi di tonalità e di contenuto della poesie; l'autore insiste poi sulla differenziazione stilistica nell'ultima produzione schumanniana tra *Lied*, di stile vocale musicalmente più libero, e *Gesang*, dove la voce presenta un declamato strettamente modellato sul ritmo poetico.

*Zur Bach-Rezeption in Schumanns C-Dur-Symphonie op. 61*, di I. Maaß (pp. 97-105), riprende la questione della ricezione di Bach nella Seconda Sinfonia di Schumann, quasi un *topos* della letteratura musicologica sulle sinfonie schumanniane. Sempre tenendo d'occhio una discussione critica delle posizioni precedenti, l'autore cerca di delineare a quali composizioni bachiane Schumann si sia ispirato, interessandosi pure al soggetto del fugato della sezione centrale dell'Adagio — che parrebbe modellato sul Soggetto Reale dell'*Offerta musicale*, senz'altro accessibile a Schumann almeno nell'esempio fornito da Marburg nel suo trattato sulla fuga —, e non soltanto al tema principale di questo movimento. L'autore conclude che non si tratta di vera e propria citazione da un modello ben definito, quanto di un "ricordo poetico" distanziato storicamente, reinterpretato in ottica romantica. Pure l'ultimo intervento analitico, *Die langsame Einleitung zu Schumanns Zweiter Symphonie op. 61 und die Frage der Allusion* di J. Finson (pp. 106-115), è imperniato su uno dei punti più problematici dell'indagine musicologica schumanniana: la questione dell'allusione-citazione di altre opere, proprie o altrui. La fanfara iniziale della sinfonia di Schumann parrebbe alludere, almeno a parere di A. Newcomb, all'inizio dell'ultima sinfonia di Haydn: Finson compie invece un excursus analitico esaminando le particolarità dell'introduzione in rapporto all'intera sinfonia ed i suoi legami strutturali e tematici con la Sinfonia in Do maggiore di Schubert e con la Nona Sinfonia di Beethoven. I risultati dell'analisi dimostrano come l'allusione ad Haydn non abbia fondatezza.

WESTPHAL CH. (1996), *Robert Schumanns Liederkreis von H. Heine op. 24*, Katzburg, Salzburg.

Il volume si apre con alcune considerazioni circa il rapporto di Schumann con Heine e con una presentazione dell'estetica schumanniana sul Lied, che non apporta però nessuna novità. Due capitoli sono dedicati rispettivamente ai testi poetici di Heine, inquadrati dal punto di vista contenutistico, ed alla loro resa musicale da parte di Schumann. L'autrice, attraverso dettagliate analisi dei singoli brani, indaga sulla posizione di

questi all'interno del ciclo — senza però approfondire il concetto di *Liederkreis* —, sulla loro tecnica di scrittura e sull'impianto formale, e infine sull'interpretazione complessiva del testo poetico operata dal compositore.

CHOPIN E MENDELSSOHN

MILEWSKI B. (1999), "Chopin's Mazurkas and the myth of the folk", *19th Century Music*, 23/2, 113-135.

L'autrice prende le mosse da uno dei miti più radicati della critica chopiniana: il fatto che le mazurche di Chopin siano "composizioni nazionaliste basate sull'autentica tradizione del folklore musicale polacco". Nella prima parte dell'articolo essa racconta come quest'idea prenda corpo e rimanga vitale a lungo nella letteratura musicologica; indi prende in esame i tipi di musica che venivano correntemente eseguiti nella Varsavia della gioinezza di Chopin. In essi — per esempio nelle opere, operette, balletti, *vaudeville* del Teatro Nazionale — si possono rintracciare tutti i tratti stilistici "polacchi" che la critica ha da sempre riconosciuto come caratterizzanti le mazurche di Chopin: quarte aumentate, accompagnamento per quinte vuote, cadenze sul secondo tempo della battuta, motivi ripetuti in un ambito melodico ristretto. Da ciò si arriva a concludere che al compositore, per concretizzare uno "stile nazionale" di grande livello artistico, non fu necessario attingere direttamente dal genuino patrimonio popolare.

PESSINA M. (1999), "I 'Lieder ohne Worte' di Felix Mendelssohn: una ricognizione analitica", *Analisi*, IX-28, 6-11.

L'articolo, d'impianto sobriamente analitico, s'incentra sugli aspetti concernenti la forma dell'insieme dei *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn, "genere emblematico del Romanticismo strumentale più domestico, liricamente contenuto e risolto". Le due tipologie prevalenti sono la forma tripartita ABA' — variabilissima per la qualità del rapporto dimensionale tra le sezioni, la natura più o meno di sviluppo della sezione mediana, la funzione svolta dalle sezioni di cornice — e i derivati della forma-sonata. La forma ternaria può essere semplice — ABA' o nella variante pentapartita dovuta a replicazione ABA'BA' — oppure presentarsi, nella definizione di Rosen, come "forma binaria a tre fasi" — AA'BA''; nella variante pentapartita AA'BA''BA'' i derivati della forma-sonata si rintracciano soltanto in nove brani; queste forme hanno dunque una rilevanza quantitativa scarsa ma presentano interessanti implicazioni per quel che riguarda l'ibridazione tra romanza e modello sonatistico. Di questo secondo modello vengono presentate due varianti: la forma canonica —  $A \begin{smallmatrix} T \\ B \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} X \\ \end{smallmatrix}$  sviluppo  $A \begin{smallmatrix} T \\ B \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} T \\ \end{smallmatrix}$  — e la forma "di tempo lento", senza



sviluppo —  $A^T B^X A^T B^T$  —, anche nelle sue varianti di rondò monostrofico o bistrofico. Le varie tipologie formali vengono pure inquadrare nella loro strutturazione tonale, nelle particolarità di scrittura e di tessitura.

SUTCLIFFE D. (1999), "Chopin's counterpoint: The Largo from the Cello Sonata, Op. 65", *The Musical Quarterly*, 83/1, 114-133.

La letteratura musicologica ha regolarmente sottolineato la cosiddetta "conversione" contrappuntistica di Chopin verso la fine della sua vita: come molti altri compositori — Mozart, Beethoven, Clementi, e Schubert, per far solo qualche esempio — egli parrebbe aver utilizzato il contrappunto come "risposta a problemi o incertezze stilistiche". Tuttavia la critica tradizionale si è poi scontrata con la relativa incomprensibilità del contrappunto chopiniano, di fatto assai lontano da quello accademico e dalla regolare polifonia imitativa. Come già ha sottolineato Charles Rosen, si tratterebbe di un pensiero "contrappuntistico" in senso lato, per non dire metaforico. L'analisi del Largo dalla Sonata in Sol minore per violoncello e pianoforte op. 65 vuole contribuire alla comprensione del contrappunto chopiniano proprio in questa prospettiva: la sua "natura eccezionale" sarebbe dovuta al costante intreccio tra una sua concezione "come pratica polifonica" e "come principio sintattico". Nell'ottica dell'analisi polifonica è evidente che le due "voci" del pianoforte e del violoncello sono in contrappunto rivoltabile (si vedano per esempio le coppie di battute 1-2 e 3-4). A parere dell'autore, tuttavia, è nel principio sintattico che si esplica il potenziale "contrappuntistico" del brano: dopo aver isolato i due principali parametri compositivi della polifonia reversibile e della struttura armonica, spesso assai ambigua, Sutcliffe dimostra che l'indeterminatezza della forma deriva proprio dal "contrappunto" di tali parametri. Dove l'uno presenta caratteri di continuità, l'altro è discontinuo, e viceversa.

#### BRAHMS

MUSGRAVE M. (cur., 1999), *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge.

Il volume, come la maggioranza dei *Cambridge Companions*, si articola in tre sezioni tematicamente ben distinte: una prima che affronta questioni biografiche ed aspetti della ricezione presso i contemporanei del compositore; una seconda focalizzata sulla descrizione analitica dei principali generi musicali esplorati da Brahms; una terza, infine, volta ai problemi dell'odierna ricezione dell'opera brahmsiana.

I sei contributi della seconda sezione presentano tutti aspetti analitici interessanti per questa rassegna bibliografica. Il primo di essi, *Opposition and integration in the piano music*, di J. Rink (pp. 79-97) vuole

identificare "in concreto" una caratteristica del pensiero compositivo di Brahms, il "principio di opposizione" tra parametri compositivi, che crea una fruttuosa tensione nell'intera parabola creativa del musicista. Allo scopo vengono presentati alcuni esempi di brani per pianoforte che vanno dal periodo giovanile alle ultime opere della maturità: nell'Andante della Sonata per pianoforte op. 5 l'opposizione si esplica tra un idioma "vocale" ed uno "sinfonico", già ben notato da Schumann; nelle *Variazioni su un tema di Händel* op. 24 l'intera strutturazione del ciclo è data dal contrasto tra le dinamiche, perfettamente calibrato sino alla fuga conclusiva; nel Capriccio op. 76 n. 5 il conflitto avviene tra il dissidio ritmo-metro (poliritmia e superamento dell'impianto metrico regolare) ed un piano tonale invece assai regolare; mentre nell'op. 118 n. 6 l'opposizione si nota tra materiale motivico e struttura tonale. Il secondo contributo — *Medium and meaning: New aspects of the chamber music*, di D. Brodbeck (pp. 98-132) — presenta una carrellata di composizioni cameristiche atte a dare una buona panoramica sul genere dal periodo cosiddetto della prima maturità sino allo stile tardo. L'autore vuole evidenziare, nel loro sviluppo temporale, le innovazioni formali operate da Brahms rispetto al modello del classicismo viennese, le peculiarità delle strutture tematiche, ed infine le interrelazioni, sia nell'ambito dell'opera brahmsiana, sia con lavori di altri compositori, come, ad esempio, il legame tra il Trio op. 8 e la *Genoveva* di Schumann, basato sull'impiego del soggetto cavato con cui Schumann alludeva alla moglie Clara.

Nel terzo saggio della sezione che qui interessa — *Formal perspectives on the symphonies* (pp. 133-155) — Kofi Agawu parte dal duplice concetto di forma musicale espresso da Carl Dahlhaus. Secondo tale teorizzazione si può distinguere una "forma architettonica" (ossia un piano pre-compositivo prescritto, per esempio, la forma-sonata) da una "forma logica" (inerente alla natura delle idee musicali in gioco). L'autore dimostra analiticamente, con esempi desunti dalle quattro sinfonie, che "la tensione creativa tra forma architettonica e forma logica, due impulsi compositivi fondamentalmente opposti, si colloca al centro dello stile di Brahms". *'Veiled symphonies'? The concertos*, di M. Macdonald (pp. 156-170), descrive i quattro concerti di Brahms per strumento solista ed orchestra mettendo a fuoco l'ambiguità tipicamente brahmsiana nella differenziazione di generi. La commistione di idiomi emerge, ad esempio, nell'Adagio del Concerto per pianoforte in Re minore op. 15, che deriva molto probabilmente da archetipi vocali polifonici, oppure nel Concerto per violino e violoncello op. 102, la cui concezione è quella di un trio "espanso", dove l'orchestra prende il posto del pianoforte. L'intervento successivo, *The scope and significance of the choral music* di D. Beller-Mckenna (pp. 171-194), prende in esame l'intera produzione corale di Brahms, ben poco considerata a tutt'oggi dalla letteratura musicologica, collocandola nel contesto biografico e dando, dei lavori più significativi, una descrizione della forma nel suo complesso, dell'impianto tonale, delle strutture tematiche e delle tessiture polifoniche impiegate.

Molto interessante l'ultimo contributo analitico, *Words for music: the*



*songs for solo voice and piano*, scritto dal curatore del volume (pp. 195-227): dopo aver riflettuto sull'estetica brahmsiana del Lied, incentrata sulla "stretta relazione tra il ritmo e la forma della poesia e quelli della musica" in modo che "il metro di un Lied possa rispecchiare, in un modo o nell'altro, il numero dei piedi metrici della poesia", l'autore esamina i tipi di intervento operati dal compositore sulla forma strofica al fine di intensificare l'interrelazione espressiva tra testo verbale e realizzazione musicale. Passa poi all'analisi di esempi di Lieder in cui la voce presenta uno spiccato idioma strumentale, come nel caso di *Regenlied* e di *Nachklang* op. 59 nn. 3 e 4, che presentano "un'intima relazione col terzo movimento della Sonata per violino in Sol maggiore op. 78", e dei due Lieder per contralto e viola op. 91, impostati come duetti strumentali con accompagnamento di pianoforte; infine esamina i brani in cui emerge un carattere di recitativo drammatico, posto spesso in contrasto con un *arioso* successivo.

#### INTORNO ALL'OPERA LIRICA

HUCK O. (1999), *Von die Silvana bis Freischütz. Die Konzertarien, die Einlage zu Opern und Schauspielmusik Carl Maria von Webers*, Schott, Mainz.

Questo lavoro è la dissertazione dottorale di un giovane studioso il cui interesse s'incentra su una delle aree meno praticate della ricerca su Weber: le arie da concerto e la musica di scena. Tra la prima dell'opera *Silvana*, del 1810, ed il trionfo di *Der Freischütz*, del 1821, Weber non scrive opere: compone invece otto brani da inserire in opere altrui, che vanno da *Singspiel* minori ad opere francesi di Méhul, Cherubini e Spontini; sei arie e duetti da concerto su testo italiano; ed infine musiche di scena per venti lavori teatrali. L'autore prende in esame tutte queste composizioni cercando di definirne le influenze stilistiche, per esempio per quel che riguarda il trattamento della voce ed il suo rapporto con le parti strumentali, che si svilupperanno in seguito in opere come *Der Freischütz* ed *Euryanthe*, e si occupa pure dei rifacimenti di alcune arie della *Silvana*, dimostrando analiticamente che si tratta di vere e proprie ricomposizioni.

KLIER T. (1998), *Der Verdi-Klang. Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi*, Schneider, Tutzing.

Questa tesi di dottorato ha come oggetto l'esplorazione a tutto tondo del suono — il *Klang*, appunto — della musica di Verdi. Intento principale dell'autrice non è tanto quello di stilare una tassonomia delle caratteristiche e delle peculiarità della strumentazione e della scrittura orchestrale di Verdi, quanto quello di mettere a fuoco il rapporto tra le combinazioni timbriche dell'orchestra, ovviamente sempre in relazione colle voci, ed i contenuti del dramma. Per far ciò il suono verdiano viene esaminato da tre punti di vista, in una prospettiva storica volta a tracciarne

l'evoluzione nell'iter artistico del compositore; la scrittura orchestrale è esaminata nelle varie forme del recitativo, dell'aria e della scena, indi essa viene indagata come mezzo di caratterizzazione dei personaggi e a seconda del tipo di scena; infine vengono studiati i compiti affidati ai singoli gruppi strumentali. A conclusione del lavoro l'autrice traccia poi un confronto, quasi una sorta di bilancio, tra Verdi e Wagner, riconducendo a cinque qualità un poco temperate nello stile della piena maturità, il carattere tipico delle sonorità verdiane: trasparenza, ricchezza di contrasti, velocità, non invadenza, sobrietà della colorazione.

RUFFIN G. (1999), "La sonora smentita. 'Assolute' incongruenze drammaturgiche nel *Barbiere di Siviglia*", *Musica-Realtà*, 59, 75-95.

Secondo Dahlhaus nelle opere di Rossini drammaturgia e musica non sono affatto indipendenti l'una dall'altra, bensì spesso in aperta contraddizione, generata di proposito dalla musica. Intento dell'articolo è mostrare, mediante l'analisi sia della drammaturgia, sia della struttura musicale di alcuni passi del *Barbiere di Siviglia*, come tale contraddittorietà sia un tratto stilistico peculiare di Rossini, in special modo nel teatro comico: con l'uso esasperato delle ripetizioni, delle dinamiche in crescendo, della forma chiusa in grado di arrestare il tempo dell'azione, del contrappunto imitativo, "Rossini giunge a porre in dubbio i capisaldi della funzione mimetica che per sua stessa natura il teatro esercita. Egli può farlo grazie all'uso extra- o addirittura anti-mimetico della musica, alla possibilità di sfruttare il linguaggio ed in particolare la sintassi sonora come fattori narrativi, come "voce" dell'autore che svela la natura fittizia della rappresentazione".

