

Rossana Dalmonte (a cura di)

Intorno al pianoforte di Luciano Berio

«**Rivista di Analisi e Teoria Musicale**», vol. XII/2, 2006, LIM, Lucca, pp. 190

Il numero 2006/2 della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» del GATM, è dedicato interamente a Luciano Berio ed in particolare a due brani del repertorio pianistico del compositore: *Sequenza IV* e *Rounds*. Nella *Presentazione* di questo numero Rossana Dalmonte spiega come le ragioni di questa scelta, pur comprendendo motivazioni di carattere emotivo, nascano in realtà da una sessione di ascolto e di analisi che il Comitato scientifico del GATM aveva deciso di dedicare - nell'ambito del Quarto Convegno della Rivista "Analitica" svoltosi a Rimini presso l'Istituto Musicale Pareggiato "G. Lettimi" dal 16 al 18 marzo 2006 - all'opera *Rounds* di Berio. Inizialmente la finalità didattica della sessione doveva fornire strumenti di riflessione e di lavoro agli studenti e agli insegnanti dell'Istituto "Lettimi". Tra le composizioni per pianoforte di Berio fu scelto *Rounds* per il fatto che il brano possedeva determinati requisiti: lunghezza, tecniche formali e di scrittura delineate e inedite. Il lavoro intorno a *Rounds*, che avrebbe dovuto esaurirsi nel corso di una mattinata, si dimostrò più stimolante del previsto. Da qui la decisione di dedicare un intero numero della rivista ai risultati della sessione.

Marco Uvietta, *Il pianoforte di Berio: glosse a "Sequenza IV"*, pp. 11-72. L'escursus nell'opera pianistica di Berio, compiuta da Marco Uvietta, tocca in apertura dell'articolo il rapporto di Berio compositore con lo strumento di lavoro pianoforte. La panoramica sulla produzione per pianoforte solo di Berio, viene utilizzata da Uvietta per affermare la centralità di *Sequenza IV*. Attraverso il confronto con le precedenti composizioni per pianoforte, Uvietta evidenzia l'eccezionalità di *Sequenza IV* all'interno del corpus complessivo delle *Sequenze* nonché l'importanza rivestita dalla *Sequenza III* ai fini della concezione di *Sequenza IV*. L'approfondita analisi che segue è finalizzata a fornire utili chiavi di lettura anche per gli altri brani pianistici. La griglia metodologica approntata dall'autore del saggio ha lo scopo di mettere in luce gli aspetti strettamente connessi alla dimensione strumentale. Partendo dalle considerazioni generali proposte da Albèra riguardo a questa composizione, Uvietta analizza approfonditamente ognuno dei cinque livelli analitici presi in considerazione: metronomico, delle caratterizzazioni morfologiche, delle dinamiche, dell'organizzazioni delle altezze e delle caratterizzazioni figurali-gestuali. Una tabella a compendio dell'analisi, fornisce la rappresentazione grafica dell'analisi stessa: ogni millimetro della dimensione orizzontale corrisponde ad una battuta, mentre le sfumature dal nero al grigio indicano il grado di stabilità del parametro a cui le gradazioni si riferiscono.

Ivanka Stoianova, "Rounds" di Berio: *trascrizione e apertura*, pp. 73-86. L'autrice del saggio mette a confronto le due versioni di *Rounds* evidenziando elementi comuni e di differenziazione. Rileva inoltre come, a livello di macro e di micro-struttura, in luogo dell'enunciazione diretta venga preferito il principio simmetrico circolare. La versione per clavicembalo è un tipico esempio della ricerca di forme "aperte": la rotazione del foglio rimanda alle ricerche formali dei compositori d'avanguardia degli anni '50 e '60. Benché il materiale musicale e l'idea formale di *Rounds* per pianoforte siano quelli iniziali della versione per clavicembalo, Berio rinunciò alla forma aperta. Qui, infatti, la forma tripartita è scritta e non più determinata dalla rotazione della partitura. I caratteri musicali aperti, sono quelli riconoscibili come "gli stessi", anche se si presentano sempre diversi per la permutazione delle loro componenti attraverso cui si attua l'evoluzione microstrutturale. Secondo l'autrice del saggio, *Rounds* annulla le istanze centralizzatrici come la tonalità, il tematismo ed il funzionalismo formale. La strategia compositiva della trascrizione utilizzata in *Rounds*, fa parte dell'invenzione musicale e dell'evoluzione personale di Berio compositore Egidio Pozzi,

Aspetti formali, nuclei generativi e percorsi interpretati in "Rounds" (1967), pp. 87-116. Egidio Pozzi dopo aver individuato i materiali, che nel pezzo costituiscono l'insieme delle relazioni di ripetizione e di variazione e ne determinano la coerenza e la forma, evidenzia le relazioni di contiguità o di opposizione tra le parti, nell'intento di trovare la relazione tra alcune figure particolarmente significative definite "nuclei generatori" ed il resto della composizione. La ricerca dall'aspetto diastematico si estende agli aspetti fraseologici, ritmici e metrici ponendo particolare attenzione anche alle indicazioni dinamiche. Diversi aspetti ricorrenti, unitamente alla reiterazione di figure scalari specifiche, consentono di individuare alcune idee compositive che secondo l'autore del saggio possono costituire un riferimento interpretativo e/o strutturale di una certa importanza. Tutte le considerazioni sono state sintetizzate in tabelle specifiche che riassumono gli aspetti rilevanti dell'analisi condotta. In conclusione del saggio, Pozzi afferma che la riproposizione della prima parte con la sua conclusione "debole" determina una "riapertura" della forma che nonostante il "da capo" ne rimanda la "chiusura".

Mario Baroni, "Rounds": *che cosa resta nella memoria di chi ascolta?*, pp. 117-127. L'ascolto ripetuto di *Rounds*, scaturito a seguito degli interrogativi posti in apertura dell'articolo svela quella che Baroni, prendendo a prestito una frase di Philippe Albèra riferita a *Sequenza IV*, chiama "polifonia di azioni". Nell'applicare tale concetto a *Rounds*, Baroni seleziona le "azioni" da prendere in considerazione. Per praticità, segnala due sole categorie: la prima che denomina "salienti" è dedotta da un articolo di Lerdahl sul "prolungamento strutturale", la seconda da un volume di Flo Menezes dedicato all'interpretazione delle composizioni di Berio in cui si parla di "continuum linguistico". Benché i musicisti d'avanguardia siano piuttosto riluttanti nel sottintendere strategie di ascolto esplicite nelle loro composizioni, l'autore del saggio ritiene necessario individuare degli appigli percettivi che in *Rounds* sarebbero rappresentati dalla segmentazione scandita da lunghe pause intermedie e all'interno di ciascuna unità la presenza di alcune note salienti nonché alcuni *pattern*. Collocando gli eventi nella poetica beriana di quegli anni, Baroni perviene alla conclusione che ripetizioni e ridondanze usate per creare senso musicale possono essere attribuite proprio ai gesti e alle azioni. La multipolarità della forma, intesa come forma che allude alla molteplicità e alla simultaneità, a scapito della visione lineare, corrisponde ad un'intenzione precisa del compositore. Questa sarebbe ulteriormente rafforzata dalla forma ad arco presente nello schema ABA: se pur non chiaramente percepita l'ascoltatore avverte comunque qualcosa di immutabile che si ripete. In conclusione Baroni afferma che ciò che si ascolta, è ciò che Berio voleva si sentisse.

Jean-Marc Chauvel, *Una analisi uditiva, "Rounds" di Luciano Berio*, pp. 129-141. L'analisi uditiva di *Rounds* offre a Jean-Marc Chauvel una duplice occasione: dimostrare che esiste una teoria che lascia l'opera di rivelarsi ed esplorare a fini analitici gli strumenti tecnici di analisi. La riflessione, che si basa sul rapporto tra analista e opera, ribadisce che l'analisi non presuppone l'ascolto. La musica poggia su una strutturazione attiva degli elementi di superficie (suoni). Per operare un'analisi uditiva non meramente soggettiva, l'autore del saggio si serve del *sequencer*: il "foglio elettronico temporale", realizzato da questo strumento tecnico, consente di definire un piano degli "oggetti" e nel contempo un piano delle "trasformazioni" di tali oggetti. La separazione suono/silenzio consente di costituire una prima categoria. La funzione delle cesure è quella di indurre nell'ascoltatore la segmentazione del flusso sonoro. La durata non omogenea dei silenzi determina la divisione del brano in tre grandi sezioni. Le categorie attivabili dall'ascoltatore devono essere differenziabili e riconoscibili. All'interno dei segmenti, però, numerose sono le categorie che non sono possibili individuare. In virtù della durata, alcune note si stagliano rispetto allo sfondo caotico di suoni assumendo una particolare rilevanza. L'ascolto di un'opera, non è una trascrizione assimilabile

ad un “dettato”, dal momento che la reazione dell’ascoltatore avviene sulla base di criteri diversi. L’analisi condotta da Chouvel non è interamente soggettiva: benché si basi su un metodo singolare, le categorie che lo illustrano sono plurali.

