

Editoriale

Antonio Grande

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15074375>

Con questo numero, mi presento come nuovo redattore di *Analitica*. Ringrazio il team che mi ha preceduto e sono onorato di continuare questo importante progetto di condivisione di conoscenze e approfondimenti con i nostri lettori. Una rivista che si occupa di musica – più che mai intreccio di pratiche e istanze socioculturali – deve prevedere un costante monitoraggio delle continue trasformazioni che animano le nostre aree di studio, diventate sempre più “aperte”. Nella mia trascorsa esperienza con la RATM, abbiamo verificato un progressivo slittamento della discussione verso ambiti di frontiera, un interesse più sulle relazioni che sugli oggetti, e una maggiore attenzione verso letture critiche dei paradigmi disciplinari. Vorremmo raccogliere questa tendenza e pensare *Analitica* come una cassa di risonanza di questa nuova e diffusa sensibilità.

La sfida non è solo quella di coinvolgere le varie anime della nostra comunità, ma anche di riconoscere che oggi quella comunità è più sfaccettata, che sono nate – o abbiamo imparato a riconoscere – nuove soggettività alle quali occorre non solo dare voce, ma saper porre anche nuove domande. Crediamo infatti che una rivista non debba semplicemente “riflettere” una discussione rimanendone spettatrice, ma deve riconoscersi *parte del gioco* e saper indicare un indirizzo.

In tal senso, penso sia utile rivolgersi ai giovani che, come nativi di un mondo sempre più complesso, hanno un accesso immediato (nel senso letterale del termine) alle idee e al dibattito in corso tra i nostri lettori. Per questo motivo abbiamo due vicedirettori come Giusy Caruso e Gabriele Cecchetti, entrambi impegnati, a livello internazionale, in aree che incidono profondamente sui nostri percorsi di studio.

Altre figure di giovani sono i membri del Comitato Editoriale, un team di gestione della rivista di elevata competenza e aperto a differenti campi disciplinari.

Un primo problema è stato quello di darci un orientamento e siamo stati unanimi nel riconoscere che *Analitica* deve ritagliarsi una sua specificità all’interno della nostra Società di Analisi. Nel vasto ambito della teoria musicale, oltre all’analisi dei repertori, vogliamo accordare un particolare interesse verso la ricerca artistica e gli studi sulla performance – dove oggi emergono discussioni che interpretano al meglio, e con giusto spirito critico, i temi che ci toccano più da vicino – e poi ancora verso la didattica musicale, le scienze cognitive e computazionali e, in generale, le letture intercategoriale in grado di allargare le prospettive e le connessioni fra le idee. E, come si può leggere nel nostro sito, vorremmo fare questo anche incoraggiando “proposte che espandano o persino mettano in discussione le ontologie, le epistemologie e le metodologie tradizionali” all’interno delle nostre discipline, “e che intersechino tematiche teoriche e analitiche con le prospettive e i metodi della ricerca artistica o empirica”.

È utile ricordare che il dibattito sui temi di “apertura” e trasversalità è assai avanzato in altri campi di studio, ma stenta ad espandersi nella nostra area, rimanendo scarsamente rappresentato. Ciò risulta evidente anche dai Convegni che frequentiamo, sia in Italia che all’estero, organizzati in genere su sessioni specifiche costruite intorno ad ambiti di studio ben definiti. Kevin Korsyn, nel “ripensare il concetto di disciplina”, discute come secondo Foucault “la persistenza di una classificazione disciplinare nel tempo può nascondere profonde

discontinuità nell'oggetto della conoscenza. Così avverte, ad esempio, di non dare per scontato che la storia naturale del Settecento e la biologia dell'Ottocento studino la stessa cosa. La biologia è lo studio della vita, ma il concetto di vita in quanto tale non esisteva nel XVIII secolo, che riconosceva un continuum di forme naturali senza una chiara rottura tra animato e non animato" (Korsyn, 2003, p. 41). Analogamente, per fare un esempio, quando in musica trattiamo lo studio delle Forme, in Haydn come in Brahms, dimentichiamo che, lungo quel tempo, il significato di Forma (per non dire il concetto stesso di "opera") ha assunto connotazioni così diverse da rendere fuorviante pensare a un medesimo campo disciplinare.

Da qualche decennio si discute piuttosto il concetto di postdisciplinarietà e, recentemente, un volume curato da Tomas Pernecky (2020) ne offre un quadro aggiornato. Si tratta di una sfida all'attuale organizzazione della conoscenza in campi separati, a partire dalle sedi accademiche. Riconoscendo la complessità del sapere, la postdisciplinarietà si propone come un cambiamento radicale, *ponendosi fuori* dall'idea di disciplina. Ciò consentirebbe di "costruire uno spazio cognitivo nuovo, in cui non si tratta più solo di aprire i confini disciplinari attraverso gradi di interazione/integrazione, ma di sfidare fondamentalmente il fatto ovvio della disciplinarietà" (Darbellay, 2016, p. 367 cit. in Ings, 2020, p. 52). Con un'efficace metafora, si è parlato di modelli ispirati alla ragnatela, piuttosto che ai muri divisorii (CatonHill 2020). Su altre premesse, ma sulla stessa linea, Donna Haraway esplora ciò che ha chiamato *pensiero tentacolare* (Haraway, 2016).