WALLACE R. (1999), "Myth, gender and musical meaning: *The Magic Flute*, Beethoven and 19th-Century Sonata Form Revisited", *Journal of Musicological Research*, 19, 1-26.

Seppur non prettamente analitico questo articolo dall'impianto eclettico pone delle questioni interessanti per quel che riguarda taluni aspetti della riflessione sull'analisi musicale. Il *Flauto Magico* è forse una delle opere più problematiche da interpretare, soprattutto per le sue ambiguità morali, che la rendono sospetta perfino di razzismo e di misoginia: tuttavia una lettura in chiave junghiana identificherebbe tutti i "caratteri" come aspetti di una singola personalità e le peripezie come progressivi livelli di evoluzione psicologica e spirituale dell'uomo. Una siffatta lettura è assai rilevante per un ripensamento dell'attuale controversia sull'interpretazione in termini di "genere maschile" e "femminile" delle strutture tonali. L'intreccio archetipico dell'opera mozartiana riesce a gettar luce sull'analisi in termini psicologici della forma-sonata, soprattutto per come è stata trattata da Beethoven e dai suoi successori.



SCHMUSCH R. (1998), *Der Tod des Orpheus. Entstehungsgeschichte der Programmmusik*, Rombach, Freiburg.

Nucleo analitico principale di questo testo è la cantata *La mort d'Orphée*, composta da Berlioz per il *Prix de Rome* del 1827. Il brano, benché d'ascendenza velatamente gluckiana, presenta però notevoli paralleli con la *Sinfonia fantastica*, sia per il trattamento dell'*idée fixe*, sia per l'impianto formale complessivo. L'analisi del rapporto testo-musica e della sua ripercussione sulla forma musicale, che assume i connotati di un dramma, getta luce sulla restante produzione a programma di Berlioz — per esempio *Le retour à la vie*, *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette* — che sembra sempre presupporre una sorta di struttura scenica. Ad inquadramento di tutto ciò l'autore traccia anche una panoramica sulla nascita del concetto di "musica a programma", discutendo le posizioni di Liszt e di Hanslick al riguardo, ed analizzando le prime composizioni che vi alludono, come la *Télémaque-Sinfonie* di Raimondi, del 1777.

ULM R. (cur., 1998), *Die Symphonie Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Bärenreiter / DTV, Kassel.

Questo libro prende le mosse da un ciclo di concerti dell'orchestra sinfonica del *Bayerischer Rundfunk*, diretti da Lorin Maazel. Poiché in queste manifestazioni venivano integralmente presentate le Sinfonie di Bruckner, attraverso di esse l'autore intende offrire "una trattazione complessiva dell'opera sinfonica bruckneriana", accostando cenni biografici alle dettagliate descrizioni analitiche di ogni singola composizione. I quattordici autori, tutti collaboratori del *Bayerischer Rundfunk*, arricchiscono le loro osservazioni con dati desunti dalla letteratura musicologica precedente, ed integrano il contributo analitico con riflessioni più ampie sulle caratteristiche peculiari della produzione sinfonica di Bruckner e sulla sua ricezione.

WIEGANDT M. (1997), *Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik* [Berliner Musik Studien 13], Studio Verlag, Sinzig.

Il ponderoso volume nasce da una dissertazione dottorale che ha per tema il "sinfonismo dimenticato", cioè la produzione sinfonica minore ed epigonale tra il 1850 ed il 1870. Il lavoro prende le mosse da un inquadramento storico-musicologico ed estetico del problema dell'epigonalità, così com'era sentito nel periodo in questione, e si sofferma sull'analisi di alcune sinfonie di Carl Reinecke e di Joachim Raff. Queste ultime esemplificano le posizioni teoriche: vengono valutate, cioè,

secondo il "criterio di innovatività" rispetto alle opere-modello della tradizione. In quest'ottica sono prese in considerazione la derivazione motivica, i punti nevralgici della forma e la sua processualità complessiva. Particolarmente interessanti appaiono le considerazioni sull'addensarsi di interconnessioni motiviche nel primo movimento della Prima Sinfonia op. 79 di Reinecke, e sulle molteplici sfaccettature della forma nel movimento iniziale della Nona Sinfonia op. 208, denominata *Im Sommer*, di Raff.

#### QUESTIONI ARMONICHE E CONTRAPPUNTISTICHE

GLAUERT A. (1999), *Hugo Wolf and the Wagnerian inheritance*, Cambridge University Press, Cambridge.

Sino a che punto nella produzione liederistica di Wolf si può rintracciare un'eredità wagneriana? Accorpare due diverse tendenze della letteratura musicologica sui Lieder di Wolf — da una parte lo studio della relazione testo-musica (esemplificato dal volume di Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf*) dall'altra le analisi tonali ed armoniche —, l'autrice dimostra che Wolf di fatto propone una "radicale alternativa" a Wagner, pur restando saldamente ancorato al suo modello. Tale alternativa emerge già nell'opera *Der Corregidor*, analizzata nella struttura formale e nel trattamento delle cadenze. L'analisi dei Lieder è centrata soprattutto sulla tipologia delle cadenze: nel loro trattamento si notano spiccate influenze schubertiane (la sesta aumentata pre-cadenziale) e chopiniane (certa complessità cromatica) che controbilanciano i tratti più nettamente wagneriani.

HOFFMANN W. (1999), "Über Anton Bruckners Klang-Kontrapunkt", *Die Musikforschung*, 52/4, 466-472.

Questo breve contributo analizza alcuni esempi di un tipico tratto stilistico delle opere corali di Bruckner: il trattamento lineare — "contrappuntistico" — di catene di accordi in progressione, e la dialettica fra la loro percezione accordale e quella lineare. Nel primo esempio, tratto dall'inizio del Graduale *Christus factus est* (1884), dopo un passaggio pressoché omoritmico per tutte le quattro voci, comincia una progressione di accordi in terza e sesta che Bruckner tratta mediante imitazioni, diminuzioni e modificazioni dell'assetto ritmico nelle varie voci (fra cui una *fuga syncopata* al contralto): il risultato è uno slittamento orizzontale dei piani sonori che produce interessanti sonorità dissonanti. Negli altri esempi vengono prese in considerazione altre tecniche di scrittura ed ornamentazione contrappuntistico-imitativa, tipiche della prassi protobarocca, che producono modificazioni simili anche in progressioni accordali semplici.



RIBONI M. (1999), "Gli Studi per chitarra di Mauro Giuliani", *Il Fronimo*, parte I, 104 (1998), 30-37; parte II, 105 - gen. 1999, 16-30; e parte III, 107 - luglio 1999, 20-31.

L'articolo prende in esame le raccolte per chitarra con intento didattico di Mauro Giuliani op. 1, 48, 50, 51, 98, 100, 111 e 139. Dopo una prima parte dedicata agli "aspetti epistemologici e storici", nel paragrafo dedicato alle "caratteristiche stilistiche e formali" l'autore passa in rassegna esempi tratti da moltissimi brani, descrivendo dapprima i tratti stilistici, che nel chitarrista pugliese hanno sempre una spiccata originalità, indi gli aspetti formali, decisamente meno interessanti. Vi sono molti studi nella forma tipica della melodia accompagnata, che si presenta secondo svariate tipologie d'accompagnamento: vi sono brani dal carattere prettamente chitarristico ed altri con stilemi desunti dalla vocalità operistica (caso frequentissimo nella musica strumentale italiana dell'Ottocento, il cui repertorio era per lo più rappresentato da riduzioni ed elaborazioni tratte dall'opera); in alcuni perdura l'eco di una scrittura orchestrale mentre altri padroneggiano una tecnica polifonica libera, imitano le sonorità cameristiche degli archi oppure ancora talune peculiarità idiomatiche del pianoforte. In ultimo viene affrontata la questione delle autocitazioni nei *24 Pezzi della maggiore* [sic] *difficoltà diversi Preludi, Passaggi ed Assolo* op. 48: l'autore suppone che con questo espediente Giuliani, ben consapevole della peculiarità del proprio stile, abbia voluto presentarne un sunto a fini didattici.

## SEGNALAZIONI

BJELIK M. (1999), "Im Jahr nicht weniger als fünf Parthien Walzer...", *Österreichische Musikzeitschrift* [Sträusse für Strauß], 54/1-2, pp. 39-50.

BORCHARD B. - SCHWARZ-DANUSER M. (cur., 1999), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Metzler, Stuttgart.

BRACHMANN J. (1999), *Ins Ungewisse hinauf... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation*, Bärenreiter, Kassel.

BRAUN L. (1999), *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Schott, Mainz.

COHN L. (1999), "As Wonderful as Star Clusters: Instruments for gazing at tonality in Schubert", *19th Century Music*, 22/3, 213-232.

DOWNES (1999), "Kierkegaard, a kiss, and Schumann's *Fantasia*", *19th Century Music*, 22/3, 268-280.

DRABKIN W. (1999), "The cello part in Beethoven's late Quartets", *Beethoven Forum*, 7, 45-66.

FILLION M. (1999), "Beethoven's Mass in C and the search for inner peace", *Beethoven Forum*, 7, 1-16.

GIESL P. (1999), "Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners *Tristan und Isolde*", *Die Musikforschung*, 52/4, 403-435.

JACKSON T. L. (1999), *Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique)*, ["Cambridge Music Handbooks"], Cambridge University Press, Cambridge.

JONES T. (1999), *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, ["Cambridge Music Handbooks"], Cambridge University Press, Cambridge.

KINZLER H. (1999), "Komplexe Abbildungen musikalischer Strukturen innerhalb eines Werkes am Beispiel von Beethovens *Pathétique* op. 13", *Musiktheorie*, 14/2, 99-112.

KRAMER R. (1999), "*Lisch aus, mein Licht*: Song, fugue, and the symptoms of a late style", *Beethoven Forum*, 7, 67-88.

KURTH R. (1999), "On the Subject of Schubert's Unfinished Symphony: Was bedeutet die Bewegung?", *19th Century Music*, 23/1, 3-32.

LOCKE B. (1999), "L'unità melodica del motetto *Schaffe in mir; Gott, ein rein Herz di Brahms*", *La cartellina*, magg-giu 1999, 30-39.

NATOSEVIC C. (1999), "Pastoraler Ideengehalt in Ludwig van Beethovens Klaviersonate D-Dur op. 28", *Musiktheorie*, 14/2, 113-120.

NOTLEY M. (1999), "Late-nineteenth-century chamber music and the cult of the classical Adagio", *19th Century Music*, 23/1, 33-62.

PARSONS (1999), "Pour the sweet milk of concord into hell: Theories of unity and disunity in late Beethoven", *Music Analysis*, 18/1, 127-142.

RUBEY N. (1999), "Unterhaltung und Aktualität. Musikzitate bei Johann Strauß", *Österreichische Musikzeitschrift* [Sträusse für Strauß], 54/1-2, 51-57.

SCHNEEWIND U. (1999), "...und die Scharen jubelten. Richard Strauss und seine Lieder", *Österreichische Musikzeitschrift*, 54/7-8, pp. 26-37.

SOLOMON M. (1999), "Beethoven's *Diabelli* Variations: The end of a beginning", *Beethoven Forum*, 7, 139-154.

STANLEY G. (cur., 2000), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge.

TOMASZEWSKI M. (1999), *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Laaber Verlag, Laaber.



TREITLER L. (1999), "Beethoven's 'expressive' markings", *Beethoven Forum*, 7, 89-122.

TUSA M. C. (1999), "Noch einmal: Form and content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony", *Beethoven Forum*, 7, 113-138.

WEIßGERBER L. (1999), "Intervallsatz beim späten Beethoven. Zur 20. Diabelli-Variation", *Musiktheorie*, 14/2, pp. 171-178.

#### Novecento (Susanna Pasticci)

Fra i dati più significativi che emergono dalla rassegna di quest'anno si segnala anzitutto il gran numero di pubblicazioni dedicate alla figura e all'opera di Arnold Schönberg. David S. Lefkowitz elenca nel suo articolo una serie di anniversari da celebrarsi nel biennio 1998-99: 125 anni dalla nascita di Schönberg, 75 anni dal completamento dell'op. 23 (che è il pezzo analizzato da Lefkowitz), 65 anni dall'emigrazione del compositore negli Stati Uniti e dalla sua conversione all'ebraismo, e varie altre ricorrenze. Intenzioni celebrative a parte, l'interesse degli analisti per Schönberg non rappresenta certo una novità, specie se si considera l'influenza esercitata dal suo lavoro teorico sullo sviluppo delle pratiche e delle metodologie analitiche del ventesimo secolo. Dietro l'imperitura "attualità analitica" del personaggio cominciano così a trasparire alcune note problematiche: nei saggi pubblicati negli ultimi anni gli studiosi si interrogano sempre più spesso sulle motivazioni della loro attenzione analitica, fino ad adombrare l'ipotesi che essa sia dovuta, non solo a un interesse specifico nei confronti della musica del compositore, ma anche al fatto che i vari modelli metodologici, per la loro stessa quantità, vi trovino un agevole terreno di confronto.

Negli altri repertori si consolida invece la tendenza dell'attività analitica a configurarsi come contributo sostanziale allo studio di questioni storiografiche di ampia portata: emblematico, a questo proposito, il libro di Cross sull'eredità di Stravinskij, in cui l'analisi delle opere musicali viene utilizzata come mezzo utile per affrontare il complesso e assai sfuggente tema delle influenze stilistiche e per delineare traiettorie di filiazione e discendenza che percorrono l'intero secolo. Da sottolineare inoltre la sempre più significativa tendenza dell'analisi a confrontarsi con il mondo dell'extramusicale: se l'approccio formalistico dominante dei decenni passati aveva spesso inteso isolare l'oggetto sonoro dal suo specifico contesto storico e culturale – nella convinzione che il senso della musica andasse ricercato esclusivamente nel gioco dei rapporti strutturali fra i suoi elementi costitutivi – oggi questo atteggiamento risulta bilanciato da una maggior attenzione per l'universo dei simboli e delle associazioni referenziali legate alla musica stessa. All'interno di questa rassegna tale tendenza trova diretto riscontro negli scritti di Gauldin, Bruhn e Burke dedicati rispettivamente alla musica di Berg, Messiaen e Shostakovich. Dopo decenni di approfondimento e consolidamento metodologico, dunque, l'analisi viene a confrontarsi sempre più agilmente con problematiche di ampia portata, qualificandosi come mezzo di indagine utile a comprendere non solo *come* è costruito un oggetto musicale, ma anche *perché*: in risposta a quali sollecitazioni extramusicali, a quali influenze stilistiche e a quali universi di significati.



## LA SCUOLA DI VIENNA

CASADEI TURRONI MONTI M. (cur., 1998), *Anton Webern: un punto, un cosmo*, LIM, Lucca 1998.