Paolo Wolfango Cremante, “Rounds” *dal punto di vista di un interprete*, pp. 143-144. L’esecuzione di *Rounds*, avvenuta nell’ambito del Convegno, viene commentata da Cremante che dopo aver chiarito i principali dettagli pianistici e tecnici del brano, illustra la linea interpretativa da lui seguita.

Antonio Rostagno, *Ridondanza, simmetrie, reversibilità nell’ascolto e nella struttura di “Rounds”* pp. 145-168. La quantità di cambiamenti di superficie, di eventi e segmenti ostacolano la percezione della continuità. Benché il discorso in *Rounds* si presenti estremamente frammentato ciò non comprometterebbe completamente la possibilità di ravvisare un senso di continuità che Rostagno colloca nella dimensione mnemonica. Il senso del discorso musicale scaturisce dal collegamento di eventi percettivi e dalla comprensione dei criteri di relazione fra essi. La costituzione del senso è data dalla possibilità di organizzare gli eventi in senso gerarchico. Questo comportamento interpretativo però, non valorizza sufficientemente i dettagli che per Berio essendo elementi di struttura costituiscono un presupposto indispensabile ai fini della macrostruttura. Le interruzioni, utilizzate dall’autore del saggio per segmentare il brano in sezioni, fanno riferimento all’analisi di Pozzi, a quelle rilevate dal punto di vista percettivo da Baroni nonché a quelle emerse dall’indagine sulla carta. L’analisi intrapresa da Antonio Rostagno aggiunge ulteriori elementi utili alla chiarificazione strutturale di *Rounds*.

Susanna Pasticci, *La dialettica occulto/manifeso nell’esperienza di ascolto di “Rounds”* pp. 169-177. L’affermazione di Carl Dahlhaus secondo la quale l’efficacia della musica prescinde dalla sua comprensione, offre a Susanna Pasticci lo spunto per alcune considerazioni su *Rounds*. Nel saggio l’autrice s’interroga sulle diverse prospettive d’ascolto in relazione alle sue strategie testuali e ai suoi codici di riferimento. Pur puntualizzando che le variabili *efficacia* e *comprensibilità* della musica, non sono necessariamente interdipendenti, evidenzia come sia difficile cogliere il significato in un’opera autonoma e totalmente svincolata da qualsiasi categoria come è *Rounds*. A prescindere dalla sua comprensione, l’efficacia di *Rounds* viene salvaguardata per il fatto che ciò che appartiene alla sfera del pensiero compositivo quando non viene realizzato in forme tangibili diventa irrilevante all’ascolto dal punto di vista estetico. Dal momento che anche le spiegazioni del compositore e la veste sonora dell’opera sono due attività distinte e non sempre “traducibili”, l’autrice del saggio chiama in causa la teoria di Meyer per spostare la comprensione della musica sul versante intuitivo ed emozionale. *Rounds*, più che un sistema complicato, presenta i caratteri di un sistema complesso. La comprensione del pezzo non è totale: siamo in grado di qualificare e identificare i criteri che regolano le modalità di articolazione generali ma non i principi che regolano i dettagli delle trasformazioni parametriche che si succedono sulla scena dell’ascolto. Proprio la difficoltà di rilevare dall’esperienza di ascolto i nessi, caratteristica questa insita nella stessa sostanza estetica dell’opera, ci restituisce un’immagine di *Rounds* contraddistinta da una forte dialettica tra *manifeso* e *occulto*.

Gregorio Nardi, *Tra compositore e interprete: nascita di “Luftklavier”*, pp.179-183. Il saggio narra la genesi di *Luftklavier*. Nardi, giovane concertista all’inizio degli anni Ottanta, in una lettera a Luciano Berio chiese se avesse l’intenzione di comporre altri brani come *Erdenklavier* e *Wasserklavier* per dare forma ad un ciclo che il pianista in quella circostanza chiamò “cosmogonia”. L’idea instillata nella fantasia di Berio produsse *Luftklavier*. La versione definitiva del brano fu eseguito il 27 gennaio 1986. Nella scia di *Luftklavier* quattro anni più tardi Berio compose *Encores*.

«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. XIII/1, 2007, LIM, Lucca, pp.148.

A differenza dei precedenti numeri, la Rivista del G.A.T.M. 2007/1 non ha né un titolo che conferisca un carattere “monografico” ai sei saggi in essa contenuti, né un curatore. Da una breve nota, nella pagina precedente il sommario, si apprende che alcuni saggi sono stati presentati al Quinto Incontro di Studio di “Analitica” svoltosi a Rimini presso l’Istituto Musicale Pareggiato “G. Lettimi” dall’ 8 al 10 marzo 2007, altri sono stati proposti alla redazione per la pubblicazione.

Jean-Jacques Nattiez, *Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: Periodizzazione, “Spirito del Tempo”, Successione di generazioni*, pp. 7-35. L’articolo che apre la Rivista è stato presentato col titolo «Dal Modernismo al postmodernismo» il 22 febbraio 2006, su invito del prof. Umberto Eco, nel quadro delle «lezioni magistrali» dell’Istituto Superiore di Studi Umanistici di Bologna. Benché l’apprendimento della storia della musica sia avvenuta attraverso categorie generali ed è possibile distinguere due periodi attraverso una serie di antinomie, Nattiez evidenzia che ciò presuppone che i concetti espressi corrispondano ad una suddivisione del tempo e che ogni periodo possa essere descritto secondo categorie stabili. Nattiez sottopone al lettore una serie di brani. Nel costatare quanto siano diversi tra di loro, anche brani composti nello stesso anno, ci si rende conto che ogni narrazione storica è una costruzione. Il ricorso a periodizzazioni, nozioni unificanti (“spirito del tempo” - *Zeitgeist*) e generalizzazioni, si rivelano inadeguate per scrivere la storia della musica e la dinamica delle concatenazioni storiche stesse. Nell’intraprendere una nuova direzione metodologica della storia della musica, Nattiez si orienta verso «l’individualismo metodologico» suggerito da Jean Molino. Rinviando alle tesi dell’arte di Jacques Thuillier e di Ernest Gombrich e a quelle sociologiche di Max Weber, Molino sottolinea che il lavoro dell’individuo-compositore si situa in un “focolaio” - reti di influenza più o meno ampie - e che rispetto ad esso deve relazionarsi chi crea. Poiché le opere, che si succedono cronologicamente nella storia, sono il risultato di processi complessi intervenuti a livello individuale, e poiché la storia della musica è il risultato delle imprese compositive individuali, Nattiez spiega - attraverso il cambiamento avvenuto in un individuo: il compositore del Québec, Claude Vivier (1948-1983) - i meccanismi complessi che possono intervenire nel passaggio da un periodo ad un altro (modernismo - postmodernismo). Successivamente propone una teoria semilogica tripartita del cambiamento generazionale riassumendo i concetti che descrivono il cambiamento storico. La conclusione sul piano metodologico alla quale perviene Nattiez è che la ricerca storica, a livello micro-storico, dovrebbe concentrarsi su “studi del caso” capaci di dimostrare l’interazione di strategie compositrice e delle strategie percettive intorno ad un’opera in particolare.