Il volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi a Forlì e Cesena nel marzo 1996. La pubblicazione degli atti è preceduta da un contributo di Aldo Clementi, "Considerazioni su Webern", che riporta il testo di una lezione tenuta a Roma nel 1970 in cui il compositore individua nei concetti di *coerenza*, *comprensibilità* e *rotazione* i tre principi fondamentali del linguaggio weberniano. Al tema della ricezione della musica di Webern sono dedicati i saggi di Lanza e di Trudu, che evidenzia le responsabilità della critica italiana nei confronti della sostanziale estraneità dell'opera del maestro viennese rispetto alla cultura musicale del nostro paese. Alla ricezione della musica di Webern nell'ambito del circolo di Darmstadt è dedicato l'articolo di Borio, che si sofferma sulle analisi delle opere di Webern realizzate da vari compositori attivi nel secondo dopoguerra (Leibowitz, Spinner, Schnebel, Pousseur, Nono e Ligeti) evidenziando le implicazioni del concetto di analisi intesa come processo di "appropriazione storica": dal punto di vista di un compositore, infatti, l'attività di comprensione analitica è sempre guidata dagli interessi immediati del soggetto analizzante, ovvero dall'esigenza di proiettare sull'opera del passato le proprie categorie mentali al fine di saggiarne la forza di penetrazione. Di particolare interesse analitico il saggio sull'op. 9 n. 2 di Mastropasqua, in cui l'autore si interroga su uno dei punti nodali del dibattito sulla musica atonale: le relazioni tra "strutture percepite" (o percepibili) e "strutture costruite", vale a dire quelle strutture che fanno parte della strategia compositiva e che possono essere messe in luce dall'analisi, ma che non risultano fruibili all'ascolto. L'analisi si articola in due parti: indagine delle "strutture percepite" (figure, frasi, relazioni di tensione/distensione) e analisi della logica del processo compositivo, ossia di quei procedimenti ("schemi d'ordine") attivati dal compositore per conferire coerenza e unità alla sua opera. Se la "struttura costruita" continua a rimanere impenetrabile all'ascolto anche dopo l'analisi, tale analisi è stata tuttavia resa possibile solo *a partire* dalle strutture percepite: se dunque per capire l'opera non basta l'ascolto, allo stesso modo non è tuttavia in alcun modo possibile prescindere da esso. E se il livello di congruenza tra le due analisi ha un carattere esoterico, è proprio nella radicalizzazione della distanza tra le due dimensioni, quella della logica costruttiva e quella degli elementi di superficie, e nel tentativo del compositore di cercare nuovi livelli di interazione tra organizzazione strutturale ed effetto sonoro, che risiede l'elemento caratteristico dell'opera. Completano il volume un'analisi delle *Variazioni* op. 30 di Boynton e un esame degli scritti weberniani di Leoni.

FRISCH W. (cur., 1999), *Schoenberg and his world*, Princeton University Press, Princeton.

Il volume presenta una raccolta di testi volti ad approfondire il pensiero teorico e le opere musicali di Schönberg nell'ambito dei diversi contesti storici e culturali in cui il compositore si trovò ad operare. Più che per un interesse specificamente analitico, il volume si segnala per la ristampa di vari scritti non facilmente reperibili ma di particolare rilievo dal punto di vista documentario. La prima parte del libro consiste di sei saggi originali dedicati allo studio di vari aspetti del pensiero musicale dell'autore: la dialettica tra modernità e tradizione, le relazioni tra attività teorica e pratica compositiva, il rapporto con il pubblico e il problema della funzione sociale dell'arte, l'eredità di Bach e le componenti "reazionarie" della sua poetica. Di grande interesse la seconda sezione del volume, che propone una ristampa integrale del *Festschrift* del 1912: si tratta della prima pubblicazione collettiva interamente dedicata a Schönberg contenente scritti di Berg, Kandinskij, Wellesz, Stein ed altri amici ed allievi del compositore, fra i quali si segnala il celebre saggio di Webern "La musica di Schönberg", contenente importanti annotazioni analitiche relative a *Verklärte Nacht*, *Erwartung* e al Quartetto op. 7. La terza parte del volume raccoglie alcuni articoli relativi a lezioni ed interviste rilasciate da Schönberg e pubblicati tra gli anni 1927 e 1933. La quarta ed ultima sezione è dedicata a una ricostruzione dei rapporti tra il compositore e l'America, e contiene la ristampa di alcuni articoli e riflessioni di Schönberg in merito a vari aspetti dell'ambiente musicale americano e cinque saggi dedicati al maestro viennese da compositori statunitensi (Kramer, Cowell, Slonimsky, Harrison, Sessions).

GAULDIN R. (1999), "Reference and association in the *Vier Lieder*, op. 2, of Alban Berg", *Music Theory Spectrum*, 21/1, 32-42.

In questo articolo si affronta la questione dei rapporti tra strutture musicali e riferimenti extramusicali nei *Vier Lieder* op. 2 di Berg. Mentre in molte opere musicali della tradizione i riferimenti al mondo dell'extramusicale risultano relativamente evidenti e scontati, in altre opere essi vengono accuratamente celati dall'autore fra le maglie più riposte della sua costruzione musicale: spesso in questi ultimi casi l'individuazione di tali riferimenti, che solo un'analisi molto accurata consente di mettere adeguatamente in luce, può fornire una chiave di accesso privilegiata alla comprensione dell'opera. Anche se vari autori hanno già contribuito ad evidenziare la presenza e l'importanza strutturale di associazioni extramusicali in alcune opere di Berg come la *Suite Lirica*, il Concerto per violino, o il *Wozzeck*, lo studio di Gauldin rappresenta il primo contributo volto ad estendere questa prospettiva d'indagine alle opere giovanili del compositore. Dal punto di vista della strutturazione delle altezze, le varie analisi dei *Vier Lieder* realizzate in precedenza hanno evidenziato la



presenza di funzioni tonali nei primi tre *Lieder* (spesso analizzati tramite l'applicazione di procedimenti schenkeriani) e l'organizzazione atonale del quarto *Lied* (spesso analizzato con l'ausilio della set theory). Nonostante la loro accuratezza, tali analisi si sono concentrate più sul problema del *come* interagiscono le varie relazioni di altezze che non sulla questione del *dove* o del *perché* certe formazioni di altezze compaiono in determinati punti del pezzo. Per fornire una risposta a tali interrogativi, sostiene l'autore, è necessario svolgere un'approfondita ricerca documentaria in merito alle circostanze storiche che hanno determinato la composizione dell'opera. Berg scrisse i quattro *Lieder* tra gli anni 1908 e 1910, durante il periodo di corteggiamento di Helene Nahowsky, che nel 1911 sarebbe diventata sua moglie. L'ipotesi dell'autore è che tutti i quattro tipi di associazioni referenziali che possono essere individuati all'interno di questi pezzi – l'uso di particolari relazioni tonali, acronimi, citazioni e parodia – siano volti ad esprimere musicalmente i sentimenti del compositore nei confronti di Helene. Come si evince dalla lettura della corrispondenza del compositore, la tonalità che egli associa alla figura di Helene è il Re minore: partendo da questo presupposto, Gauldin realizza un'analisi dei pezzi volta ad evidenziare l'importanza strutturale e la funzione connettiva assunta da tale tonalità all'interno del ciclo. Un secondo tipo di associazione referenziale viene individuato dall'autore nella successione cromatica ascendente La-Sib-Si che compare alle battute 2-4 del primo *Lied*: tale successione, spiega Gauldin, corrisponde a un acronimo dei nomi di Berg ed Helene (Alban = La; Berg = Si; Helene = Sib). Gli ultimi due tipi di associazione referenziale, la citazione e la parodia, sono legati alla presenza di vari elementi mutuati dal *Tristan und Isolde* di Wagner, evidenziati sia dall'analisi diretta della partitura sia, nel caso della parodia, dallo studio degli schizzi compositivi. L'ipotesi di una diretta associazione tra il *Tristan* ed Helene trova riscontro documentario in una lettera inviata da Berg ad Helene durante il periodo di composizione dell'opera, in cui egli scrive: "Chi ha composto il *Tristan* doveva senz'altro credere nell'amore con la più ferma convinzione".

HOLTMEIER L. (1999), "Arnold Schönbergs Klavierstück op. 23, II", *Musik & Ästhetik*, 3 (12), 40-51.

La complessa genesi del secondo movimento dell'op. 23 di Schönberg documenta la centralità di quest'opera nell'ambito del percorso creativo che condusse l'autore all'invenzione del metodo dodecafonico. Dal momento che la libera atonalità viene utilizzata in congiunzione con la dodecafonia, l'op. 23 rappresenta una sorta di ideale punto di "fusione" tra altri due cicli pianistici del compositore, l'op. 11 e l'op. 25. Attraverso l'analisi del pezzo l'autore dimostra che l'incontro tra i due linguaggi non determina uno stato di transizione in cui la libera atonalità viene abbandonata in modo graduale per lasciar spazio ad una dodecafonia utilizzata in forma parziale o ancora incompleta: ambedue i linguaggi,

infatti, vengono usati nel pieno delle loro potenzialità tecniche ed espressive. È proprio in tale intersezione che risiede il principale motivo di interesse del pezzo, caratterizzato dalla dialettica tra una certa "mobilità" nell'organizzazione delle altezze legata all'uso della libera atonalità e una relativa "staticità" derivante dall'uso della serie dodecafonica.

LEFKOWITZ D.S. (1999), "Schoenberg and his Op. 23 No. 4: a functional analysis", *Music Analysis*, 18/3, 375-380.

L'analisi dell'op. 23/4 di Schönberg proposta in questo articolo è abbastanza singolare. La maggior parte dei metodi analitici, ricorda l'autore, condivide un importante procedimento comune: il pezzo viene scomposto nelle sue parti costitutive, ma solo alcune di esse vengono sottoposte a un'indagine accurata. Il metodo di analisi funzionale elaborato da Hans Keller evita invece il processo di frammentazione in parti e riesce a restituire un'immagine "artistica" dell'unità del pezzo: la composizione in esame non viene infatti descritta a parole, ma è sottoposta a un processo di "riscrittura" che consente di illuminare certi punti focali sui quali l'analista intende sollecitare la nostra attenzione mantenendo – nella misura possibile – l'integrità dell'opera. In tal modo la musica viene analizzata attraverso l'attivazione di un procedimento capace di "rispettare" l'originale in modo assolutamente inconsueto: non intaccando l'integrità dell'opera, l'analista esprime la sua ammirazione per il compositore e gli rende omaggio. Una tale insistenza sul concetto di "rispetto" dell'originale può suscitare qualche legittima perplessità, soprattutto se si tiene conto del fatto che la strada scelta da Lefkowitz per omaggiare il compositore è sostanzialmente quella di riscrivere la partitura di Schönberg modificandone alcune note. Ma come si procede, in termini pratici? L'analista, dice Lefkowitz, legge il pezzo e formula delle ipotesi interpretative ponendosi continuamente la seguente domanda: che cosa accadrebbe se alcune di queste note fossero diverse da quelle che sono? Nella prima battuta dell'op. 23/4 di Schönberg, ad esempio, gli analisti sono generalmente concordi nell'individuare l'importanza strutturale di due esacordi: secondo Lefkowitz, il compositore ha attribuito a tali esacordi la funzione di melodia principale e di "contromelodia" (questa prima fase dell'analisi è realizzata attraverso l'apparato metodologico della set theory). Questi esacordi sono *quasi* complementari, nel senso che la somma dei due insiemi di sei note non restituisce il totale cromatico (come vorrebbe il principio di complementarità esacordale), ma solo 11 classi di altezze (dal momento che una delle dodici note viene ripetuta). Una volta che l'analista ha riconosciuto l'importanza strutturale di tali esacordi, e che ha deciso di interpretare la loro funzione sulla base del principio della complementarità, non gli rimane da far altro che riscrivere il pezzo sostituendo la nota ripetuta con la classe di altezze mancante, completando in tal modo il totale cromatico. In altre parole, egli apporta delle correzioni alla partitura per rendere più esplicita la sua ipotesi interpretativa ed



eliminare ogni eventuale ambiguità strutturale. Ma non basta. Il risultato finale del suo lavoro analitico è una riscrittura completa del pezzo pianistico in una nuova versione per contralto e pianoforte in cui alla voce viene affidato il testo di "Un programma in quattro punti per l'ebraismo", uno scritto completato da Schönberg nel 1938 in cui il compositore preconizzava i pericoli che minacciavano le sorti degli ebrei in Europa. La scelta di abbinare questo testo all'op. 23, spiega Lefkowitz, è stata effettuata in base al fatto che le due opere condividono un importante aspetto comune: così come il testo verbale è carico di presagi di morte destinati a rivelarsi drammaticamente fondati negli anni successivi, allo stesso modo l'op. 23 è una composizione ricca di anticipazioni rispetto agli sviluppi della musica futura.

VÄISÄLÄ O. (1999), "Concepts of harmony and prologation in Schoenberg's Op. 19/2", *Music Theory Spectrum*, 21/2, 230-259.

Il secondo movimento dell'op. 19 di Schönberg, i *Sechs kleine Klavierstücke*, è uno dei pezzi più analizzati del repertorio della libera atonalità. La nuova analisi proposta da Väisälä prende avvio da una puntuale disamina della letteratura precedente: vengono discussi, in particolare, i saggi di Roy Travis (*Perspectives of New Music*, 1966), di Joseph N. Straus (*Journal of Music Theory*, 1987), e di Fred Lerdahl (*Contemporary Music Review*, 1989). Dopo aver esaminato i risultati e le implicazioni teoriche legate a queste analisi, Väisälä propone una nuova lettura del pezzo volta a dimostrare la possibilità di applicare metodi di indagine lineare di derivazione schenkeriana allo studio dei repertori atonali. Criticando l'analisi di Travis in ragione della mancata esplicitazione di criteri utili a stabilire una chiara gerarchia tra note strutturali e note non strutturali, Straus aveva stabilito quattro condizioni necessarie all'applicazione di metodi analitici basati sul concetto schenkeriano di "prolungamento": 1) stabilire una chiara differenza tra consonanza e dissonanza; 2) stabilire una chiara gerarchia tra i vari gradi della scala (armonie più stabili e meno stabili); 3) chiarire che cosa si intende per "abbellimento"; 4) stabilire una chiara distinzione tra armonia e contrappunto (cioè tra note appartenenti a un accordo e note estranee all'armonia). In assenza di tali condizioni, e dunque in mancanza di una precisa gerarchia strutturale tra gli elementi del pezzo, Straus riteneva che non fosse possibile applicare metodi di analisi di derivazione schenkeriana. Pur condividendo la validità e la necessità delle quattro condizioni di Straus, Väisälä giunge tuttavia a conclusioni totalmente diverse. Ciò che secondo Väisälä non funziona, nelle analisi di Straus, è la scelta di utilizzare la teoria degli insiemi per identificare le armonie. La teoria degli insiemi, infatti, basandosi sul principio dell'equivalenza delle ottave, non tiene alcun conto delle altezze effettive dei suoni, che vengono tutte sistematicamente ricondotte entro lo spazio di una sola ottava; per contro, Väisälä ritiene che il carattere strutturale delle armonie e degli intervalli sia influenzato in maniera

determinante dalla distribuzione delle altezze sui diversi registri dello spazio sonoro. Sulla base di queste considerazioni egli sviluppa un metodo analitico volto a stabilire un sistema di gerarchie strutturali delle altezze in relazione alla loro disposizione registrica, nella convinzione che le qualità percettive legate alla precisa locazione dei suoni nello spazio possano influenzare in maniera determinante lo stato funzionale delle armonie e degli intervalli. Tale metodo soddisfa le esigenze poste dalle quattro condizioni di Straus, e consente dunque di formalizzare i risultati delle analisi utilizzando alcuni elementi della notazione schenkeriana. La validità del metodo viene verificata, oltre che sull'op. 19/2 di Schönberg, anche su alcune sezioni dell'op. 11 del medesimo autore.

#### ALTRI REPERTORI DEL PRIMO NOVECENTO

BAUR S. (1999), "Ravel's 'Russian' period: octatonicism in his early works, 1893-1908", *Journal of the American Musicological Society*, 52/3, 531-592.

L'idea che i sistemi octatonici, ovvero quelle particolari scale musicali basate sulla regolare alternanza di toni e semitoni, possano rappresentare una chiave di lettura privilegiata per l'analisi e la comprensione della musica del ventesimo secolo, continua col passare degli anni a conservare intatta la sua forza propulsiva, se non addirittura ad accrescersi in modo esponenziale. Dopo il pionieristico scritto di Berger pubblicato su *Perspectives of New Music* nel 1963, in cui l'autore evidenziava l'importanza di queste scale nella musica di Stravinskij, lo studio dei sistemi octatonici si è esteso a macchia d'olio fino a comprendere gran parte dei repertori novecenteschi. In questo articolo Baur analizza varie opere composte da Ravel nel corso dei suoi primi quindici anni di attività, fino alla *Rapsodie espagnole*, per evidenziare l'importanza strutturale esercitata all'interno di questi pezzi dalla scala octatonica, che viene usata dall'autore come principale alternativa all'applicazione di sistemi diatonici convenzionali. Anche se tale scala viene normalmente considerata una caratteristica peculiare dei compositori di area russa – secondo una traiettoria che da Musorgskij passa attraverso Rimskij-Korsakov per giungere fino a Stravinskij – in realtà la sua origine e derivazione "storica" nell'ambito della tradizione ottocentesca può essere individuata nell'uso preminente della relazione di mediante condotto da Schubert e Liszt. È proprio attraverso la convergenza di queste due linee di discendenza che Ravel sarebbe pervenuto a un'uso estensivo dei sistemi octatonici, anticipando certi moduli costruttivi che verranno poi utilizzati in forma più estesa e radicalizzata da Stravinskij.

CANTONI A. (1998), *Le référence à Bach dans les oeuvres néo-classiques de Stravinsky*, Olms, Hildesheim.

In vari scritti sulla musica pubblicati a partire dagli anni Venti il termine



“neoclassicismo” risulta spesso associato all’espressione “ritorno a Bach”: pur non trattandosi di due fenomeni totalmente assimilabili, la frequenza con cui tale associazione ricorre nella letteratura critica dell’epoca merita di essere valutata con particolare attenzione, soprattutto dal punto di vista analitico. I vari compositori neoclassici attivi tra le due guerre (Hindemith, Honegger, Roussel, Stravinskij, Casella) condividono un’aspirazione antiromantica che si riflette principalmente nella tendenza a trovare dei modelli di riferimento nella musica e negli ideali estetici del diciottesimo secolo: è soprattutto in Bach, tuttavia, che essi hanno trovato il loro “modello” principale, ed è proprio a Bach che essi hanno inteso più frequentemente rendere omaggio in modo esplicito. Muovendo da questi presupposti Cantoni propone una rilettura del neoclassicismo stravinskijano volta ad evidenziare la presenza e l’influenza di alcuni elementi stilistici della musica di Bach. L’autore esamina innanzitutto la ricorrenza del motivo Sib-La-Do-Si derivato dal nome di Bach: tutte le volte che tale motivo compare nei pezzi strumentali di Stravinskij, esso risulta collocato in punti particolarmente strategici della forma musicale. Nei movimenti in forma sonata, ad esempio, come il primo e l’ultimo tempo della *Sonata* per pianoforte e il primo movimento del *Concerto per due pianoforti*, l’apparizione del motivo B.A.C.H. delimita sempre la fine di una sezione. In altri contesti formali, come nel Finale dell’*Ottetto*, nel Finale del *Capriccio* e nel secondo movimento della *Sinfonia di Salmi*, il motivo B.A.C.H. viene utilizzato in un ambito cromatico e contrappuntistico (con aumentazioni e diminuzioni ritmiche) che si ricollega idealmente al suo contesto originario nell’ambito dell’*Arte della fuga* di Bach. A parte la citazione del motivo B.A.C.H., tuttavia, le opere di Stravinskij manifestano una pluralità di riferimenti al linguaggio bachiano che agiscono a diversi livelli compositivi e toccano diversi aspetti dello stile stravinskijano. In primo luogo essi risultano determinanti per la definizione di nuovi principi di costruzione melodica. I *patterns* di figure che Stravinskij ha adoperato a partire dall’*Ottetto*, e che rappresentano l’elemento più peculiare della sua produzione neoclassica insieme all’impiego di ostinati e processi sequenziali, sono derivati dal principio della progressione, un elemento tipico del linguaggio bachiano. In secondo luogo, il riferimento a Bach avrebbe condotto Stravinskij alla realizzazione di strutture musicali che si riferiscono parzialmente a delle forme classiche, utilizzate però indipendentemente dall’armonia tonale che aveva caratterizzato l’uso di tali forme nei due secoli precedenti. In questa prospettiva il principio del “ritorno all’incipit” (alla fine di una sezione, d’un movimento o di un’opera) si ritrova già nelle opere del periodo russo: esso permette di definire e delimitare la sezione di un balletto o di annunciare la fine – o l’imminenza della fine – di un’opera. Questo principio, che caratterizza ovviamente un gran numero di pezzi sia del passato che del presente, di rado si ritrova esplicitato in modo così chiaro come nelle *Invenzioni a due voci* di Bach: Stravinskij lo applica in modo sistematico nelle opere composte tra le due guerre, sia in quelle strumentali (*Ottetto*, *Sonata*, *Concerto per pianoforte*, *Capriccio*), sia in un gran

numero di situazioni sceniche (*Apollon musagète*, *Jeu de cartes*). Anche se in questi casi non si può parlare di un riferimento diretto a Bach, è comunque possibile constatare lo sviluppo di un principio formale che si è in qualche modo cristallizzato all’interno della musica di Stravinskij a partire dai suoi contatti con le *Invenzioni a due voci* di Bach: si tratta, in altre parole, di un utilizzo cosciente di un procedimento parodico, e in particolare di un uso della musica di Bach come elemento generativo della forma. L’eredità di Bach, particolarmente evidente nella produzione neoclassica di Stravinskij, continua a esercitare la sua influenza anche nella terza stagione creativa dell’autore: in questo caso, tuttavia, non è più possibile parlare di riferimenti diretti, ma solo di semplici analogie. Nella *Cantata*, ad esempio, che gioca un ruolo importante nella transizione di Stravinskij verso la dodecafonia, si assiste all’utilizzo di procedimenti contrappuntistici molto elaborati. La concezione di base del *Ricercare II*, in particolare, è molto vicina alla concezione d’insieme di pezzi bachiani come l’*Arte della fuga* o l’*Offerta musicale*, mentre il motivo orchestrale della seconda scena dell’atto secondo del *Rake’s Progress* richiama il coro introduttivo della *Passione secondo Giovanni*.

CROSS J. (1998), *The Stravinsky Legacy*, Cambridge University Press, Cambridge.

La figura di Stravinskij occupa un posto di primo piano nel panorama musicale del ventesimo secolo: non solo per le opere da lui stesso composte, ma anche per l’influenza che tali opere hanno saputo esercitare sull’attività creativa di molti autori delle generazioni successive. Se l’esperienza di Stravinskij è solo una tra le molteplici strade che compongono la mappa concettuale della modernità, al tempo stesso il suo linguaggio compositivo è estremamente complesso e ricco di sfaccettature, e difficilmente si presta a un tentativo di definizione univoca. La tesi di fondo del libro è che è soprattutto attraverso lo studio della presenza della sua eredità musicale nelle opere di altri compositori del Novecento che diventa possibile descrivere in modo più circostanziato la natura del modernismo di Stravinskij. Tale ipotesi si riflette anche nella configurazione del volume, articolato in due ampie sezioni i cui titoli, “L’eredità di Stravinskij” e “Riascoltare Stravinskij”, esemplificano in modo estremamente chiaro la posizione dell’autore: l’analisi comparata della musica di vari compositori e lo studio delle influenze stilistiche può risultare particolarmente utile non solo per tracciare delle linee di interpretazione storiografica, ma anche per illuminare certe peculiarità specifiche del linguaggio di Stravinskij, e dunque per “riascoltare” la sua musica in una nuova prospettiva. La diversità degli autori presi in considerazione da Cross rappresenta peraltro una diretta conferma della varietà di istanze compositive implicite nel linguaggio stravinskijano: Adams, Andriessen, Birtwistle, Boulez, Carter, Messiaen, Reich, Stockhausen, Tippett, Varèse e Xenakis. Il primo capitolo, di carattere introduttivo, è seguito da altri quattro capitoli in ciascuno dei quali viene



preso in esame un aspetto specifico di tale eredità: "Forme a blocchi", "Ritmi strutturali", "Teatri rituali" e "Sviluppi minimalistici". Nel capitolo dedicato allo studio delle "Forme a blocchi" Cross evidenzia una linea di continuità tra la tendenza a un'organizzazione formale basata sulla giustapposizione di materiali eterogenei inaugurata da Stravinskij in *Petrushka* e ne *La sagra della primavera*, e condotta alle estreme conseguenze nelle *Sinfonie per strumenti a fiato*, e alcuni procedimenti costruttivi adottati da Varèse, Messiaen, Stockhausen, Tippett e Birtwistle. Attraverso l'analisi, l'autore individua le specifiche modalità attraverso cui il linguaggio di ciascuno di questi compositori ha interagito con il modello stravinskijano, evidenziando il graduale consolidamento del concetto di discontinuità nell'ambito della musica del ventesimo secolo. La questione dei rapporti con la tradizione del passato viene approfondita nel capitolo quinto, dedicato allo studio delle relazioni tra Stravinskij e alcuni compositori come Glass e Reich: pur individuando l'origine di alcuni procedimenti tipici del minimalismo nelle opere del compositore russo, Cross precisa tuttavia che il rilevamento di tali parallelismi non consente di collocare la figura di Stravinskij alle origini del postmodernismo. Nella sua musica, infatti, il senso della storia e la differenza tra presente e passato sono molto forti: ed è proprio l'idea di "distanza critica" che determina una profonda differenza rispetto alla visione postmoderna. La seconda sezione del libro è articolata in due capitoli: "Un nuovo sguardo all'analisi della musica di Stravinskij" e "Conclusioni: Stravinskij, Adorno e il problema del non-sviluppo". Tra le varie questioni analitiche legate all'interpretazione della musica stravinskiana, Cross sofferma la sua attenzione su alcuni problemi specifici sollevati dal suo aspetto neo-classico, nel tentativo di "evidenziare la "modernità" del suo "anti-modernismo" (p. 197). Gran parte delle analisi dei suoi lavori neoclassici, sostiene l'autore, tendono infatti a interpretare la configurazione tonale di superficie come l'affermazione di una convenzione: attraverso un'analisi approfondita della *Sinfonia in Do* e della *Sinfonia in tre movimenti*, Cross evidenzia invece la possibilità di una lettura modernistica volta a reinterpretare la coesistenza di elementi tonali e non tonali in termini di "frammentazione unificata" e "bilanciamento non sintetizzato".

PARKS R.S. (1999), "A Viennese arrangement of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*: orchestration and musical structure", *Music and Letters*, 80/1, 50-73.

La programmazione dell'"Associazione per le esecuzioni musicali private", la celebre associazione viennese fondata e presieduta da Schönberg tra il 1918 e il 1921 al fine di favorire la conoscenza di opere che normalmente non trovavano spazio nelle manifestazioni concertistiche "ufficiali", si articolava prevalentemente in due direzioni: l'esecuzione di pezzi originali e la trascrizione di lavori orchestrali per pianoforte o orchestra da camera. Negli anni 1920-21 Schönberg commissionò ad alcuni suoi allievi almeno sedici trascrizioni per complesso da camera di lavori orchestrali di vari

compositori da eseguirsi nell'ambito dei concerti della società: date le difficoltà economiche in cui versava l'associazione, costretta dopo pochissimi anni di attività a chiudere i battenti, la maggior parte di questi arrangiamenti non vennero mai eseguiti. Fra le partiture superstiti figura una trascrizione per undici strumenti del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy attribuita a Benno Sachs. L'articolo di Parks propone un confronto tra il pezzo originale di Debussy e la trascrizione realizzata sotto la supervisione di Schönberg. L'obiettivo dell'indagine è duplice: da un lato, lo studio della trascrizione favorisce un'approfondita riflessione sulle specifiche modalità di realizzazione dell'orchestrazione originale di Debussy, nella misura in cui le soluzioni alternative adottate dal trascrittore stabiliscono nuove relazioni, pesi, fluttuazioni di intensità e decelerazioni nell'ambito dell'articolazione dei materiali musicali. D'altra parte, lo studio della trascrizione può risultare illuminante anche per comprendere la funzione dell'orchestrazione nell'ambito del pensiero musicale e della pratica didattica di Schönberg, che attribuiva agli esercizi di orchestrazione un alto valore formativo. La presentazione dei risultati di questa indagine comparativa viene condotta attraverso l'uso di schemi grafici abbastanza complessi ma di chiara immediatezza visiva.

SCHNEIDER W. (cur., 1999), *The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin*, Oxford University Press, New York.

Nonostante la grande popolarità di Gershwin, cui sono state dedicate un gran numero di biografie, la sua musica ha finora generalmente goduto di assai poca considerazione dal punto di vista analitico. Come viene precisato dallo stesso curatore nel saggio introduttivo, questo volume intende rappresentare un primo contributo a una conoscenza delle opere di Gershwin capace di superare il taglio meramente anedddotico e giornalistico che di solito viene adottato nei confronti di questo repertorio: le motivazioni (di carattere non solo musicale, ma anche socio-economico) che hanno inibito un più attento studio della produzione del compositore dal punto di vista analitico vengono approfondite in un secondo saggio introduttivo di Charles Hamm, che è la ristampa di un articolo già pubblicato su *Musica/Realtà* nel 1988. Il volume si articola in tre parti: la prima sezione raccoglie cinque studi analitici; la seconda propone tre saggi sulla ricezione della musica di Gershwin, mentre l'ultima parte comprende tre studi dedicati alla prassi esecutiva delle sue opere. Nei cinque saggi analitici vengono affrontati i seguenti argomenti: la presenza e la funzione dei modelli della musica jazz nelle opere di Gershwin (Barbera); l'influenza del teorico e compositore Joseph Schillinger sulla formazione di Gershwin, che fu suo allievo nei primi anni Trenta (Shirley). Il terzo saggio propone un'analisi approfondita di alcune ouvertures orchestrali delle opere di Gershwin volta a confutare l'interpretazione di Bernstein secondo cui tali ouvertures non dovrebbero essere considerate delle vere e proprie "composizioni", ma piuttosto delle *medley*, vale a dire delle



semplici giustapposizioni di motivi melodici tratti dalle principali *songs* contenute nell'opera (Schneider). Seguono un articolo di Gilbert dedicato all'analisi dei criteri di accompagnamento nelle ultime *songs* di Gershwin, in cui l'autore evidenzia la ricchezza e la complessità dei moduli di elaborazione armonica e contrappuntistica, e un saggio di Johnson dedicato al confronto tra i procedimenti compositivi utilizzati in una delle prime opere di Gershwin, *Blue Monday* (1922), e *Porgy and Bess* (1935).

#### REPERTORI DEL SECONDO NOVECENTO

BERNARD J.W. (1999), "Ligeti's restoration of interval and its significance for his later works", *Music Theory Spectrum*, 21/1, 1-31.