Catello Gallotti, *Processi di elusione cadenzale: un approfondimento teorico*, pp. 37-63. Questo articolo, che prende a riferimento la teoria della cadenza di Caplin e Schmalfeldt, è incentrato sul fenomeno della “elusione cadenzale” all’interno del repertorio strumentale classico. L’interesse dell’autore per questo argomento scaturisce dalla nuova concezione della forma classica che Caplin attribuisce proprio alla correlazione tra forma musicale e articolazione cadenzale complessiva - l’opposizione tra tema principale e tema subordinato viene configurata come una contrapposizione tra due diversi modelli di organizzazione fraseologica. La *cadenzial function* è unità fraseologica conclusiva la cui forma ordinaria è quella di un’idea cadenzale di due battute o di una frase cadenzale di quattro battute. Oltre alle componenti armoniche e melodiche contribuiscono a connotarla fattori sussidiari, quali: ritmo, registro, *texture* e organizzazione fraseologica. In base al numero dei fattori alterati si determinano varie strategie elusive. L’elusione cadenzale, che è una specifica rottura della relazione sintattica tra due armonie, si verifica quando,

in conclusione di un'unità fraseologica, anziché realizzarsi il punto di arrivo cadenzale si assiste, mediante l'aggiunta di nuove unità o la ripetizione integrale o variata di unità, ad un'estensione della lunghezza complessiva della frase prima di raggiungere definitivamente la chiusura cadenzale. Una prima tabella riepiloga le alterazioni prodotte dalle categorie tradizionali: autentica imperfetta, d'inganno ed evitata, rispetto alla cadenza autentica perfetta. Per quanto riguarda la cadenza evasa, un'altra tabella illustra i fattori cadenzali e le corrispondenti azioni che le alterazioni determinano rispetto all'ordinario comportamento cadenzale. L'autore illustra poi il procedimento di estensione fraseologica denominato "one more time" (OMT). Questo procedimento, che consiste nella ripetizione integrale o variata di una stessa unità cadenzale sottoposta ad evasione, si verifica quando il processo compositivo anziché raggiungere la tonica torna indietro e ripete questa unità o una sua variante per poi approssimarsi "ancora una volta" alla cadenza. L'ultima tecnica di elusione cadenzale presentata agisce direttamente sulla dominante di una successione cadenzale autentica e consiste nell'alterare o nell'eliminare la stessa dominante cadenzale. Secondo l'autore, i processi di elusione cadenzale, rappresentano uno dei contributi teorici che avrà interessanti ripercussioni sul dibattito analitico-teorico futuro.

Pier Giuseppe Gillio, *Testo verbale e testo musicale nel secondo Settecento: un sistema metrico condiviso*, pp. 65-82. Oggetto del saggio è la poesia melica settecentesca in cui il testo poetico è predisposto per soddisfare le esigenze di un'intonazione vincolante dal punto di vista ritmico. Diversamente dalle conclusioni a cui sono pervenuti autorevoli studiosi (Bianconi e Fabbri), l'autore del presente articolo si appresta a parlare di un sistema metrico condiviso che nessuno studioso ha mai codificato, ma che nessun compositore del tempo ha mai eluso. La poca letteratura specialistica sulle relazioni tra verso e ritmo, non perviene ad una chiara distinzione tra funzioni strutturali della composizione e forme di rielaborazione del compositore. L'autore, dopo aver delineato il rapporto intercorso tra segmenti ritmici musicali e moduli verbali, sia dal punto di vista testuale che sotto l'aspetto musicale, illustra la corrispondenza tra metri e schemi ritmici basandosi sull'assunto fondamentale dell'*incipit* ritmico. Successivamente esamina gli schemi metrici italiani (quinario, senario, settenario, ottonario, decasillabo ed endecasillabo) nei tempi più comuni (4/4, 3/4 e 6/8) ed evidenzia con una serie di esempi la correttezza prosodica con l'applicazione formale degli schemi. La condizione di validità della nuova pratica è strettamente legata all'osservanza dei modelli da parte del poeta. Dopo aver fatto riferimento esclusivamente agli schemi ritmici di singoli versi, l'autore accenna al testo verbale e alla quadratura del periodo musicale: corrispondenza tra strofa e periodo musicale. I fondamenti illustrati costituiscono una sorta di grammatica/sintassi del testo poetico-musicale. Ogni scarto dal modello offre specificità espressive e tendenze stilistiche proprie della composizione di tipo musicale che drammatico. L'accordo razionale tra sistemi metrici, poetico e musicale si sfaldò nell'età romantica. Nel sistema metrico italiano non esisteva un metro con accento fisso in prima sede ed il nuovo atteggiamento che utilizzava un *incipit* in battere determinò la rimozione di un sistema metrico condiviso che aveva caratterizzato la produzione italiana precedente. Questo intervento auspica la riacquisizione del codice, condizione indispensabile per l'analisi dello stile.

Silvia Di Domenico, *Von fremden Ländern und Menschen, .. Una lettura analitica di Schumann secondo la teoria delle attese*, pp. 83-101. L'articolo propone, nella duplice prospettiva dell'ascoltatore e dell'esecutore, un'analisi del brano di apertura delle *Scene Infantili* op. 15 di Schumann. Nell'intento di rivelare i motivi di fascino e di coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore l'analisi viene indirizzata all'interpretazione delle strutture musicali e alla comprensione della loro funzione affettiva. Per quanto riguarda le scelte di tipo dinamico e agogico, che un esecutore opera istintivamente, l'autrice cercherà di rintracciarne l'oggettività. Per garantire il collegamento

tra la dimensione dell'ascoltatore e quella dell'esecuzione, l'analisi viene condotta adottando un comune principio teorico: il meccanismo psicologico delle "attese" di Leonard B. Meyer in base al quale il compositore conforma le strutture musicali in funzione della risposta che vuole ottenere dall'ascoltatore. Poiché l'emozione si origina dalle "attese" o dalle "tendenze" eluse, in musica questa è data dallo scarto tra evento sonoro atteso e evento sonoro reale. Sull'esempio di Meyer, l'autrice del saggio dopo aver considerato le singole categorie melodia, ritmo e armonia le mette in relazione tra loro per valutarne le "implicazioni" strutturali ed individuare il sistema globale delle attese del brano. Per quanto riguarda gli aspetti esecutivi, l'autrice fa riferimento alla sua esperienza di pianista e di docente. Dall'analisi risulterebbe che l'elemento caratteristico del brano è la doppia organizzazione ritmica. Poiché la partitura riporta le relazioni musicali, ma non stabilisce come queste debbano essere rese, l'esecutore esercita il suo margine di libertà attraverso durata e dinamica. Operando sensibili variazioni di questi parametri, l'esecutore attua delle leggere modificazioni rispetto all'oggettività della partitura. Proprio per la capacità affettiva che le «deviazioni», connesse a certe scelte esecutive sono in grado di generare, Meyer attribuisce alla dinamica la capacità di articolare le strutture formali. Attraverso *ritardando*, *crescendo*, *diminuendo* ed altri tipi di deviazione l'esecutore opera un *interpretative shaping* che indirizza l'attenzione sulle strutture intensificandone l'espressività o aumentandone la tensione.

Alessandro Bratus, "Anima Latina" e "Sì, viaggiare" di Lucio Battisti e Mogol: una proposta analitica, pp. 103-123. Le canzoni *Anima Latina* e *Sì, viaggiare* di Lucio Battisti, pur condividendo a livello testuale il medesimo argomento - il racconto di un viaggio - impiegano strategie che coinvolgono diversi elementi del testo musicale analizzato. Dopo aver compiuto una ricostruzione sull'origine dei due brani, l'autore li analizza singolarmente. Allo scopo di metterli a confronto il modello analitico elaborato prende in considerazione l'analisi del testo verbale, della melodia, dell'arrangiamento e della registrazione. Sulla base di principi di sintesi e sinergia l'autore formula un'interpretazione complessiva dei dati emersi evidenziando l'utilizzo di due diverse strategie per veicolare il messaggio delle due canzoni. *Anima latina*: critica del consumismo occidentale opposta alla vitalità e alla gioia innata delle popolazioni dell'America meridionale. S'intravede una possibilità di un'azione collettiva contro i valori consumistici dell'Occidente. *Sì, viaggiare*: la difesa collettiva dei propri valori viene a mancare e l'individuo è solo di fronte ai suoi problemi. A livello generale la differenza tra le due canzoni, è proprio la presenza o l'assenza della possibilità di un'azione dell'individuo nei confronti del contesto, che in entrambi i brani viene visto come problematico.

Alessandra Montali, *Strutture temporali e ascolto: The Unanswered Question*, pp. 125-148. La valutazione della natura dinamica del tempo musicale, obiettivo del presente saggio, viene compiuta analizzando - nella duplice prospettiva: organizzazione degli eventi sonori nella partitura e loro riconoscimento attraverso l'ascolto della struttura temporale - il brano *The Unanswered question* (1906) di Charles Ives. L'autrice si serve di un metodo analitico che basandosi principalmente sullo studio di Kramer sul tempo musicale - dal quale mutua la distinzione tra tempo lineare e tempo non lineare - si sviluppa attraverso lo studio sulla memoria e la musica di Snyder, la teoria dell'ascolto nel tempo/spazio musicale di Christensen, il concetto di vettore dinamico di Francése e Imberty, il concetto di salienza psicoacustica di Lerdahl. La premessa indispensabile dello studio: la costruzione dinamica del tempo musicale come risultato della costante interazione tra l'ascoltatore e la musica. La natura dinamica del tempo musicale, individuabile nella presenza di potenziali tendenze nella composizione, in *Unanswered Question* viene ricondotta ai diversi livelli di organizzazione temporale del tempo musicale. Accanto alla struttura temporale di base, infatti, l'autrice rileva la presenza di un tempo non-lineare e di un tempo ciclico. La percezione globale di piani coesistenti dà una sensazione di stratificazione, di profondità, di "spessore" del tempo. Poiché il tempo musicale scaturisce dalla "relazione"

tra opera, ascoltatore ed esecutore, a seconda del punto di osservazione che l'ascoltatore o l'esecutore decidono di assumere, tali livelli di organizzazione del tempo potranno essere evidenziati e valorizzati. Secondo l'autrice del saggio, l'analisi della "stasi" temporale fa presagire la possibilità di un ascolto che, astraendo dal piano lineare la successione orizzontale degli eventi nel tempo fisico dell'esecuzione, tende ad orientarsi verso uno sviluppo dinamico nello spazio verticale.