Le opere di cui si parla in questo articolo non sono, come sarebbe lecito aspettarsi dalla lettura di un titolo in cui si fa esplicito riferimento alla tarda produzione dell'autore, le composizioni realizzate da Ligeti nell'ultimo scorcio di secolo, bensì una serie di pezzi scritti tra il 1971 e il 1977: *Melodien* per orchestra, il *Doppelkonzert* per flauto, oboe e orchestra, *Clocks and Clouds* per coro femminile e orchestra, *San Francisco Polyphony* per orchestra e l'opera *Le Grand Macabre*. Attraverso questa singolare scelta terminologica l'autore intende esplicitare la sostanza stessa della sua ottica interpretativa: considerando la questione dal punto di vista della tradizione analitica, inoltre, è come se le opere degli anni Settanta rappresentassero veramente le "ultime" opere di Ligeti, nel senso che l'attenzione degli studiosi si è finora concentrata quasi esclusivamente sulle opere degli anni Sessanta, caratterizzate da quella tendenza alla saturazione cromatica e da quella scrittura "micropolifonica" con cui si è soliti identificare la cifra stilistica più peculiare dell'autore. A partire dai primi anni Settanta, tuttavia, si assiste a un processo di graduale "restaurazione" dell'intervallo, che tende a recuperare la sua funzione melodica, armonica ed espressiva dopo che nel corso degli anni precedenti Ligeti aveva operato in direzione di una sistematica "distruzione" della sua identità e della sua funzione strutturale: "Ho cercato di distruggere gli intervalli", disse il compositore a proposito di opere come *Atmosphères* (1961) o *Volumina* (1962); "in altre parole, ho inserito così tante seconde minori che anche la seconda minore, o il concetto stesso di cromatismo, è scomparso perdendo la sua identità in senso armonico". A partire dalla metà degli anni Sessanta Ligeti comincia tuttavia a mostrare dei segni di insofferenza nei confronti di una scrittura armonica basata essenzialmente sui *clusters*: ecco dunque che nella sua musica cominciano ad affiorare, pur se ancora nell'ambito di una tessitura cromatica molto densa, delle figurazioni intervallari utilizzate con funzione "segnalatica", intorno alle quali si articolano dei momenti di distensione che contribuiscono alla chiarificazione dei punti di articolazione formale. Se nelle opere della fine degli anni Sessanta tali intervalli appaiono ancora in modo improvviso, al punto da essere percepiti come un materiale totalmente estraneo rispetto a un contesto molto denso

dal punto di vista polifonico, nelle opere degli anni Settanta l'uso di figurazioni intervallari ben delineate e chiaramente percepibili si integra perfettamente nel tessuto musicale circostante, fino a diventare un elemento di strutturazione predominante. Come dimostrano le analisi proposte dall'autore, presentate con l'ausilio di schemi grafici di grande immediatezza visiva, il recupero del concetto di figura intervallare determina nelle opere degli anni Settanta una rarefazione della tessitura, una generale riduzione del cromatismo e la tendenza a garantire una maggiore percepibilità delle singole linee melodiche sovrapposte. In queste composizioni cominciano dunque ad affiorare tutti quei procedimenti compositivi che giungeranno a manifestarsi in modo più compiuto ed evidente nelle opere degli anni Ottanta e Novanta. È questa la ragione per cui, al di là della loro collocazione cronologica, dal punto di vista stilistico le opere degli anni Settanta possono essere ragionevolmente considerate come il punto di avvio della "tarda produzione" dell'autore.

BRUHN S. (cur., 1998), *Messiaen's language of mystical love*, Garland, New York.

Olivier Messiaen era solito attribuire notevole importanza alle implicazioni teologiche della sua musica: l'idea che l'obiettivo delle sue opere fosse quello di esprimere musicalmente le verità delle fedi cattoliche ricorre con grande insistenza nei suoi scritti, nelle sue interviste, nelle prefazioni alle sue composizioni e in gran parte dei titoli dei suoi pezzi. Questo volume raccoglie una serie di saggi in cui il pensiero teorico e le opere del compositore vengono analizzate alla luce delle forti implicazioni teologiche che caratterizzano il suo universo poetico, al fine di chiarire le specifiche modalità attraverso cui tali componenti simboliche trovano diretto riscontro nella pratica musicale. Di particolare interesse teorico-analitico l'articolo di Darbyshire, in cui l'autore affronta nelle sue linee generali il complesso problema dei rapporti tra creazione musicale ed espressione di concetti extramusicali. Grazie a quella singolare interazione fra credo religioso e rigore scientifico che alimenta la sua poetica, Messiaen non intende conferire alla sua musica un'aura mistica, o semplicemente esprimere generici sentimenti religiosi, bensì "rappresentare" musicalmente certe verità della teologia, nella convinzione che proprio la teologia, in quanto scienza delle cose divine, sia capace di condurre a un livello di conoscenza del mondo più profonda di altre discipline. Da qui la tendenza del compositore a focalizzare la sua attenzione sul concetto di tempo, che si riflette non solo in uno studio sistematico di ritmi mutuati da varie tradizioni anche extraeuropee, ma soprattutto nella tendenza a perseguire un'immagine del tempo musicale in cui, come nell'eternità che è in Dio, passato, presente e futuro possano convergere in una simultaneità virtuale. La questione viene ulteriormente approfondita in un saggio di Fabbri, in cui l'autore esamina le implicazioni teologiche dei tre principali procedimenti compositivi codificati da Messiaen: i modi a trasposizione limitata, i ritmi non retrogradabili e le



permutazioni simmetriche. Il fenomeno che accomuna queste tre tecniche è la loro limitazione matematica, l'impossibilità di andare oltre un certo grado di sviluppo. I modi sono divisioni simmetriche dell'ottava che possono essere trasposti solo un certo numero di volte; i ritmi non retrogradabili sono ritmi palindromici che quando vengono retrogradati sono identici alla loro formulazione originale; allo stesso modo, anche le permutazioni simmetriche sono un tipo particolare di permutazioni caratterizzate da una forte limitazione numerica. Fra gli altri contributi di interesse analitico si segnalano i due saggi di Hill e Petron, ambedue dedicati allo studio dell'opera *Saint Francois d'Assise*, e l'articolo di Bruhn, che propone un'analisi approfondita dei *Vingt regards sur l'enfant Jésus*.

BURKE R.N. (1999), "Film, narrative, and Shostakovich's last Quartet", *The Musical Quarterly*, 83/3, 413-429.

L'articolo di Burke propone un'interpretazione in chiave narrativa del Quindicesimo Quartetto per archi di Shostakovich, una delle opere più enigmatiche dell'autore, composta nel 1974. Il pezzo consiste di sei movimenti, tutti in tempo Adagio, contrassegnati dai seguenti titoli: Elegia, Serenata, Intermezzo, Notturmo, Marcia funebre ed Epilogo. Nonostante la suddivisione in sei parti, il pezzo si svolge senza soluzione di continuità, dal momento che i sei movimenti sono collegati da vari episodi di transizione: ed è proprio su tali episodi che l'autore sofferma la sua attenzione nella prima parte dell'articolo, evidenziando come essi si discostino da quella abituale funzione di "ponte" o "collegamento" che tali passaggi sono normalmente chiamati a svolgere nel repertorio tradizionale, in cui la transizione serve a garantire un regime di continuità e a condurre l'ascoltatore da una situazione all'altra in modo logico e convincente. Per interpretare la funzione di questi passaggi, Burke chiama in causa alcune tecniche di montaggio cinematografico, evidenziando tre diverse situazioni possibili: il primo caso è quello in cui il nuovo movimento inizia in modo indistinto, senza che la nuova tonalità e le nuove idee tematiche siano state ancora pienamente affermate, e che viene paragonato alla tecnica cinematografica della "dissolvenza". Vi è poi un secondo tipo di transizione, in cui una sola nota tenuta conduce al movimento successivo, e che dal punto di vista filmico corrisponde alla tecnica della "sovrapposizione" (in cui un singolo elemento della scena che si conclude viene mantenuto in quella seguente); il terzo tipo di transizione, caratterizzato da un repentino mutamento di materiali musicali, può essere invece paragonato al taglio della pellicola. Nelle pagine successive l'autore evidenzia l'importanza della sperimentazioni condotte dai registi russi a partire dagli anni Venti: sperimentazioni che hanno influenzato in modo determinante tutti gli aspetti della cultura sovietica, come dimostra il grande interesse manifestato dai critici letterari della corrente formalista nei confronti di quelle ricerche, e che sicuramente non hanno mancato di

sollecitare la creatività di Shostakovich, data la sua giovanile attività di pianista accompagnatore di film muti. Alla luce di queste considerazioni l'autore analizza la partitura del Quindicesimo Quartetto evidenziando un'ipotesi di interpretazione narrativa secondo la quale il pezzo, caratterizzato da una inusuale unità di tempo (Adagio) e tonalità (Mi bemolle), costituirebbe la rievocazione di una triste vicenda amorosa (la Serenata, il Notturmo) troncata dal sopraggiungere di un infausto evento (la Marcia Funebre). Poco importa, secondo Burke, cercare nella biografia del compositore un evento specifico che possa aver ispirato la "storia" rappresentata in questo pezzo, se si considera l'importanza e la continuità della tradizione dei pezzi scritti "in memoriam" nell'ambito della musica russa. In linea di principio, dal punto di vista narrativo l'Elegia dovrebbe seguire l'episodio della morte, mentre nel pezzo di Shostakovich viene proposta all'inizio del pezzo: per giustificare questa evidente anacronia rispetto alla trama narrativa da lui proposta, l'autore chiama in causa la distinzione tra fabula e intreccio introdotta nell'ambito della critica letteraria dai formalisti russi. Decidendo di raccontare la sua storia partendo dalla fine, Shostakovich avrebbe dunque utilizzato uno degli espedienti narrativi più tipici della cinematografia, la tecnica del *flashback*.

#### SEGNALAZIONI

BIONDI M. (1999), "La Suite op. 29 di A. Schönberg", *Diastema*, 1(12), 37-62.

BOLIN N. (cur., 1999), *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde*, 10 Studien, Schott, Mainz.

CALZA R. (1999), "“Toute la fête d’eau, de cristal et de joie”. *Jeux d’eau* di M. Ravel (1901)", *Diastema* 1(12), 81-106.

EICHERT R.G. (1999), "Satztechnik, Form und Harmonik in der Musik von Arvo Pärt", *Musiktheorie*, 14/1, 47-64.

ESTERO A., (1999), "Nuove gerarchie strutturali nella "fase di transizione": la Sonata per pianoforte di Alban Berg", *Analisi*, 29, 6-17.

FROBENIUS W. (1999), "John Cage und sein Orchesterstück 103 (1991)", *Archiv für Musikwissenschaft*, 56/2, 146-157.

HOMMA M. (1999), "“Aleatorischer Kontrapunkt”, "matière première", Harmonik und Rhythmik. Zum Entstehungsprozess von Witold Lutoslawskis *Trois poèmes d’Henri Michaux* für zwanzigstimmigen Chor und Orchester (1961-1963)", *Musiktheorie*, 14/1, 13-32.

JAEDTKE W. (1999), "Tradition und Transzendenz in György Ligetis Erstem Streichquartett", *Musiktheorie*, 14/1, 3-12.

JAMMERMANN M. (1999), "Zu Krzysztof Pendereckis Streichquartettstück *Der unterbrochene Gedanke* (1988)", *Musiktheorie*, 14/1, 34-46.



LICCIARELLO A. – SEMINARA G. (cur., 1999), *Wozzeck*, Atti del Convegno "Il Wozzeck di Alban Berg", Catania, 3-4 giugno 1996, (Quaderni dell'Istituto musicale Vincenzo Bellini di Catania, 1), LIM, Lucca.

PEYSER J. (1999), *To Boulez and beyond. Music in Europe since "The Rite of Spring"*, Billboard, New York.

SCHLEE T.D. – KÄMPER D. (cur., 1998), *Olivier Messiaen. La cité céleste. Das himmlische Jerusalem. Über Leben und Werk des französischen Komponisten*, Wienand, Köln.

SHULTIS C. (1998), *Silencing the sounded self: John Cage and the American experimental tradition*, Northeastern University Press, Boston.

STENZL J. (1998), *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono – italienische Musik 1922-1952: Faschismus-Resistenz-Republik*, Laaber.

## *Etnomusicologia* (Ignazio Macchiarella)

SCHEDA

CARPI A. (1999), *Canti sardi a chitarra. Un sistema tradizionale di competizione poetico musicale*, Il Trovatore, Roma.

Il patrimonio del canto *a boghe e chitarra* diffuso in tutta la Sardegna costituisce un *corpus* musicale di estremo interesse che finora non è stato adeguatamente analizzato nelle sue componenti formali. A colmare parzialmente la lacuna giunge questo volume esito di un lungo lavoro di ricerca sul campo condotto in una specifica area del sassarese, compresa fra i paesi di Florinas, Codrongianus e Ploaghe.

Il lavoro si articola in nove capitoli. Dopo un'ampia e dettagliata panoramica sui repertori in uso nella zona considerata e sui relativi contesti e funzioni esecutive, un'attenta ricognizione delle caratteristiche organologiche della chitarra sarda (più grande rispetto alle normali chitarre e con una specifica accordatura) ed una efficace sintesi delle peculiarità dei testi verbali adottati (creazione dei tradizionali *poeti a tavolino*), Carpi dedica tre capitoli assai densi allo specifico musicale. In essi vengono attentamente considerate le principali caratteristiche tecniche della *performance* (in particolare della parte chitarristica, mentre il canto riceve una più sommaria attenzione) seguite da un ricco insieme di trascrizioni musicali molto accurate, nelle quali, al di sotto dei pentagrammi (voce e chitarra), vengono visualizzate in apposite intavolature le posizioni nella chitarra. Segue un capitolo significativamente intitolato "Modelli madre" dove Carpi, comparando fra di loro differenti esecuzioni rilevate in tempi diversi, propone gli schemi di riferimento base dei diversi generi del repertorio (*canto in re*, *Nuoresa*, *Mutos* ecc.).

Ben evidente in tutto il libro, ed in particolare nella sezione analitica, è la competenza esecutiva dell'autore, il quale durante la sua ricerca è penetrato all'interno della tradizione musicale studiata imparando ad accompagnare il canto da alcuni dei più importanti esecutori di Florinas. Un apprendimento che peraltro costituisce una strategia ben consolidata nella letteratura etnomusicologica sulla musica strumentale (se ne è parlato a proposito di un saggio di J. Baily segnalato nel numero 5/2 di questo bollettino) e che viene efficacemente sintetizzato dalla celebre frase di Mantle Hood: "You don't play, you can't talk about"

GREENE P. (1999), "Professional weeping: music, affect, and hierarchy in a south indian folk performance art", *Etnomusicology On Line*, 3 (rivista in internet all'indirizzo: <http://www.research.umbc.edu/eol/eol.html>).

Saggio assai articolato che, fra l'altro, fa un efficace ricorso alle possibilità offerte dal formato ipertestuale, proponendo diversi frammenti sonori che illustrano, meglio di qualunque trascrizione sul pentagramma, i brani che



via via vengono sottoposti all'analisi. Oggetto di studio è l'*oppari* (o *oppaari*) dei Tamil, un genere di *weeping songs* dell'India del Sud che vengono eseguiti dalle donne (in particolare ai funerali dei propri mariti) o da un gruppo di professionisti uomini appartenenti ad una specifica casta. Si tratta di un genere musicale che è stato finora poco studiato — benché nel sud dell'India sui rituali legati alla morte esista una ricchissima tradizione di ricerche etnografiche — e che, in estrema sintesi, è costituito da una successione di altezze emesse su una sola presa di fiato che danno vita ad una sorta di linea melodica conclusa da lunghi suoni tenuti.

Il saggio di Greene propone innanzi tutto un'accurata presentazione di questo genere musicale, identificandone i contesti esecutivi (anche al di là delle occasioni funebri), distinguendo la pratica femminile da quella maschile ed individuando gli elementi, sonori e non, che caratterizzano la sua esecuzione. Segue un'essenziale descrizione di un rito funebre e delle sonorità che regolano il suo svolgimento. L'autore nota fra l'altro che i rituali a cui ha assistito sono molto simili a quelli descritti nella letteratura etnografica del passato e che tale sostanziale continuità rappresenta un dato significativo anche per la specifica analisi musicale. Questa occupa la parte centrale del saggio. Qui Green si concentra sui vari elementi sonori che costituiscono l'*oppari* arrivando ad individuare, attraverso la comparazione fra numerose esecuzioni rilevate, sette schemi melodici di riferimento del repertorio (esemplificati in appositi *file audio*). Segue un'approfondita disamina di tali schemi e di alcuni espedienti utilizzati con finalità espressive nel corso delle esecuzioni: delle alterazioni microtonali, oppure delle grida o dei gemiti intercalati in punti cruciali. Anche le grida e i gemiti sono tutt'altro che spontanei e l'autore rivela di aver considerato circa 250 realizzazioni contestuali di questi espedienti riscontrandovi la presenza di otto elementi ricorrenti e caratterizzanti (illustrati anch'essi da appositi *file audio*) che vengono diversamente combinati fra di loro a seconda dei casi. L'articolo prosegue con una interessante *performance analysis* basata su una riesecuzione fuori contesto che l'autore ha richiesto ad uno dei musicisti che avevano preso parte al funerale descritto nella prima parte del lavoro. Questa riesecuzione ed i relativi commenti scaturiti dal dialogo ricercatore/informatore portano ad evidenziare numerosi elementi strutturali del repertorio che probabilmente non sarebbero emersi altrimenti. Le conclusioni riassumono i frutti principali dell'analisi ed il contributo di nuove conoscenze specifiche sul repertorio da essi apportato.

MAGRINI T. (1998), "Improvisation and group interaction in Italian lyrical singing", in NETTL B. - RUSSELL M. (cur.), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1998, 169-198.

Dopo aver proposto una personale definizione del canto lirico, l'autrice descrive un caso particolare (il canto *alla cetarrese*, un repertorio della Calabria) sottolineando come esso sia da considerare quale pratica sociale

più che come semplice prodotto sonoro. Da questa discussione consegue una definizione di improvvisazione come pratica musicale che condivide cinque caratteristiche di base: "1) connection with the identity of social groups [...] 2) High context situation [...] 3) Performers' musical competence entirely acquired [...] 4) Interaction as a basic aspect of performance [...]; 5) Polytextuality as the outcome of creative and interactive processes enacted in the course of performance". Quindi la Magrini passa a verificare la propria definizione proponendo un'analisi di due casi concreti (una performance del repertorio della *verbicarese* - Calabria - e un'altra per la festa della Madonna dell'Arco - Campania) dimostrando come ogni elemento che li compone (il testo, la musica, le alternanze fra i cantori, ecc.) risponde ad un preciso progetto di gruppo, è il frutto di un comportamento organizzato. L'analisi si segnala per la stretta correlazione fra elementi musicali ed antropologici.

NETTL B.-RUSSELL M. (cur., 1998), *In the course of performance. Studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1998.

Si tratta di una raccolta di saggi che presenta gli esiti più recenti degli studi su diverse tipologie di improvvisazione diffuse nel mondo, ma che non ha un intento teorico metodologico come altri libri collettivi sull'argomento (di cui si è parlato nel numero monografico "Analisi ed etnomusicologia", *Bollettino di analisi e teoria musicale*, 7/1, 2000, 37-43).

Nell'introduzione Nettl, dopo aver proposto una rassegna bibliografica dei contributi più importanti sull'argomento, espone una definizione del concetto di improvvisazione che punta ad identificare il processo di creatività musicale e le intenzioni di chi improvvisa, più che il puro e semplice risultato sonoro. Una definizione che evita qualsiasi distinzione di repertori e che quindi mira a comprendere anche l'idea di improvvisazione della musica d'arte occidentale e del repertorio del jazz. La trattazione non ha intenti analitico-musicali *strictu sensu* e dunque evita di darne conto — anche perché sarebbe impossibile farlo in poche righe.

A quello di Nettl seguono altri saggi di carattere teorico (fra cui uno molto interessante di Steven Blum che propone una definizione in cui si combinano filosofia, etnografia e filologia integrando in un concetto allargato di improvvisazione tutti i processi del comportamento musicale umano in una prospettiva trans-culturale) e quindi una serie di studi su specifici repertori di varie tradizioni orali del mondo ma anche del repertorio classico-romantico occidentale (come i preludi di Clara Schuman) e del jazz (le esecuzioni di John Coltrane e di Louis Armstrong). In questi saggi il riferimento analitico è quello della integrazione fra formule musicali definite — un concetto ben consolidato nella letteratura etnomusicologica (cfr. ancora il Bollettino monografico di quest'anno) — e informazioni raccolte dalla voce degli esecutori circa le proprie scelte musicali.



Un esempio significativo di questa prospettiva è nel saggio di E Harwood ("Go on, girl! Improvisation in africa-american girl's singing games", pp. 113-126) che studia i comportamenti musicali di un gruppo di bambine in età prescolastica, confrontando varie esecuzioni registrate in videocassetta con interviste ad alcune delle piccole esecutrici. Il saggio dimostra in questo modo l'esistenza di ruoli musicali ben precisi dove poche bambine, definite *game leader*, hanno di fatto il potere di alterare e innovare i canti. Un analogo procedimento è nel saggio sul gamelan giavanese di R. Anderson Sutton ("Do javanese gamelan musicians really improvise?", pp. 69-92). In questo caso il modello viene discusso apertamente con gli esecutori anche con il ricorso al sistema di notazione cifrata in uso nell'isola. In questo studio vengono evidenziati i margini di improvvisazione a disposizione dell'esecutore, ma soprattutto viene ribaltato il luogo comune secondo cui nella musica giavanese l'improvvisazione sarebbe imprescindibile: una buona esecuzione, infatti, non sempre richiede una reale improvvisazione.

SCHÖTZ F. (1999), "'Cultivated' and 'non cultivated' folk music: On music-making among traditional dance musicians in Bavaria", *The World of Music*, 41/2, 41-61.

Il saggio si apre con una sintetica presentazione della odierna musica folklorica della Baviera e del fenomeno del *Volksmusikpflege*, cioè della produzione musicale creata da compositori bavaresi sui modelli dell'autentico repertorio tradizionale ripresi dall'ampio *corpus* di trascrizioni su pentagramma dei primi del Novecento: un fenomeno nato a partire dagli anni Settanta che ha determinato la nascita di un nuovo *sound* del tutto diverso da quello originario. Fra le maglie di questa realtà musicale, assai vicina alla *popular music* almeno per quanto riguarda la diffusione e la fruizione, si trovano ancora oggi delle formazioni strumentali di villaggio, quasi sempre imperniate su uno o più nuclei familiari, la cui pratica esecutiva rivela diversi elementi di interesse etnomusicologico. Schötz si concentra su uno di questi gruppi, operante in una piccola località della foresta bavarese al confine con la repubblica Ceca. Dopo alcune indispensabili informazioni di tipo etnografico, il saggio propone delle dettagliate trascrizioni musicali attraverso le quali vengono evidenziati gli elementi specificamente musicali che contraddistinguono le formazioni strumentali di villaggio rispetto ai gruppi del *Volksmusikpflege*. L'analisi si fonda su un criterio comparativo e tiene in considerazione le trascrizioni di inizio Novecento. Le trascrizioni vengono esaminate battuta per battuta con una terminologia in tutto e per tutto simile a quella della musicologia colta. Particolare attenzione hanno elementi minimi quali gli abbellimenti e le variazioni agogiche: attraverso di essi Schötz dimostra come nelle esecuzioni delle formazioni di villaggio ciascun componente abbia uno spazio per caratterizzare la propria *performance*, diversamente da quanto avviene nei complessi della nuova

musica bavarese dove ogni contributo individuale è precisamente regolato alla maniera della musica orchestrale colta.

#### SEGNALAZIONI

BECKER T. – WOEBES R. (1999), "'Back to the future': Hearing, rituality and techno", *The world of music*, 41/1.

KUIPERS J. (1999), "Ululations from the Weyewa Highlands (Sumba): Simultaneity, audience response, and models of cooperation", *Ethnomusicology*, 43/ 3.

NATTIEZ J.J. (1999), "Inuit throat games and siberian throat-singing", *Ethnomusicology*, 43/ 3.

DE MENEZES BASTOS R. (1999), "The origin of 'samba' as the invention of Brazil (why do songs have music?)", *British Journal of Ethnomusicology*, 8.



ASHBY A. (1999), "Frank Zappa and the anti-fetishist orchestra", *Musical Quarterly*, 83/4, 557-606.

Dedicato alla produzione orchestrale di Frank Zappa, questo studio contiene considerazioni storiche, estetiche e d'economia culturale supportate dall'analisi musicale. La produzione orchestrale di Zappa è di difficile collocazione: influenzata sia dal sinfonismo colto sia dalla musica pop-rock, non s'identifica in nessuno di questi due ambiti, né con altre aree stilistiche consolidate. Ashby cerca di mostrare come le composizioni orchestrali di Zappa riflettano quell'atteggiamento critico sarcastico e provocatorio difficilmente catalogabile che ritroviamo in tutta la musica di Zappa, e che spesso, come in questo caso, se la prende con l'idea di "feticcio". Il feticcio oggetto della pungente critica zappiana è qui rappresentato dall'orchestra sinfonica tradizionale, che si dibatte tra l'ermetismo e le complessità della musica contemporanea da un lato, e il populismo e la trivialità delle espressioni pop e *new age* dall'altro. Zappa attacca questo feticcio attraverso un gioco provocatorio fatto di enfattizzazioni, rimandi e parodie che fanno riferimento al "suono" orchestrale (con particolare riguardo all'utilizzo massiccio della tecnica del raddoppio, considerata da Ashby uno degli elementi simbolo del sinfonismo moderno), ai principi che regolano l'orchestrazione (che in Zappa sono assolutamente inusuali rispetto alle convenzioni consolidate in quanto volutamente modellati su un pensiero chitarristico) e all'immagine stessa dell'orchestra moderna (che possiede significati stereotipati e connotazioni sedimentate). Ashby conclude facendo emergere uno Zappa inedito, quasi un tardivo continuatore della Seconda Scuola di Vienna, che rivela senza pietà la strada senza uscita intrapresa dal sinfonismo contemporaneo. Le parti strettamente analitiche contenute in questo testo sono centrate su tre pezzi - *Strictly Genteel*, *Envelopes* e *Sinister Footwear* - e accompagnano costantemente le argomentazioni di Ashby, concentrandosi però soprattutto sui capitoli dedicati alla tecnica del raddoppio e all'orchestrazione.

BELLER-MCKENNA D. (1999), "Beatle-John's 'alter ego' ", *Music and Letters*, 80/2, 254-68.

L'identità pubblica di un artista deve naturalmente essere distinta dalla persona reale. John Lennon, attraverso canzoni, interviste e dichiarazioni, ha costruito un'identità pubblica ben precisa: eroe intellettuale, attivista politico, e ribelle. Lo ha fatto riscrivendo il proprio passato di *Beatle* anche quando gli stessi Beatles erano ancora insieme. Beller-McKenna cerca di



esplicitare i modi in cui, ad un certo momento della propria biografia, Lennon costruisce la propria identità pubblica attraverso le canzoni, scegliendo di lavorare non sull'ego più conosciuto, l'eroe, ma su quello meno invitante dell'inizio degli anni '60, quello di *Beatle* esuberante ma sostanzialmente mite e affabile. L'analisi delle due canzoni dei Beatles scelte da Bellar-McKenna - "I'll get you" e "All I have to do", entrambe incise nel 1963 - mostra che dietro l'apparente positività e mitezza, coerente con l'immagine pubblica dei Beatles all'inizio della loro carriera discografica, questi due brani nascondono un'identità assai più complessa e contraddittoria. Lo sguardo dettagliato alla musica, al testo e alle loro interazioni rivela infatti un *alter-ego* del Lennon pubblico maniacale, ossessivo, dominatore, a tratti aggressivo e conflittuale. Tale aspetto dell'identità di Lennon potrebbe comunque aver contribuito al successo dei Beatles, aggiungendo spessore e profondità ad una musica che altrimenti si sarebbe potuta confondere con quella di molti altri gruppi dell'epoca. Le analisi sono sviluppate a vari livelli, e prendono in considerazione soprattutto il testo verbale, la forma, la vocalità, l'arrangiamento e le relazioni armonico-melodiche dal punto di vista della dinamica delle attese, delle corrispondenze e delle irregolarità.

BERGER H.M. (1999), *Metal, rock, and jazz: perception and the phenomenology of musical experience*, Wesleyan University Press, University Press of New England, London-Hanover (NH).

Berger propone uno studio di tipo etnomusicologico di quattro "scenari" situati nell'Ohio nord-orientale: quello *heavy* di Cleveland, quello *death metal* di Akron, quello del jazz africano americano della zona est di Cleveland, e quello del jazz di stampo europeo di Akron. La prima parte del libro presenta uno studio etnografico della vita musicale in ciascuno dei quattro scenari - pratiche e contesti tipici, sonorità, significati ad esse attribuiti - scoprendo varie similarità. La seconda parte esamina l'esperienza dei partecipanti ai singoli scenari, presentando analisi musicali e considerazioni sui significati, sull'effetto e sull'estetica delle varie musiche. La terza parte esplora invece i collegamenti tra alcune delle attività musicali descritte e il loro contesto economico e politico attraverso dialoghi e interviste con due protagonisti dello scenario *death metal*. Sulla base dell'obiettivo generale di tracciare collegamenti tra gli oggetti musicali e i contesti e i significati sociali, Berger cerca di andare al di là dei risultati delle ricerche finora sviluppate centrate sulle strutture musicali, sulle pratiche musicali e sui contesti sociali fondando il proprio studio su quella che egli chiama "percezione" e che intende come pratica sociale. Secondo questa prospettiva, nell'atto della percezione si genera un'esperienza musicale che è il luogo dove le strutture musicali e i significati sociali vengono costruiti. È quindi partendo dall'analisi dell'esperienza musicale che è possibile sviluppare considerazioni che intrecciano le strutture musicali con i significati sociali. Per evitare il

rischio di soggettivismo implicato in quest'approccio di tipo fenomenologico, Berger supporta empiricamente la propria osservazione con indagini etnografiche. Dal punto di vista strettamente analitico, le parti più interessanti sono quelle contenute nel secondo capitolo, ed in particolare quelle dedicate all'analisi dettagliata della concezione della tonalità nelle musiche *heavy metal* e *death metal*. Qui due brani sono trascritti e analizzati nota per nota anche sulla base di interviste con i musicisti e i compositori stessi. Estratti da questa parte del libro sono stati pubblicati in un articolo contenuto nella rivista *Popular Music* ("Death metal tonality and the act of listening" *Popular Music*, 18/2, 1999, 161-78).

BOUCHARD M.-È. (1999), "Andy Warhol et le Velvet Underground: réalité ou reconstruction de la réalité", *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 3/1-2, 51-61.

Il concetto di "autenticità" inteso come rapporto tra realtà, biografia dell'artista e opera è un tema assai dibattuto negli studi sulla popular music. In questo testo, la Bouchard approfondisce tale tematica con riferimento al gruppo Velvet Underground ed in particolare ad uno dei suoi componenti: Lou Reed. L'obiettivo è capire come sono espressi la realtà e gli eventuali autobiografismi nella canzone "I'm waiting for the man", scritta appunto da Reed nel 1965, collocando tale opera all'interno del *milieu* culturale in cui venne concepita, quello della Factory di Andy Warhol. Dopo aver descritto tale *milieu*, l'autrice presenta l'analisi della canzone, che sviluppa in due parti. Nella prima è contenuta l'analisi del testo poetico dal punto di vista dei contenuti, dello stile e della forma. Tale analisi, oltre a portare l'autrice a sostenere la presenza di reali collegamenti tra l'opera e la biografia dell'artista, mostra come la canzone affianchi alla crudezza realistica del linguaggio una certa raffinatezza nell'utilizzo delle tecniche poetiche. Nella seconda parte è la musica ad essere oggetto d'attenzioni analitiche. Queste si focalizzano sulla forma generale del brano, sulle sue strutture armoniche, sul *sound* complessivo del gruppo e sul modo di cantare di Reed. L'elemento chiave, quello che porta l'autrice a tracciare interessanti ponti tra "I'm waiting for the man" e la poetica della Factory e di Andy Warhol, è la ripetizione, elemento strutturale utile ad esprimere la realtà con modalità peculiari, che all'epoca caratterizzava non solo le opere di Warhol stesso e della sua scuola, ma anche la musica minimale.