«**Rivista di Analisi e Teoria Musicale**», vol. XIII/2, 2007, LIM, Lucca, pp.126.

La Rivista del G.A.T.M. 2007/2, come il precedente numero, non ha né un titolo che conferisca un carattere "monografico" ai cinque saggi in essa contenuti, né un curatore.

John Rink, *Le analisi dei musicologi e le analisi degli esecutori. Paragoni possibili e forse utili*, pp. 7-29. Il saggio esplora la dinamica tra pensiero intuitivo e pensiero esplicito che caratterizza l'analisi in funzione dell'esecuzione. L'autore evidenzia come il termine "analisi", usato in relazione all'esecuzione musicale, generi spesso confusione e polemiche dato che l'interpretazione musicale implica decisioni (conscie o inconscie) in merito alle funzioni che certe caratteristiche musicali assumono nel contesto e al modo di articolare. Pur riconoscendo l'importanza dell'intuito nel processo interpretativo, l'autore ritiene che esso deve essere sostenuto dall'esperienza ("intuizione informata") e non utilizzato in maniera estemporanea. E' anche importante però, che il musicista apprenda tecniche più rigorose per assimilare terminologie e concetti che possano accrescere la sua capacità di spiegare cosa sta accadendo nella musica soprattutto perché spesso gli interpreti comprendono la musica in termini diversi anche quando la loro interpretazione è assimilabile per rigore a quella di un analista. L'autore, quindi, descrive le tecniche e mostra il loro ruolo compiendo una "analisi dell'interprete" applicata all'esecuzione del Notturmo in Do# minore op. 27 n. 1 di Chopin. In conclusione: pur riconoscendo che le conoscenze analitiche sono uno dei fattori che influenzano la concezione musicale dell'esecutore, l'autore ritiene che l'analisi non possa essere messa al di sopra dell'esecuzione o usata come mezzo per sottomettere e vincolare il musicista.

Giorgio Ruberti, *Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario*, pp. 32-45. Nel saggio l'autore mira ad illustrare il collegamento tra alcune peculiarità del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* ed altrettante caratteristiche tecniche del verismo letterario di Verga. Si evidenzia come la difficoltà metodologica nello studio del verismo musicale sia stata in parte attenuata dalla formulazione di un "tipo ideale" di melodramma verista consistente in un modello costruito sulla base di una serie di tratti ricorrenti in modo disorganico nel verismo operistico. L'aspetto meno chiaro nell'adozione del modello sono gli espedienti drammaturgico-musicali connessi alla realizzazione melodrammatica dei soggetti veristici. Accanto al canto che sfocia nel parlato o nell'urlo ed alla melodia che a tratti sembra riprodurre le inflessioni prosodiche del linguaggio verbale, gli elementi che stabiliscono un collegamento tra la modalità di costruzione del dramma attuata da Mascagni ed il modello letterario fornito dalla produzione verista di Verga sono l'azione commentata da un'orchestra che utilizza temi di origine vocale nonché l'impiego di musica di scena. Benché i risultati conseguiti non possano essere elevati a norma di riferimento generale per l'indagine dell'intero corpus di opere veriste, per l'autore il processo analitico esposto ed i suoi risultati confermano indirettamente il valore di questa tesi seppur sviluppata quasi esclusivamente in relazione al repertorio pucciniano.

Allan F. Moore, *Hallelujah: il gusto amaro del cantar lode*, pp. 45-65. In apertura del saggio l'autore sottolinea

come sia diventato importante, per il musicologo che si occupa di *polur music*, assumere la duplice posizione di fan e studioso. Moore sceglie, quali punti di partenza della presente ricerca, il tentativo di osservare le sue personali fasi in cui si appassiona ad una specifica canzone e l'applicazione dell'immaginario sacro in contesti profani nell'ambito della cultura di massa. Il saggio è incentrato sull'analisi della canzone *Hallelujah* utilizzata nella colonna sonora del film di animazione *Shrek*. Inizialmente l'autore prende in considerazione tre diverse interpretazioni: John Cale (1991 e 1992), Rufus Wainwright (2001), Leonard Cohen (1984); successivamente include l'incisione di Jeff Buckley (1994). Da questo primo confronto emerge l'importanza attribuita dagli ascoltatori all'identità dell'interprete. Il campo d'indagine si allarga ulteriormente con le registrazioni di Bob Dylan (1988), Katrin Williams (2004) e Bono (cantante degli U2 – 1995). L'accesso dell'autore al discorso, compiuto attraverso la parola ebraica "hallelujah", ne ha messo in evidenza un suo uso assai diversificato nei repertori in cui essa è presente. Sarà proprio questa trascendenza del termine a cui l'autore attribuisce importanza.

Tiziana Sucato, *Il mottetto "Ave Regina celorum / Mater innocencie / Ite missa est" (Joseph) di Marchetto da Padova nel contesto della produzione mottettistica del primo Trecento*, pp. 67-87. Il presente saggio ha come oggetto il mottetto a tre voci *Ave Regina celorum / Mater innocencie / Ite missa est* attribuito a Marchetto da Padova per la presenza dell'acrostico "marcum paduanum" nel *duplum*. L'autrice avanza l'ipotesi che il mottetto possa essere stato composto non nel primo decennio del Trecento, come sostenuto da Alberto Gallo, ma nel secondo. A tale scopo l'autrice propone un confronto del mottetto di Marchetto con un mottetto nello stile di Petrus de Cruce. La condotta del contrappunto nelle parti a tre voci, la dislocazione delle consonanze imperfette in luoghi esposti dello scorrere temporale, la totale assenza delle demarcazioni all'inizio sia del *tempus* sia del *modus* attraverso le sonorità perfette, l'uso dello spazio sonoro svincolato dal limite dell'ottava mostrano un'organizzazione del materiale ascrivibile all'Ars nova, quindi incompatibile con la data del 1305 proposta da Gallo, a sostegno della tesi dell'autrice che colloca la datazione della composizione al secondo decennio del Trecento.

Luisa Curinga, *Riverse engineering e analisi musicale: una proposta di applicazione*, pp. 89-126. Il presente contributo propone un'applicazione delle procedure della Reverse Engineering (RE) all'analisi musicale mutuandone le indicazioni di natura prettamente informatica e adattandole alle esigenze analitiche. Dal momento che questo procedimento di natura scientifica in ambito informatico, consente di comprendere un sistema partendo da un oggetto finito, identificandone i suoi componenti o i suoi elementi strutturali, per capire come è costruito e come funziona, rende la RE particolarmente affine all'analisi musicale. Il tentativo viene compiuto su alcune composizioni caratterizzate da procedimenti costruttivi di natura matematica: *Freundschaft* (1977) di Harald Stockhausen, *Xas* (1987) di Iannis Xenakis, *Soft* (1989), *Rasch* (1990) e *Rasch II* (1995) di Franco Donatoni. La procedura si articola in tre fasi: raccolta dati (*Data gathering*), organizzazione della conoscenza a partire dai dati acquisiti (*Knowledge organization*); esplorazione delle informazioni (*Information exploration*). Quanto proposto nel saggio ha avuto lo scopo di sondare le potenzialità ed il grado di utilità analitica del modello nonché di intuire se possa esistere un modello informatico capace di compiere autonomamente un'indagine volta ad individuare più agevolmente connessioni, interazioni e rapporti di filiazione. Le risultanze dell'applicazione mostrano un modello informatico capace di scoprire relazioni che potrebbero sfuggire all'analisi tradizionale; soprattutto nei casi in cui il grado di complessità e di astrazione della musica è elevato, un modello informatico come quello proposto potrà essere d'ausilio. Esso, inoltre, sembra particolarmente adatto per quella musica del Novecento e contemporanea in cui la relazione tra musica e scienza è più stretto.

«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. XIV/1, 2008, LIM, Lucca, pp. 112.

Come ormai accade da alcuni numeri, la Rivista del G.A.T.M. non rispetta il progetto editoriale avviato nel 2002 che per un certo periodo ha visto il succedersi di un numero dedicato alla pubblicazione di contributi della comunità italiana, uno dedicato ad un tema monografico (stabilito di anno in anno) ed un altro basato su ampie recensioni di importanti volumi o articoli stranieri, dedicato alle tendenze internazionali. Il volume 2008/1 si limita a raccogliere cinque contributi.

Andrea Malvano, *Dall'analisi alla riscrittura: l'orchestrazione di Webern del «Ricercare a sei voci» di Bach*, pp. 7-38. Il presente saggio indaga i risultati prodotti dall'incontro tra una scrittura melodico-contrappuntistica, quale quella del ricercare, ed un trattamento dell'orchestra che sfrutta le risorse della *Klangfabermelodie* e del puntillismo. L'autore evidenzia che l'orchestrazione di Webern, pur ampliando le sei parti originali in un organico orchestrale a 16 parti, non può considerarsi una trascrizione dell'opera: l'immaginazione del compositore, stimolata dalla frammentazione dei colori orchestrali, agisce sul timbro e non sulla scrittura. Se nella rivisitazione di Webern la struttura formale ideata da Bach rimane inalterata, è la separazione delle voci ad essere messa in discussione da una scrittura timbrica che ostacola sistematicamente l'isolamento delle parti costitutive del tessuto polifonico. Secondo Carl Dahlhaus e Joseph N. Straus, citati dall'autore del saggio, la frammentazione timbrica delle linee melodiche - determinata per aver affidato ai medesimi strumenti altezze non contigue del soggetto - ha messo in luce, attraverso la riapparizione delle medesime cellule melodiche, la coerenza motivica di alcune serie intervallari evidenziandone la coesione interna alle strutture tematiche e rivelandosi mezzo d'identificazione e delimitazione delle stesse. Ne risulta che le scelte timbriche operate da Weber trasformano la peculiarità melodica del soggetto in un tematismo puramente timbrico. Ciò che in Bach è guidato dalla polifonia in Webern trova risposta nelle risposte del timbro anche sotto il profilo della dinamica, dei segni di espressione e dell'agogica.

Lauri Suurpää, *L'arrivo della tonica in due Preludi e due Fughe dal «Clavicembalo ben temperato» di Bach*, pp. 22-38. Lo studio, prendendo in considerazione i preludi in Sol minore e in Sib minore e le due fughe in Do minore e in Sol minore del primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di J.S. Bach, intende individuare il modo di raggiungere la tonica conclusiva da due diversi punti di vista: analizzando il raggiungimento dell'area tonale e la realizzazione conclusiva dell'accordo della tonica strutturale inteso in senso schenkeriano. Secondo C.Ph.E. Bach e Johann Kirnberger, che per l'autore rappresentano i precedenti teorici più diretti di entrambe le prospettive, il raggiungimento della tonica conclusiva avviene attraverso una forte progressione cadenzale. Diversa, invece, la concezione teorica illustrata da Erhard Niedt. L'autore, mettendo a confronto il concetto di tonica finale dei tre teorici, evidenzia che per i primi due, la tonalità conclusiva è stabilita nel momento in cui un'evidente e decisa cadenza porta all'accordo strutturale di tonica, per Niedt invece, potrebbe essere una sorta di armonia intermedia che conduce ad un percorso cadenzale. L'autore analizza poi le differenze tra i brani presi in esame dal punto di vista della teoria schenkeriana, dopo aver precisato la differenza che intercorre tra "disegno tonale" e "condotta delle parti" nonché tra "toniche strutturali" e "toniche apparenti". I risultati cui perviene propendono a favore della situazione profilata da Niedt.

Vasileios Kallis, *Forma, tonalità "modificata", modalità "non diatonica" in «Jeux d'eau» di Ravel*, pp. 39-58. Il saggio analizza quanto evidenziato da Steven Baur e Richard Taruskin: l'uso di aspetti "non diatonici" della modalità in *Jeux d'eau* di Ravel e di come i numerosi frammenti basati su modalità non diatoniche (sistema ottatonico, per toni

interi e pentatonico) influiscano sulla globalità del disegno formale. L'autore s'interroga sulle ripercussioni che ciò può avere sulle convenzioni funzionali della forma sonata del brano in oggetto. Poiché le modalità non diatoniche incidono anche sull'organizzazione formale, l'autore intende conoscere se, e con quali mezzi, Ravel rispetta l'essenza della forma, nonché il ruolo delle figurazioni non diatoniche in tale meccanismo. Prendendo a riferimento la concezione dell'allegro di sonata (opposizione, intensificazione e risoluzione) di Charles Rosen, l'autore evidenzia che a livello di organizzazione formale la prima sezione, pur presentandosi più come esposizione che come opposizione, ha una funzione ugualmente importante perché in essa Ravel mette in rilievo le caratteristiche strutturali dell'opera: la polarizzazione tra diatonismo e non-diatonismo e la cellula cromatica re-re#-mi. La discontinuità stilistica messa in atto dal compositore gli permette di avere relazioni con un modello specifico di forma piuttosto che con una tradizione di stile. Ne risulta che i nuovi mezzi utilizzati da Ravel, quale la modalità non diatonica in *Jeux d'eau*, servono a rinvigorire la prassi della tradizione, piuttosto che a cambiarla o a riformarla.

Domenico Giannetta, *Il mondo è fatto a scale. Studio teorico sulle relazioni possibili fra scale e modi*, pp. 59-86. Il presente studio è basato sul concetto di scala. Per raggiungere il fine ultimo del saggio: un catalogo completo di tutte le scale e di tutti i modi, l'autore procede ad una classificazione sistematica ed esaustiva, ricavabile teoricamente combinando fra loro gli intervalli delle strutture scalari e dei sistemi modali chiusi costituiti da cinque a sette classi d'altezze e caratterizzati dalla combinazione di due soli tipi d'intervallo. Le modificazioni di tipo cromatico, che i gradi (escluso il primo) di un sistema modale possono subire, conducono ad un sistema sonoro più complesso: un ipersistema modale. Per un confronto neutrale e ridurre al minimo le influenze di tipo storico-culturale, l'autore classifica i sistemi modali con sigle alfanumeriche. Le speculazioni teorico-grafiche, mettono in luce tre grandi "famiglie scalari": diatonica, acustica ed esagonale, cui vanno aggiunti i modi difettivi e i modi pentafonici esagonali imparentati in modo diretto o indiretto con ciascuna delle tre famiglie scalari. Nel verificare l'utilizzo delle griglie, l'autore prende in esame i due maggiori periodi di transizione, ovvero il passaggio dal sistema dei modi ecclesiastici alla tonalità armonica maggiore-minore e quello tra XIX e XX secolo in cui avviene la riscoperta, in termini moderni, della modalità. Gli esempi proposti, che per il primo periodo hanno quale autore più rappresentativo Frescobaldi e per il secondo Debussy, mostrano che le griglie sono utili per descrivere opere musicali appartenenti a repertori non compresi in un unico sistema scalare.

Claudia Aristotile, «*Cor mio deh non languire*» di Battista Guarini nella produzione madrigalistica secentesca, pp. 87-112. L'autrice del saggio analizza il legame che intercorre tra un testo e la sua intonazione prendendo in considerazione *Cor mio deh non languire* di Battista Guarini. L'autrice, il cui interesse è incentrato sulla produzione madrigalistica a cinque voci, dopo aver affrontato l'analisi della struttura metrico-formale e del contenuto semantico, si rivolge all'analisi delle singole intonazioni. Dall'esame emerge che, mentre la struttura formale tripartita (esordio - sezione centrale - fine) è condivisa da tutti i compositori, è nell'interpretazione affettiva del compositore al testo, messa in atto attraverso espedienti contrappuntistici, che si riscontrano maggiori connotati di originalità. La felice natura del testo poetico - cui deve essere ricondotto l'ampio consenso di *Cor mio* e che lo ha reso uno dei terreni di confronto tra compositori - spingono l'autrice a ritenerlo, per le tarde intonazioni di Scarlatti e Bononcini, un classico della letteratura madrigalistica. Lo studio ha quindi voluto mostrare alcuni meccanismi sottesi alla composizione del madrigale soprattutto per quel che riguarda le intonazioni dei versi tra la duplice problematica della rappresentazione musicale degli affetti e delle convenzioni metriche formali della poesia. Attraverso i dati raccolti, l'autrice ha inteso capire fino a che punto un testo può rappresentare un comune percorso in cui la personalità

individuale può lasciare traccia all'interno di elementi stilistici e formali tipici del linguaggio musicale del tempo.