CLARKE E.F. (1999), "Subject-position and the specification of invariants in music by Frank Zappa and P.J. Harvey", *Music Analysis*, 18/3, 347-74.

Insieme a Griffith 1999 (vedi sotto), questo saggio di Clarke inaugura la presenza di tematiche legate alla popular music nella rivista *Music*



*Analysis.* L'autore intende mostrare come una teoria della percezione basata sull'approccio "ecologico" di J.J. Gibson possa fornire le fondamenta ad uno studio che cerchi una sintesi tra l'analisi della musica in quanto oggetto e le considerazioni sul suo significato sociale ed estetico. Secondo l'approccio ecologico, il suono è il luogo dove risulta essere specificato un ampio numero di "invarianti". Compito dell'analista è dunque quello di descrivere le dinamiche di queste invarianti confrontandosi con le capacità e gli interessi di colui che percepisce, ovvero con l'atteggiamento dell'ascoltatore. Più specificamente, il saggio centra l'attenzione sulla "posizione del soggetto" distinguendo quest'ultimo dal "soggetto empirico". In pratica, Clarke intende descrivere le modalità in cui le risposte dell'ascoltatore e le posizioni da lui adottate sono determinate dalle caratteristiche della musica, e per mostrare tale risposta adotta un punto di vista semiotico volto a esplicitare le connotazioni culturali delle forme e delle strutture musicali. Nonostante quest'approccio possa essere applicato a tutta la musica, Clarke propone, a scopo esemplificativo, l'analisi di due pezzi di "musica pop": questo repertorio, enfatizzando la dimensione orale, sembra infatti particolarmente adatto a mostrare le peculiarità di un approccio fondato sull'idea di "suono". I due pezzi scelti sono "Magdalena" (Frank Zappa) eseguita da Frank Zappa/The Mothers (1972) e "Taut" (J. Parish e P.J. Harvey) eseguita da P.J. Harvey (1996), pezzi a loro volta particolarmente adatti a mostrare le dinamiche della posizione del soggetto in quanto, presentando con modalità critiche che imbarazzano e confondono l'ascoltatore situazioni di violenza sessuale particolarmente dure e brutali, rendono espliciti i collegamenti tra posizione del soggetto, oggetto musicale, significati culturali e ideologie. Il saggio si chiude con alcune considerazioni su casi di musica strumentale.

DIBBEN N. (1999), "Representations of femininity in popular music", *Popular Music*, 18/3, 331-55.

Partendo dall'assunto che ogni testo possiede una dimensione ideologica, la Dibben cerca di spiegare le modalità in cui sono strutturate le ideologie riguardanti la femminilità nella *popular music* presentando l'analisi di due canzoni - "Ooh, aah... Just a little bit" di Gina G e "Dress" di P.J. Harvey - e del video "Say you'll be there" delle Spice Girls. Si tratta di tre casi scelti perché a livello di comunicazione ideologica offrono letture assai diversificate. Dal punto di vista teorico-metodologico, l'autrice distingue, come Clarke 1999 (vedi sopra), la "posizione del soggetto" dal soggetto empirico, proponendo dunque un approccio volto ad esplicitare l'atteggiamento ideologico assunto dall'ascoltatore partendo dalla musica - dunque attraverso operazioni di analisi musicale. L'analisi dei tre casi scelti viene quindi condotta in modo abbastanza libero, tra speculazioni ispirate alla teoria critica di stampo adorniano e considerazioni semiotiche che tendono ad isolare i significati musicali che col passare del tempo si sono sedimentati in determinate strutture musicali.

ECHARD W. (1999), "An analysis of Neil Young's "Powderfinger" based on Mark Johnson's image schemata", *Popular Music*, 18/1, 133-44.

Nell'ambito della *popular music* lo studio della significazione musicale ha spesso tralasciato il ruolo del corpo per centrare l'attenzione sui contesti socioculturali. Partendo dalla denuncia di questa lacuna, e con l'obiettivo di colmarla, Echard propone l'analisi del brano "Powderfinger" di Neil Young al fine di mostrare l'efficacia di un approccio all'analisi della *popular music* di tipo semiotico che valorizzi il ruolo del corpo. L'autore assume come modello teorico di base la semantica cognitiva di Mark Johnson, da cui mutua, oltre all'idea di base che tra mente e corpo non esista un dualismo originario, i concetti di "schema immaginativo" e di "metafora". Dopo un'introduzione teorica volta ad illustrare la teoria di Johnson, Echard analizza la prima strofa del brano di Neil Young. Tale analisi, essendo puramente esemplificativa dell'approccio suddetto, è limitata: prende in considerazione solo l'armonia, la parte chitarristica e quella del coro, tralasciando ogni altro tipo di parametro. L'autore mostra quindi come i gesti e i movimenti principali del brano possano essere convincentemente interpretati attraverso il riferimento ad alcuni schemi immaginativi elaborati da Johnson.

EVERETT W. (1999), *The Beatles as musicians: Revolver through the anthology*, New York - Oxford, Oxford University Press.

Primo di due volumi interamente dedicati ai Beatles, questo corposo testo di Everett, come esplicita il titolo stesso, affronta il lavoro del famoso gruppo di Liverpool dal LP *Revolver*, edito nel 1966, fino al loro scioglimento. L'obiettivo è esaminare le modalità compositive, esecutive e di registrazione dei Beatles nella seconda metà della loro carriera, e di analizzare le strutture della musica da loro creata. Di fatto, Everett esplora il lavoro artistico dei Beatles dettagliatamente e sistematicamente, anno per anno e canzone per canzone. Di ogni brano descrive le procedure alla base della loro composizione, arrangiamento, esecuzione e registrazione, e fornisce interpretazioni analitiche dettagliate sulla loro struttura. Ogni argomentazione è accuratamente contestualizzata musicalmente e storicamente. Non mancano, quando pertinenti, vari riferimenti alle vicende biografiche degli autori. Saldamente fondato sui presupposti e sui metodi della Teoria Musicale, il lavoro di Everett fa comunque riferimento a vari tipi di analisi che, a suo dire, sono suggeriti dai brani via via affrontati e che riflettono l'eclettismo dei Beatles stessi. Ecco quindi che a volte al centro è posto l'andamento melodico-armonico, altre volte l'apparato ritmico, ed altre volte ancora le procedure di registrazione.



FITZGERALD J. (1999), *Popular music theory and musicianship*, Hazelmount Publishing, East Lismore (NSW, Australia).

Questo di Fitzgerald non è un libro di analisi musicale o di ricerca musicologica. È invece un manuale di teoria musicale per chi si accinge allo studio di uno strumento musicale completo di esercitazioni pratiche e di CD allegato esemplificativo. Per chi si occupa di analisi musicale, questo testo possiede però risvolti interessanti perché si tratta di un lavoro per molti aspetti inedito: qui i vari principi della teoria della musica, a partire dai fondamenti della notazione musicale per finire alle forme musicali, sono esposti partendo dalla prospettiva e dalle esigenze didattiche della popular music. Il lavoro di Fitzgerald è orientato da un lato a spiegare il concetti teorici tradizionali e la notazione musicale attraverso il riferimento a pratiche musicali *popular*, e dall'altro ad allargare la teoria tradizionale ad includere anche quei casi che tradizionalmente non spiega, ma che sono tipici nel repertorio della popular music. Fitzgerald si trova dunque ad affrontare concetti e termini chiave assai diffusi nella pratica come nell'analisi della popular music, ma di rado trattati in modo così puntuale. Particolare interesse hanno soprattutto i capitoli dedicati al ritmo e quelli più avanzati riguardanti la costruzione melodica, l'armonia e la forma musicale. I singoli argomenti sono però trattati in modo assai sintetico, come d'altra parte ci si può aspettare da una pubblicazione simile, adatta ad essere utilizzata come sussidio didattico.

GARNETT L. (1999), "Ethics and aesthetics: The social theory of barbershop harmony", *Popular Music*, 18/1, 41-61

A causa del suo esplicito e regimentato apparato concettuale ed ideologico, che regola meticolosamente ogni sua manifestazione, lo stile vocale *barbershop* rappresenta un caso significativo di come i valori sociali e le pratiche musicali interagiscono per costruire e mantenere in vita un certo canone. Garnett, centrando l'attenzione sul modo nel quale questa cultura musicale teorizza se stessa, e attingendo informazioni da fonti ufficiali, quali i documenti della "Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America" e delle due associazioni inglesi ad essa affiliate, cerca di mostrare le dinamiche e le contraddizioni di questa interazione. Egli descrive anzitutto i valori estetici e sociali condivisi dalla comunità musicale, per poi soffermarsi su due temi ricorrenti che lo portano ad affrontare questioni d'analisi musicale. Il primo riguarda la concezione dell'armonia che, rigidamente regolata a livello compositivo e d'arrangiamento da un insieme di norme, è considerata metafora di coesione sociale e fonte d'ideali quali quello d'uguaglianza. Il secondo riguarda le pratiche esecutive, anch'esse regolate da precise norme e considerate fonti d'ideali d'unità e coesione. Analizzando in modo dettagliato i rapporti tra strutture dell'oggetto musicale, ideologie ad esse applicate e norme compositive ed esecutive,

Garnett scopre però varie anomalie e contraddizioni che incrinano quella coerenza così fortemente rivendicata nei discorsi ufficiali delle organizzazioni che intendono preservare il *barbershop singing*. Mettendo a nudo queste incongruenze, l'autore mostra come queste organizzazioni controllino rigidamente sia le pratiche compositive ed esecutive sia i discorsi intorno a questo genere, ma anche che tra valori sociali e pratiche musicali c'è interazione, non unidirezionalità.

GRIFFITH D. (1999), "The high analysis of low music", *Music Analysis*, 18/3, 389-433.

Griffith elabora una tipologia delle ricerche attualmente diffuse nell'analisi della popular music. Egli individua all'origine dell'interesse per la popular music come oggetto di studio musicologico tre tipi diversi d'atteggiamento che avrebbero dato origine a tre tendenze di ricerca. Per illustrarle, egli ricorre, con tono ironico, a tre caricature che gli permettono di contestualizzare storicamente ognuna delle tre tendenze e di ripercorrerne le fasi di sviluppo. Il primo atteggiamento è caratterizzato da rigore scientifico e propositi morali/educativi, e vede come protagonisti studiosi che, per quanto seri e zelanti, rimangono pur sempre nella posizione di "spettatori" non coinvolti direttamente nei repertori oggetto dello studio. Griffith definisce in questo modo, ad esempio, Wilfrid Mellers, Christopher Small, Allan Moore, ed anche Charles Hamm e Richard Middleton. Questi ultimi, insieme a Dave Laing, sono anche gli autori citati come esemplificativi del secondo tipo d'atteggiamento, quella dello "street fighting man", ovvero dell'esplicito e diretto impegno politico, che rappresenta di fatto il momento fondante per l'avvio dello studio della popular music. Terzo e ultimo atteggiamento è quello dei "manager", ovvero degli analisti della Teoria Musicale. Con quest'espressione Griffith intende evidenziare la vena "efficientista" e "imperialista" degli autori che fanno parte di quest'area disciplinare. Alla fine del suo *excursus* critico, Griffith discute alcune questioni generali partendo da una breve analisi di "You're gonna make me lonesome when you go" di Dylan nell'esecuzione di Shawn Colvin.

HEINONEN Y.-EEROLA T.-KOSKIMÄKI J.-NURMESJÄRVI T.-RICHARDSON J. (cur.) (1998), *Beatlestudies 1. Songwriting, recordings, and style change*, University of Jyväskylä, Jyväskylä.

Con forse un po' in anticipo sui tempi, dopo solo poco meno di trent'anni dalla separazione dei Beatles, un gruppo di studiosi dell'università finlandese di Jyväskylä coordinati da Heinonen pubblicano, sulla stregua delle tante pubblicazioni dedicate ai "grandi geni" della musica colta, un libro che intende essere il primo di una serie di volumi dedicati ai Beatles. Non si tratta di una semplice ambizione: nel 2000 è già uscito il secondo



volume, e il terzo è già in preparazione. L'obiettivo di questo primo volume è di descrivere e spiegare i processi alla base delle pratiche di composizione e di registrazione delle canzoni dei Beatles, e il loro sviluppo stilistico. La prima parte del volume è appunto dedicata problema dell'evoluzione stilistica dei Beatles. Come necessaria premessa, Heinonen ed Eerola procedono anzitutto a una risistemazione dei dati di tipo storico, riordinando il catalogo delle composizioni del gruppo. Di seguito, Eerola descrive l'evoluzione stilistica dei Beatles centrando l'attenzione sul cosiddetto "periodo sperimentale", Nurmesjärvi analizza le forme delle canzoni dei Beatles, e Heinonen si concentra sulle dinamiche di gruppo all'interno del quartetto in rapporto alla quantità e alla qualità delle loro esibizioni e produzioni. La seconda parte di *Beatlestudies 1* presenta invece tre studi d'analisi applicata: nel primo Koskimäki e Heinonen analizzano la pratica dell'arrangiamento focalizzando l'attenzione sul brano "Cry baby cry"; nel secondo Heinonen, ispirandosi a teorie freudiane, cerca collegamenti tra gli elementi strutturali di "Michelle", i modelli musicali e testuali a cui tali elementi strutturali sono ispirati, e la biografia di McCartney; infine, nel terzo e ultimo testo, Richardson osserva similarità tra i Beatles di "Eleanor Rigby" e alcune colonne sonore di Bernard Hermann, similarità che vengono ad allargarsi ad altri due esempi musicali: "Pastime Paradise" di Stevie Wonder e il suo rifacimento "Gangsta's Paradise" di Coolio.

HORNER B. – SWISS T. (cur.) (1999), *Key terms in popular music and culture*, Malden - Oxford, Blackwell Publisher.