«**Rivista di Analisi e Teoria Musicale**», vol. XIV/2, 2008, LIM, Lucca, pp. 110.

Carl Schachter *Ritmo e analisi lineare. Uno studio introduttivo* pp.7-53. L'autore, nell'intento di spiegare come nascono le critiche all'opera schekeriana, in merito alla scarsa attenzione rivolta al ritmo e stabilirne la fondatezza, individua alcuni aspetti cui riconduce tale opinione: l'assenza di notazione ritmica dalle analisi grafiche, la natura aritmica dell'*Ursatz* e la priorità delle relazioni tonali su quelle ritmiche, l'assenza di una corrispondenza tra i livelli strutturali del grafico e le sottolineature ritmiche della composizione nonché la mancanza di un approccio sistematico al ritmo. Esaminati alcuni recenti tentativi, in modo particolare quelli volti a spiegare il ritmo su ampia scala (Edward Cone, Arthur Komar, Grosvenor Cooper e Leonard Meyer) ed evidenziato come i teorici abbiano dato vita ad indagini introduttive più che ad una teoria vera e propria sul ritmo, Schachter passa ad esporre alcune delle sue idee sull'analisi del ritmo presentando qualche principio generale e le loro applicazioni attraverso brevi esempi musicali. L'intimo legame tra ritmo e organizzazione tonale ed il valore dell'analisi musicale connesso alla possibilità di perfezionare la nostra capacità di ascolto, sono le due considerazioni che guidano le idee dell'autore. In riferimento al carattere cinetico del ritmo vengono segnalate le teorie di Edward Cone e Victor Zuckerkandl. Dopo aver ricondotto il flusso e il riflusso del ritmo musicale a ciò che definisce "ritmo tonale" e "ritmo delle durate", l'autore conclude operando una serie di confronti: ritmo e struttura tonale, ritmo e metro, tessitura, dinamica, timbro e ritmo, accento e stabilità tonale, durata e stabilità tonale, ritmo tonale e ritmo di durate nel contesto.

Egidio Pozzi, *Diminuzione, improvvisazione e virtuosismo: i trattati italiani della seconda metà del Cinquecento e le nuove concezioni melodiche dell'età barocca*. pp. 55-78. Non trovando nella teoria tra Cinquecento e Seicento spiegazioni adeguate per comprendere la profonda rivoluzione che interessò il linguaggio e le concezioni estetiche del far musica, l'autore ritiene particolarmente interessante porre l'attenzione sulla prassi esecutiva che rielaborava composizioni preesistenti servendosi di vari tipi di ornamentazioni (*tremoli, groppi, trilli*, ecc.) e/o sostituiva una o più note di ampia durata con figure melodiche costituite da note di breve durata (*passaggi*); tale pratica comportò una sostanziale ridefinizione del contenuto melodico-motivico di una composizione e modificò le funzioni delle singole parti della trama compositiva. Servendosi di esempi, l'autore del saggio approfondisce la descrizione tecnica della diminuzione, mettendo a confronto il *Tratado de glosas* di Diego Ortiz (1535) con *Regole, Passaggi di musica. Madrigali e Mottetti passeggiati* di Bovincelli (1594). Attraverso l'*Opera intitulata Fontegara* di Sylvestro di Ganassi (1535) viene evidenziato il tentativo di fissare sulla carta la grande libertà dell'interprete cinquecentesco di utilizzare la diminuzione improvvisata, mentre le chiavi multiple utilizzate in *Breve et facile maniera di esercitarsi a far passaggi* di Giovanni Luca Conforto (1593), forniscono sinteticamente tutte le possibili alternative melodiche adatte ad ogni tipo di registro strumentale o vocale per un dato passaggio. Ad ogni modo l'autore del saggio tiene a precisare che gli esempi proposti nei trattati esaminati erano da considerarsi non "formule", bensì "modelli stilistici" cioè esemplificazioni di alcuni tra gli infiniti modi per variare e fiorire una linea melodica data. Pur non potendo specificare le fasi della transizione dalla prassi esecutiva, legata all'improvvisazione, alla tecnica compositiva attraverso la scrittura musicale, l'autore è certo che tale prassi fu determinante per affermare e legittimare il nuovo genere cameristico.

Alfonso Alberti, *Strategie di ricomposizione* pp.79-92. Questa analisi, basandosi sulla ricomposizione di opere

del passato da parte di compositori del Novecento, intende mostrare come le varianti e gli arricchimenti apportati da un compositore al brano originale oggetto della ricomposizione rispecchino la sua produzione musicale “pura”. Il brano scelto è il terzo movimento (Allegretto grazioso) del *Concerto per quartetto d’archi e orchestra* di Arnold Schönberg (1933), ricomposizione del *Concerto grosso* op. 6 n. 7 in si bemolle maggiore di Händel. L’attenzione dell’autore s’incentra esclusivamente sul confronto analitico tra originale e ricomposizione. Dopo aver effettuato le osservazioni preliminari l’autore fa rilevare che il motivo appare immediatamente evidente all’ascolto nel momento in cui si prende atto del gran numero di frammentazioni ritmiche operate. Alle relazioni motiviche già presenti in Händel, Schönberg aggiunge tutta una serie di derivazioni ed elaborazioni che arricchiscono e trasformano l’originale. Le conclusioni cui perviene l’autore evidenziano che la funzione principe della ricomposizione è quella di valorizzare nel brano alcuni principi estetici tipicamente schönberghiani. Nei casi di proliferazione contrappuntistica, la tendenza a trattare separatamente i singoli motivi frammentando il segmento melodico che li contiene, determina una sorta di metapartitura: la partitura di Händel viene “spiegata” attraverso la partitura di Schönberg.

Enrico Bianchi “Introduzione all’oscuro” di *Salvatore Sciarrino: aspetti formali e simbolici correlati al timbro* pp. 93-110. Il presente contributo intende proporre un’analisi di *Introduzione all’oscuro per dodici strumenti* (1981) di Salvatore Sciarrino allo scopo di evidenziare aspetti correlati al timbro e alle sue implicazioni psicologiche. Per sopperire alle mancanze di una metodologia analitica per la musica atonale, lo studio della partitura di Sciarrino oltre ad utilizzare un approccio analitico basato sui parametri tradizionali (altezza, durata, intensità) ed adottare un orientamento metodologico che contempla l’esperienza percettiva, si serve di un’indagine d’ascolto con analisi elettroacustica del segnale audio delle registrazioni. Al termine dell’indagine l’autore afferma che l’azione di Sciarrino ha prodotto la rimozione della causa-sorgente attraverso l’alterazione delle caratteristiche spettro-morfologiche del suono e dilatato lo spazio semantico percepito dall’ascoltatore attraverso la differente capacità di richiamare l’attenzione tra eventi sonori dotati di maggiore e minore forza di connotazione. L’uso consapevole della dimensione del timbro a fini compositivi apre nuove prospettive al timbro come parametro e veicolo di comunicazione.

Gaetano Stella (a cura di)

Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Settecento

«**Rivista di Analisi e Teoria Musicale**», vol. XV/1, 2009, LIM, Lucca, pp. 138.

La formazione del musicista nel XVIII secolo: il “modello” dei Conservatori napoletani, Rosa Cafiero, pp. 5-25. L’articolo rileva aspetti e caratteri dell’organizzazione dei conservatori napoletani trascurati dalle indagini precedenti, quali quella di Francesco Florimo della seconda metà dell’Ottocento e di Salvatore Di Giacomo dei primi del Novecento, per non aver inserito le attività dei musicisti, formati nelle istituzioni partenopee, nel contesto produttivo musicale della città. La nascita della scuola di musica nei conservatori (nati nel XVI secolo come orfanotrofi ovvero istituti assistenziali), cui è legata la storia della scuola musicale di Napoli del XVIII secolo, coincide con la crescente richiesta di servizi musicali di tipo religioso e laico da parte di diverse istituzioni cittadine. Già nella seconda metà del XVIII secolo i conservatori erano imprese organizzate, gerarchizzate ed integrate nel tessuto urbano che nel corso del Settecento si trasformarono in vere e proprie aziende economico-musicali. La crisi economica, che nell’ultimo quarto di secolo investì la società napoletana, non risparmiò i conservatori: gravi le ripercussioni anche

sull'organizzazione didattica. La trasformazione istituzionale dei conservatori si realizzò nel decennio napoleonico: dopo l'unificazione dei due conservatori superstiti (Pietà dei Turchini e Santa Maria di Loreto a Capuana) un decreto sancì il divieto assoluto di ammettere nel collegio di musica giovani castrati mettendo fine a quella lunga tradizione che aveva richiamato a Napoli centinaia di apprendisti musicisti. Nel tentativo di conciliare la tradizione della scuola napoletana con i metodi d'oltralpe (in particolare quello del conservatorio di Parigi) si apre un nuovo capitolo della storia dell'insegnamento musicale a Napoli. Il 30 giugno 1807 l'istituto fu denominato conservatorio regio ed annoverato tra i collegi del Regno delle due Sicilie.