Il libro presenta 18 saggi, scritti da vari autori d'estrazione disciplinare diversa, ciascuno dei quali incentrato su un termine chiave nell'ambito della ricerca sulla *popular music*. In quanto introduzione ai concetti e ai metodi di base per lo studio di questo repertorio e, allo stesso tempo, loro problematizzazione, questo testo rappresenta un punto di riferimento per tutti coloro che si occupano di questi temi da un punto di vista critico. È bene però precisare che il libro è rappresentativo soprattutto di quell'approccio interdisciplinare e interpretativo, assai diffuso nella ricerca sulla *popular music*, che cerca di fondere studi sociologico-antropologici e studi musicologici. Tutta la prima parte è infatti dedicata all'analisi dei modi attraverso i quali questi repertori possono essere messi in relazione con i concetti chiave diffusi nei *cultural studies* quali ideologia, discorso, storia, istituzione, politica, razza, genere sessuale e giovani. La seconda parte affronta invece i concetti più diffusi nello studio dell'oggetto specifico: *popular*, musica, forma, testo, immagini, performance, autore, commercio, tecnologia e scenari. Alcuni saggi sono d'interesse analitico-musicale. Nella prima parte vale la pena segnalare il testo di Bruce Horner "Discorso", che affronta il problema delle relazioni che sussistono tra linguaggio verbale, conoscenza e oggetto, sviluppando dunque una critica dei metalinguaggi attraverso i quali oggi si analizza la *popular music*. È

però nella seconda parte che troviamo i saggi più interessanti. Nel capitolo "Musica", ad esempio, David Brackett mostra come sia problematico giungere ad una concezione condivisa di che cosa sia la "musica", con tutte le conseguenze che ciò implica a livello di rapporti tra musicologia e *popular music*. Questo saggio, come anche quello sul "Discorso", riprende critiche già note all'analisi musicale consolidata, critiche riproposte anche nel saggio firmato da John Shepherd intitolato "Testo". Qui Shepherd cerca di definire che cosa si possa intendere per "testo" in musica, ovvero quale sia l'"oggetto di studio" del musicologo. Egli approfondisce quindi il rapporto tra scrittura, registrazione e *performance* per concludere che il testo è un fenomeno complesso, che implica anche elementi visivi e prossemici. Tale conclusione apre la strada ai saggi sull'immagine (della Fuchs) e sulla performance (di Shumway). Il saggio più specifico all'analisi è comunque quello di Richard Middleton, sul concetto di forma. Basandosi sulla distinzione da lui stesso proposta di ripetizione musematica e discorsiva, Middleton descrive le tipologie e i relativi effetti di senso delle forme più diffuse nella *popular music*, a partire dalle canzoni Tin Pan Alley fino alle attuali musiche *dance*.

KUBIK G. (1999), *Africa and the blues*, University of Mississippi, Jackson.

Kubik è un eminente etnomusicologo africanista che, visto il suo costante interesse per i rapporti reciproci tra musica africana e musica americana, in più di un'occasione si è occupato delle *popular music* africane e afro-americane. È questo il caso di questo recente volume intitolato significativamente *Africa and the blues*. Per mettere a fuoco i rapporti tra il blues e la musica africana, Kubik suddivide le argomentazioni in due parti: nella prima egli scompone la musica blues nei suoi tratti musicali e culturali, per poi ricostruirne una genealogia culturale risalendo fino alle loro origini più remote in Africa; nella seconda esplora invece un aspetto lasciato perlopiù in secondo piano negli studi sulla musica africana americana: l'effetto di ritorno delle musiche afro-americane, in questo caso del blues, nel continente africano. Questo "viaggio di andata e ritorno" permette a Kubik di osservare i rapporti tra blues e musiche africane da un punto di vista assai più ampio di quello di molti altri autori che si sono occupati di questo stesso tema. Nella trattazione incontriamo vari passaggi d'interesse analitico. Partendo da una descrizione generale dei tratti salienti del blues (capitolo 6), Kubik procede all'analisi delle sue caratteristiche formali ed armoniche nei capitoli 8, 9 e 10 mostrando, contro tutti i luoghi comuni, che l'armonia e il sistema tonale del blues sono di derivazione africana. Essi trovano infatti le loro radici nelle strutture eterofoniche, polifonico-funzionali e timbrico-melodiche africane. Interessante è poi la lunga digressione sul sistema tonale del blues, dove è elaborata una teoria originale sull'origine delle note *blue*. Nella seconda parte segnaliamo invece la descrizione, ricca di osservazioni analitiche, della musica *kwela* del Sud Africa e della musica per chitarra diffusa nel Sudan.



LOSSEFF N. (1999), "Cathy's homecoming and the other world: Kate Bush's 'Wuthering Heights'", *Popular Music*, 18/2, 227-40.

La canzone "Wuthering Heights", pubblicata nel 1978, è il più grosso successo commerciale di Kate Bush. Un brano famosissimo, ma spesso giudicato poco rappresentativo della musica della Bush, oggi considerata, per merito di produzioni più recenti, una delle più importanti artiste pop/rock degli ultimi vent'anni. Eppure "Wuthering Heights" ha parecchi elementi d'interesse, soprattutto nell'interazione tra i significati relativi alla musica e quelli relativi al testo. Losseff sostiene che il significato di questa canzone abbia a che fare con la rappresentazione di un dualismo che può essere indicato attraverso l'opposizione tra "realtà" e "altro mondo". Tale dualismo è espresso nella canzone sia attraverso i significati e la forma del testo verbale, sia attraverso la forma e la struttura armonico-melodica della canzone, nonché la vocalità utilizzata dalla Bush per interpretarla. Se le considerazioni sulla vocalità sono raccolte in pochi paragrafi dedicati all'utilizzo dei vari timbri e registri nelle diverse sezioni della canzone, più spazio è dedicato all'analisi armonica e melodica. Quest'ultima si basa sull'assunto che in questo brano la dinamica delle modulazioni e degli accordi possiede significati simbolici generati dal gioco d'aspettative tonali e dalle inflessioni modali d'ispirazione folklorica. Testo verbale e strutture musicali mostrano rilevanti corrispondenze e simmetrie strutturali, cosa che porta Losseff a sottolineare che il significato complessivo della canzone è generato dall'interazione dei significati della musica con quelli delle parole.

MONSON I. (1999), "Riffs, repetition, and theories of globalization", *Ethnomusicology*, 43/1, 31-65.

Spesso considerato una struttura di scarso interesse musicale, il riff è invece un'importante risorsa in vari tipi di musica, soprattutto in quelle di derivazione africana americana. Quest'assunto apre alla Monson la strada per una ricerca fondata non solo su un interesse per il riff e la ripetizione musicale in loro stessi, ma anche e soprattutto sulla consapevolezza che lo studio dei dispositivi musicali basati sulla ripetizione possono aprire alla conoscenza di aspetti importanti della circolazione globale della musica nel mondo contemporaneo. La prima parte del testo è quindi dedicata a mostrare il funzionamento musicale del riff, della ripetizione e dei cosiddetti *grooves* (intesi come forme musicali stratificate basate su strutture ripetitive) in varie musiche di tipo africano americano. La seconda parte propone invece un modello teorico volto a spiegare le dinamiche della globalizzazione partendo dalle implicazioni musicali e sociali del riff e della ripetizione in musica. In altri termini, la Monson intende esplorare la complessa rete di relazioni economiche, culturali, sociali e linguistiche che sussistono tra i vari aspetti che caratterizzano la questione della globalizzazione esattamente come molti altri studiosi di

cultura, ma, a differenza di questi, intende partire dalla musica in quanto forma di discorso interna a queste stesse relazioni. Il *groove*, fatto di ripetizione e riff, diventa quindi una metafora per spiegare le dinamiche sociali. In chiusura, la Monson applica i concetti elaborati proponendo alcune considerazioni sulla storia e sulla musica di tre musicisti: Baaba Maal (Senegal), Oumou Sangaré (Mali) e Manu Dibango (Camerun).

NETTLE B. - RUSSEL M. (cur., 1998), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago.

Il volume affronta il tema dell'improvvisazione musicale nel modo più ampio possibile, sia dal punto di vista cronologico e geografico, sia da quello dei repertori. È suddiviso in tre parti. Nella prima sono proposti interventi che toccano questioni generali, mentre nella seconda - orientata ad uno studio centrato sul ruolo dell'improvvisazione nei contesti socioculturali - e nella terza - centrata sulla figura di singoli improvvisatori - troviamo vari *case studies*. Tra i 15 articoli qui raccolti, tutti prevalentemente di taglio etnomusicologico, quelli specificamente dedicati all'analisi di brani di *popular music* e jazz sono quattro. I primi due, contenuti nella seconda parte del volume, sono di Peter Manuel e di Ingrid Monson. Manuel delinea lo sviluppo storico degli stili improvvisativi della musica latina e descrive in dettaglio le tecniche utilizzate a partire dal dopoguerra, quando la musica latina ha cominciato ad essere definita genericamente "salsa". La Monson ripercorre la storia del jazz modale degli anni '50 e '60 collocandolo all'interno di una fitta rete di relazioni che coinvolge strutture musicali, valori estetici, spiritualità ispirata all'Oriente, interculturalità e politica. Prendendo spunto dalle figure di George Russell e John Coltrane, l'autrice cerca di far emergere le connotazioni sociali, spirituali, transnazionali e politiche che col tempo sono venute a sedimentarsi nel termine jazz modale e nella relativa musica. Nella terza parte del volume troviamo invece due studi su due eminenti improvvisatori jazz: Miles Davis e Louis Armstrong. Lo studio su Davis, firmato da Chris Smith, è centrato sull'abilità dell'artista di condurre l'improvvisazione nei propri gruppi creando e manipolando uno spazio rituale simbolico altamente ambiguo in cui i gesti musicali, visuali e comportamentali costituiscono segnali carichi di senso. Smith esemplifica le dinamiche che regolano questo spazio descrivendo alcuni passaggi significativi delle *performances* di Davis degli anni '60 e '80. Lo stile improvvisativo di Louis Armstrong è invece trattato da Lawrence Gushee, che focalizza l'attenzione al periodo della carriera dell'artista più significativo: quello che va dal 1925 al 1935. L'articolo è ricco di considerazioni analitiche sullo stile compositivo e improvvisativo di Armstrong inserite all'interno di una dettagliata ricostruzione della sua carriera; ciò consente di collocare la figura e dunque le scelte musicali di questo grande artista nel loro contesto socioculturale.



SHEPHERD J.C. – WICKE P. (1997), *Music and cultural theory*, Polity Press - Blackwell Publishers, Cambridge - Malden.

Libro alquanto complesso e discusso (cfr. le recensioni di Ph. Tagg, in *Popular Music*, 17/3, 1998, 331-48, e di K. Cloag, in *Music Analysis*, 18/3, 1999, 436-44), *Music and cultural theory* è l'ultima opera di due autori noti per il loro impegno nell'elaborazione di una sociomusicologia che integri le discipline musicologiche con i *cultural studies*. Ce ne occupiamo in queste pagine dell'aggiornamento bibliografico del *Bollettino del GATM* non tanto perché si tratti di un libro specificamente dedicato alla popular music, quanto perché nelle argomentazioni che supportano la costruzione teorica dei due autori, che riguarda tutta la musica, la popular music e gli studi su di essa ricoprono un ruolo fondamentale. Il volume, di carattere speculativo e teorico, si pone l'obiettivo di "introdurre la musicologia nella teoria culturale" (p. 1), ossia superare il *gap* tra il musicologico e il culturale introducendo un punto di vista musicologico negli studi culturali. Partendo dall'assunto che la musica è una forma di espressione e di conoscenza umana intrinsecamente sociale, nella prima parte gli autori riprendono in modo critico varie teorie. Si parte da quelle musicologiche, dove largo spazio è dedicato al pensiero di Leonard Mayer, per passare a Saussure e al poststrutturalismo, e proseguire con Raymond Williams e i Cultural Studies, Althusser e il marxismo, Freud e Lacan e la psicoanalisi. Ampio spazio è infine dedicato alle teorie della Kristeva. Le argomentazioni degli autori vertono soprattutto sulle relazioni tra suono/musica, soggettività, ideologia, significato, linguaggio, corpo ed emozioni, per cercare di individuare gli strumenti concettuali adeguati per affrontare lo studio del livello di "significazione primaria" della musica (concetto tratto da Middleton). Sviluppando la teoria dell'omologia strutturale, gli autori individuano la chiave per la comprensione della musica nella relazione che questa intrattiene con il corpo e gli stati emotivi. In questa prospettiva, la musica non può essere considerata un sistema di significazione dotato di significante e significato, idea, quest'ultima, troppo legata allo studio del linguaggio; essa è piuttosto un medium, un oggetto le cui caratteristiche materiali partecipano alla costruzione dei significati ad essa connessi, che non possono dunque essere considerati arbitrari. Nel discorso di Shepherd e Wicke il principio chiave, quello che intende sostanzialmente sostituire il contesto di significato, è quello di "sella sonora" (*sonic saddle*), intesa come un'immagine del suono in continuo sviluppo fondata sulla materialità del medium. Il significato della musica risulta dunque articolato attraverso il continuo rivelarsi del medium, che va a costituire una sella sonora dove strutture e processi di articolazione convivono nel tempo presente.

SHIMIZU T. (1998), "A musicological analysis of melodies and singing in Japanese neo-rockabilly", in Mitsui T. (cur.), *Popular music: intercultural interpretations*, Kanazawa University, Kanazawa, 357-63.

Si tratta di un breve saggio che affronta da un punto di vista analitico-

musicale l'accettazione e lo sviluppo del rock'n'roll e del rockabilly in Giappone, fenomeno che ha le sue origini addirittura negli anni '50. Per far questo, Shimizu decide di affrontare un campo relativamente circoscritto: lo studio comparato delle canzoni che Elvis Presley incise per la casa discografica Sun e delle canzoni del neo-rockabilly giapponese diffuso in questi ultimi vent'anni. Lo sfasamento temporale è dovuto al fatto che è solo nel recente fenomeno neo-rockabilly che troviamo composizioni originali. Dopo un inquadramento storico, Shimizu sviluppa un confronto tra i due repertori basato soprattutto sulla loro costruzione melodica, anche se non mancano considerazioni riguardanti altri parametri. Al termine di questo confronto è evidente come il rockabilly giapponese, apparentemente molto simile a quello americano, è in realtà assai diverso e ricco d'elementi specificamente giapponesi.

TEMPERLEY D. (1999), "Syncopation in rock: A perceptual perspective", *Popular Music*, 18/1, 19-40.

Temperley studia il fenomeno della sincope nella popular music, in particolare nel rock, con un approccio direttamente ispirato alla teoria cognitiva della musica tonale di Lerdahl e Jackendoff. Il suo obiettivo è di estendere la teoria di Lerdahl e Jackendoff fino a comprendere alcuni casi di sincope nel rock che tale teoria non sembra riuscire a spiegare. Temperley focalizza l'attenzione dapprima su brani vocali e sui rapporti che in essi s'instaurano tra linea melodica, accompagnamento strumentale e testo verbale, per poi passare all'analisi delle linee melodiche in generale e dei loro rapporti con l'armonia sottostante. Viene dunque delineato un modello teorico volto ad esplicitare le regole su cui si basano le strutture che presentano sincopi, che Temperley utilizza per spiegare le specificità della sincope nel rock e le sue differenze rispetto alla sincope della musica colta. L'ipotesi è che i conflitti tra le regole che generalmente causano l'effetto di sincope nella musica colta siano tanto comuni nel rock da neutralizzare il loro effetto destabilizzante. Nel rock, infatti, a differenza della musica colta, esistono due strutture di superficie: la prima è data dalle altezze e delle durate reali che sentiamo durante l'ascolto, la seconda è data da un'operazione di "normalizzazione" delle sincopi che avviene a livello profondo, e che coincide con ciò che di fatto percepiamo.

THOMSON W. (1998), "On Miles and the modes", *College Music Symposium*, 38, 17-32.

I concetti di "modo" e di "modalità" sono assai diffusi nelle concezioni di musicisti e analisti della musica jazz, dove però sono usati in modi specifici e lontani dalle concezioni diffuse nella musicologia storica e nell'analisi musicale pre-tonale. Partendo da questa complessità di punti di vista, Thomson problematizza i concetti di "modo" e "modalità" così come



questi sono normalmente concepiti e utilizzati dagli analisti di musica jazz, e per far questo propone l'analisi di due brani di Miles Davis tratti dall'album *Kind of Blue* (1959): "So what" e "All blues". La scelta del repertorio non è certo casuale: Davis è considerato il pioniere dell'introduzione della modalità nel jazz, e *Kind of Blue* è, da questo punto di vista, una delle sue opere più significative. Analizzando le strutture armoniche e quelle d'alcuni soli, Thomson mostra che, anche se non si possono escludere casi di modalità in certi stili di jazz o di rock, spiegare in termini modali le strutture di questi due brani risulta poco convincente e semplicistico. Sembrerebbe invece più appropriato continuare a far riferimento al concetto di tonalità anche in questi casi.