The perfection of craft training in the Napolitan Conservatories, Robert O. Gjerdingen pp. 26-51. A sostegno della stretta connessione presa in considerazione dal saggio - tra l'apprendistato compiuto, nel corso del XVIII secolo nei quattro conservatori di Napoli, da centinaia di futuri compositori e quello necessario a calligrafi e disegnatori per acquisire la qualifica di artigiano o maestro - l'autore chiama in causa Elisabetta Pasquini per aver riscontrato forti similitudini tra i modelli musicali del trattato *L'esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* di padre Martini da Bologna e quelli di tipo grafico contenuti nel manuale pittorico di Johann David Preissler. Il processo di apprendistato del musicista prevedeva, inizialmente, l'acquisizione di scale, intervalli e piccole figure melodiche; il grado successivo si basava sulla loro combinazione: brevi combinazioni in contrappunto (cadenze). Successivamente l'apprendista imparava il basso figurato armonizzando scale ascendenti e discendenti (Regola dell'Ottava), il trattamento delle dissonanze più comuni, i modelli in cui le alterazioni determinano modulazione ed una varietà di sequenze standard. Tutto ciò costituiva le *regole* dei maestri napoletani. Probabilmente il passo successivo era rappresentato da frasi scritte o eseguite a due voci. I pezzi che servivano a tale scopo erano: solfeggi, intavolature e partimenti. Viste in passato come rudimenti di basso continuo, le diverse "regole" dei vari maestri napoletani erano collezioni di modelli; quelli più ampi confluivano nelle raccolte di partimenti, solfeggi ed intavolature. Una volta che l'apprendista aveva interiorizzato tutti i modelli, questi venivano combinati tra di loro per la realizzazione dei partimenti (assai vicini all'improvvisazione libera e alla composizione). Secondo l'autore del saggio, l'analisi della musica di questi compositori deve necessariamente tener presente gli schemi da questi appresi.

Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata "Perfidia" di Francesco Durante, Nicoleta Paraschivescu, pp. 52-67. Il presente articolo intende contribuire a colmare la lacuna concernente la prassi del partimento nell'ambito delle ricerche sulla pratica esecutiva storicamente informata. Dopo aver spiegato cos'è un partimento e la finalità prettamente didattica dello stesso, soprattutto nei Conservatori di Napoli dal XVII secolo fino alla fine del XIX, l'autrice passa ad illustrare il ruolo centrale di Francesco Durante, autore di un compendio completo di partimenti in quattro parti riguardanti: la prima le "regole", la seconda partimenti ad una sola voce con basso numerato, la terza numerosi bassi di partimento e la quarta fughe-partimento. Per mostrare l'importanza del partimento nell'insegnamento della musica antica, l'autrice si serve della Sonata "Perfidia" di Francesco Durante dato che essa è basata su un basso di partimento di cui è pervenuta una realizzazione coeva all'epoca del compositore. Nel corso del XIX secolo la prassi del partimento, che ai tempi di Durante era considerata affine alla prassi esecutiva, si spostò verso l'area disciplinare dell'armonia e del contrappunto ed impiegata a scopo didattico non solo in Italia ma anche in Francia. Secondo l'autrice, i partimenti sarebbero di grande aiuto nell'ambito della musica antica e costituirebbero un mirabile strumento di accesso alla lingua musicale del XVII e XVIII secolo.

La scala come modello per la composizione, Giorgio Sanguinetti, pp. 68-96. Il saggio propone una raccolta di esempi commentati (tratti da opere di Corelli, Haendel, J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin e Verdi che

secondo l'autore sono stati direttamente o indirettamente a contatto con maestri, metodi e stili italiani), al fine di offrire una prima ricognizione, se pur parziale, di schemi e modelli basati sulla scala. Questa, considerata sintesi naturale della melodia, costituiva la base dei metodi d'insegnamento del contrappunto e del partimento. Dopo aver illustrato la Regola dell'Ottava, che forniva agli accompagnatori un metodo semplice e chiaro per accompagnare i bassi senza numeri, l'autore presenta alcune delle tecniche alternative per accompagnare una scala nel basso (la maggior parte di queste si basavano sulla ripetizione e trasposizione della stessa figura sui diversi gradi della scala). Gli schemi di partimento, come le scale o i "moti del basso", furono insegnati per almeno due secoli, a partire dalla fine del Seicento, ad intere generazioni di apprendisti compositori. La mente musicale del giovane compositore era plasmata da tali schemi tanto da poterli considerare un vero e proprio modo di pensare la musica: distillando tecniche compositive preesistenti e stili individuali, gli schemi costituirono una risorsa compositiva ed un repertorio di modelli armonici e contrappuntistici.

I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento, Paolo Sullo, pp. 97-115. Dalla lettura delle testimonianze proposte, emerge una duplice funzione dei solfeggi (brevi composizioni formate dal susseguirsi di piccoli moduli, *canti*, costituiti in apertura dalla disposizione iniziale delle voci ed in chiusura dall'andamento cadenzale delle voci stesse che davano luogo ad una griglia compositiva precostituita da riempire): non solo brani per educare i cantanti all'uso della voce ma, anche banco di prova per gli allievi di composizione dei conservatori napoletani. Per la loro brevità e la struttura formale altamente standardizzata i solfeggi possono considerarsi, inoltre, un compendio dei procedimenti adottati dai maestri della scuola napoletana per stendere velocemente un brano ben articolato nella forma. Per gli allievi delle classi di canto, i solfeggi proponevano situazioni commisurate alle difficoltà da superare, per i maestri compositori uno schema formale standardizzato per modellare estemporaneamente la struttura del brano secondo le differenti necessità pedagogiche. Da qui l'esistenza di una "forma-solfeggio". Lo schema, adottato tra i primi da Leonardo Leo, fu imitato dalla maggior parte dei maestri della scuola napoletana per poi essere teorizzato ed inserito nella didattica della composizione con la scuola di Zingarelli. L'assenza di quaderni degli allievi di Leo non permette, però, di chiarire le modalità di impiego dei solfeggi per ciò che riguarda gli allievi non cantanti. Le ipotesi avanzate dall'autore: modelli di scrittura, schemi da imitare per i maestri, aiuto a praticare il basso continuo nonché per imparare ad accompagnare i cantanti.

Le «Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala» Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano, Gaetano Stella, pp. 116-138. Lo scopo dell'articolo è evidenziare alcuni aspetti di una tradizione didattica (derivata principalmente da Leonardo Leo) riassunta e tramandata alle successive generazioni di compositori, formati all'interno della stessa, dalle *Regole del Contrappunto pratico* di Nicola Sala. Dopo una breve introduzione generale sulle *Regole*, l'autore si sofferma su alcuni degli aspetti più generali del contrappunto di Sala, per poi approfondire una particolare tipologia di fuga in essa contenuta. Rivolto sia ai "principianti" sia ai maestri, le *Regole* offrono motivi d'interesse e di approfondimento per ciò che riguarda i numerosi aspetti coinvolti dalla pratica del contrappunto, la cui forma principale era rappresentata dalla fuga. Alcune varianti adottate da Sala allo schema formale di tutte le fughe del secondo volume delle *Regole* (in particolare la mancata ripercussione sul IV grado) induce l'autore del saggio ad indagare sulla produzione teorica di altri autori. Poiché i compositori considerati diretti discendenti di Leonardo Leo, non mancarono di adottare un modello di fuga di tradizione durantista, ignorato invece dalle fughe di Fenaroli (allievo di Durante) e Vincenzo Lavigna, ciò avallerebbe l'ipotesi avanzata da Jesse Rosenberg secondo il quale non è possibile operare un'effettiva distinzione tra le due scuole derivate dall'insegnamento di Leo e Durante data la continua interazione tra le stesse. Ad ogni modo l'esistenza di un modello formale didattico di tale

successo, induce l'autore del saggio a suggerire di non escludere l'esistenza di basi più concrete della polarità tra le due scuole.

«**Rivista di Analisi e Teoria Musicale**», vol. XV/2, 2009, LIM, Lucca, pp. 162.

Carl Schachter, *Ritmo e analisi lineare. La tecnica di riduzione delle durate*, pp. 7-43. Il notevole interesse musicale, attribuito da Schachter ad un'annotazione di Anton Schindler in uno dei quaderni di conversazione di Beethoven (1824) - «I ritmi estesi nei vostri lavori non derivano dal calcolo, ma piuttosto dalla natura della melodia e, non di rado, dall'armonia – è così?» - costituisce lo punto di questo saggio. Nel sviluppare alcune idee delineate in un precedente studio sul ritmo musicale (2008), l'autore tenta di rilevare le connessioni tra l'organizzazione delle durate e quella tonale servendosi di una notazione analitica che unisce la riduzione delle durate a quella di tipo schenkeriano dei contenuti tonali. Per testare l'utilità di questo metodo: trovare conferma a quanto suggerito dall'ascolto, Schachter si serve di lavori brevi e relativamente semplici (Chopin, *Preludio in sol magg.* op. 28; Mozart, trio del Minuetto dalla *Sinfonia Haffner*; Schubert, *Valzer in la magg.* op. 50). Benché le riduzioni ritmiche chiarirebbero aspetti dell'organizzazione ritmica non immediatamente rilevati o del tutto trascurati dalle analisi grafiche incentrate su condotta delle voci e armonia, gli svantaggi non mancano. Per ovviare agli inconvenienti riscontrati, l'autore suggerisce d'impiegare le riduzioni delle durate solo quando, rispetto ad altre procedure, esse rivelano caratteristiche salienti del brano, ed eventualmente di usarle in maniera congiunta ai grafici della condotta delle voci per compensarne i limiti.

David Gagné, *La forma secondo una prospettiva schenkeriana*, pp. 45-77. Dopo aver precisato che per Schenker la forma musicale, ovvero l'organizzazione di un brano musicale o di un movimento, comprendeva l'armonia e la condotta delle voci e che la sua concezione formale inizialmente incentrata sugli eventi musicali relativamente vicini alla "superficie" si spostò ai livelli inferiori (*foreground*), l'autore evidenzia la distinzione operata da molti studiosi schenkeriani tra "forma interna" e "forma esterna" per introdurre il concetto di "disegno", utilizzato in relazione a dinamiche e articolazioni. Per comprendere la teoria formale schenkeriana (esposta nel capitolo finale di *Free Composition*), l'autore suggerisce di considerare inizialmente un brano secondo le categorie formali tradizionali. Dal momento che la forma è trattata in base al numero di sezioni vengono proposti alcuni esempi: il *Preludio in Do magg.* dal primo Libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach esempio di forma non-divisa (*one-part form*); il *Preludio in Mi min.* op. 28 n. 4 di Chopin esempio di forma bi-partita; il *Momento musicale* op. 94, n. 6 di Schubert, divisione in tre parti (A-B-A). Il processo d'interazione tra i diversi livelli, includendo aspetti della forma "esterna", di quella "interna" e del disegno, può produrre in una stessa composizione intrecci di forme; un brano può quindi presentarsi diviso in maniera differente per ciascun livello strutturale. L'approccio analitico di Schenker, finalizzato a scoprire in che modo un brano funziona nella sua interezza ammette, indipendentemente dai livelli strutturali coinvolti, che aspetti formali contrastanti possono coesistere data l'immutabilità dei suoi principi strutturali, ed in modo particolare dell'*Ursatz*.

Domenico Giannetta, *La cifratura ideale degli accordi: sistemi teorici a confronto*, pp. 79-106. Dal momento che lo studio dell'armonia e dell'analisi musicale presuppone l'uso di una simbologia utile per identificare gli accordi e la scelta di un sistema tra quelli esistenti, l'autore passa in rassegna la teoria del basso numero, dei gradi fondamentali e delle funzioni armoniche evidenziando come ciascuna di esse risponda ad un'esigenza e ad una destinazione d'uso

assai differente. Descritti sinteticamente la genesi ed i principi teorici su cui si basano i tre approcci, l'autore del saggio concentra la propria attenzione sulla simbologia adottata per identificare gli accordi al fine di mettere a confronto l'efficacia dei diversi sistemi di cifratura, evidenziandone pregi e difetti di ciascuno di essi. Al termine del confronto l'autore afferma che non esiste in assoluto una simbologia che possa definirsi migliore delle altre. Giannetta, quindi, avanza inizialmente la proposta di elaborare un nuovo sistema di simboli che coniughi efficacia con praticità ed immediatezza, per poi suggerire l'uso contemporaneo di più sistemi di cifratura affinché le peculiarità di un sistema possano compensare i limiti dell'altro e viceversa. Altra soluzione: una cifratura mista. Gli esempi proposti dimostrerebbero la risoluzione di gran parte degli inconvenienti denunciati

Lelio Camilleri, *Metafore sonore: "Visage" di Luciano Berio*, pp. 107-125. Il saggio prende spunto da due conferenze tenute a Brema e Oldenburg nell'ottobre 2009, su *Visage*, l'ultima composizione realizzata da Berio a Milano nello Studio di Fonologia Musicale della RAI. Nel contesto elettroacustico la voce, per le potenzialità a livello di significazione, a livello "teatrale" e per la capacità di creare una vera e propria "drammaturgia radiofonica", costituisce un elemento importante del discorso sonoro. Destinato principalmente alla diffusione radiofonica, *Visage* rappresenta una sorta di ritratto della personalità di Cathy Berberian, la cantante che per il suo virtuosismo vocale fu definita da Berio «un secondo Studio di Fonologia». Dopo aver esaminato alcune delle caratteristiche peculiari del brano ed evidenziato il carattere narrativo dello stesso per la sua natura radiofonica, l'autore ne analizza la macrostruttura partendo da cinque diversi modelli analitici. Dall'indagine emerge che *Visage* è un brano elettroacustico la cui sola lettura delle relazioni spettromorfologiche non permette un'esauriente comprensione delle differenti implicazioni narrative presenti in esso. Al fine di analizzare la rete di metafore sonore create dalle relazioni dei gesti vocali con le tessiture elettroniche, occorre mettere in relazione le proprietà evidenziate dall'analisi spettromorfologica, con i livelli estrinseci del tessuto discorsivo del brano e collegarle all'articolazione macro-formale. Le funzioni di tipo strutturale, discorsiva, narrativa mostrano la complessità e la stratificazione dei significati che compongono *Visage*, l'opera che, secondo l'autore del saggio, ha ampliato la natura del linguaggio musicale elettroacustico.

Mario Baroni e Rossana Dalmonte, *Per una grammatica dello stile: considerazioni sulle arie da camera del Seicento italiano*, pp. 127-162. Il saggio intende capire attraverso quali meccanismi e a causa di quali motivazioni avvengono nel tempo le trasformazioni del linguaggio musicale. A tal fine gli autori si servono dei concetti di "grammatica" e di "stile". Dal momento che i compositori sono sempre anche ascoltatori e come tali sono immersi in modelli stilistici che fanno parte della loro esperienza quotidiana, l'ipotesi di partenza degli autori di questo studio è che la creatività individuale è immersa in un "bagno" di possibilità collettive e che lo stile nasca dalla dialettica tra scelte individuali e scelte comuni. L'analisi che segue intende verificare l'attendibilità di questa ipotesi attraverso le analisi comparate delle arie di Luigi Rossi, Giovanni Legrenzi e Domenico Gabrielli; gli autori esaminano, in particolare, le regole compositive da questi adottate selezionandole fra quelle che il genere musicale dell'aria da camera metteva loro a disposizione. Partendo dai testi letterari, l'analisi descrive poi minuziosamente la macroforma da questi scaturita, per incentrarsi infine sugli aspetti microformali. Benché il raggio dell'analisi sia circoscritto esclusivamente ai modelli dell'aria, le differenze tra Rossi e gli altri due autori all'interno di un lasso di tempo relativamente ridotto (un secolo) sono sostanziali nella concezione della cantata. Mentre gli esempi proposti forniscono alcune indicazioni, il confronto tra i tre compositori oltre ad indagare come il materiale verbale venga elaborato musicalmente, si arricchisce di un ulteriore elemento di analisi grazie alla "forma-aria" definibile anche in termini

di tonalità. Sulla base degli elementi acquisiti, gli autori pervengono ad una definizione di stile considerandolo attraverso tre percorsi: un procedimento di categorizzazione di oggetti musicali, un sistema di regole grammaticali, uno strumento di comunicazione.

Pierangela Pingitore