Questa discussione è assai stimolante per la nostra comunità, sempre esposta al rischio di adottare un approccio riduttivo e unificante all'Analisi, anche perchè ci avvicina sotto vari aspetti al modo con cui i performers si rapportano ai brani. In studi recenti su questo tema, emerge proprio la trasversalità e la complessità di quell'approccio, la cui potenzialità – come scrive John Rink – "non consiste nella *comunicazione* di un significato specifico, quanto nella *costruzione* di significati infiniti" (2018, 91)

(corsivo mio). Se nel primo caso, la "comunicazione" implica la trasmissione di valori considerati immanenti all'opera - che viene così idealizzata -, nel secondo, la "costruzione" apre ad un concetto *esteso* di 'struttura' che include una serie indefinita di agenzie, tra cui il performer stesso. Per Daphne Leong "la struttura, in questa accezione più ampia, include esplicitamente elementi percepiti, suonati e persino immaginati. Può essere così un concetto attivo, fluido e dinamico" (2019, 8). La *performer's analysis*, come viene chiamata, è dunque per noi uno stimolo a perseguire strategie analitiche più relazionali (Born 2010), capaci di riunificare le numerose agenzie di quel complesso *assemblaggio* che è il brano musicale.

Presentato il progetto, passo ora a presentare i cinque articoli di questo numero.

L'articolo di **Alessandro Ventura**, *Organizzazione spettrale, processo e forma in Solo pour deux di Gérard Grisey*, è l'analisi di un brano (1981) con cui Grisey affronta alcuni temi fondamentali del suo programma compositivo. In particolare: la gestione del tempo e il problema della forma a partire da un processo più generale di accelerazione continua, su cui si innestano in vario modo altri processi trasversali, anche indipendenti fra loro. L'obiettivo è una sorta di autogenerazione della forma che elimini ogni elemento di arbitrarità, ricevendo dalla materia stessa – i suoni con i suoi caratteri acustici, ma anche i due strumenti con le loro specifiche proprietà – i criteri della costruzione compositiva. Ne emerge una rete di derivazioni a partire da alcuni principi organizzativi di base, come la 'serie degli armonici' (di sib e mi) e la 'serie di Fibonacci', che si incrociano variamente con altre agenzie riferibili agli strumenti in gioco: trombone e clarinetto. Pensiamo ad es. a come le due note di base siano legate al trombone, in quanto due delle sue posizioni fondamentali, e al clarinetto, dove il mi è presente nella gamma grave, e il re, sua nota più profonda, è il decimo armonico di sib. Questo sistema complesso si incrocia anche con le nostre capacità di ascolto e ciò pone anche noi, come ascoltatori, dei soggetti agenti all'interno del gioco compositivo. L'analisi discute i

possibili criteri di segmentazione del brano appoggiandosi a vari parametri, senza tuttavia nascondere la difficoltà di giungere ad un'idea generale di Unità. E questo può essere un ulteriore spunto di discussione che ricaviamo dall'articolo: un brano come *Solo pour deuz*, percorso da una fitta rete di processi, potrebbe indurci a ridisegnare i principi valoriali che abbiamo finora ritenuto essenziali sul piano estetico, in quanto l'idea di unità nell'arte diventa di difficile gestione quando si confronta con alcune dinamiche complesse.

Se il focus di Ventura riguarda la fase creativa del pezzo, l'articolo di **Daniel Barolsky** discute l'inconsueto tema degli errori, o altri tipi di imperfezioni, nelle esecuzioni musicali, da una prospettiva che è sicuramente coraggiosa e in controtendenza. L'autore li riconosce infatti come fattori capaci di aumentare la credibilità di un evento performativo, introducendo una "giusta" tensione e spezzando la logica della perfezione che viene imposta dal nostro mondo tecnologico. Non a caso Barolsky si sofferma su quel tipo di esecuzione, oggi assai in voga, che deriva dal modello di registrazione in studio, dove tutto può essere editato e da cui emerge un'"aspettativa di perfezione" e un'idea di performance appiattita sulla logica della macchina, cui anche gli umani sono costretti a conformarsi. Sul versante opposto, seguono invece esempi di pianisti leggendari, tra i quali Cortot, noto per le sue emozionanti esecuzioni (in concerto, ma anche in disco) pur in presenza di numerose imprecisioni testuali, o Rubinstein che, dopo un vuoto di memoria, improvvisa nello stile di Chopin, e molti altri. In un suo giudizio su Cortot, Alfred Brendel ricontestualizza le imperfezioni come parte di una più generale esperienza performativa. L'articolo intreccia abilmente tutto un tessuto di rilievi e osservazioni su questo tema da parte di esecutori o musicologi. Si discutono anche casi in cui gli errori sono introdotti volontariamente dagli strumentisti. Va sottolineato che l'aspetto interessante non è quello di partire dagli errori per valutarne l'impatto, ma di riconsiderare, tramite essi, l'idea più generale di opera. In una nuova cornice di senso, il focus si

sposta sull'evento performativo, dove perdono peso i tratti riconducibili al segno (le note giuste), mentre ne acquistano altri legati al profilo fenomenologico della performance e al lato creativo (o ri-creativo) di cui il performer si fa carico. In tal senso, l'errore incorpora la traccia di umanità che apre la porta a empatia e comunicazione.

In uno scenario differente, quello dell'universo jazz, l'articolo di **Federico Rossi**, *Processo compositivo, improvvisazione collettiva e post-produzione musicale in 'Pharaoh's Dance' di Miles Davis: una proposta di analisi*, parte dal 1969, anno emblematico di un complesso di avvenimenti straordinari che hanno cambiato il mondo. Tra questi c'è l'uscita di "Bitches Brew" di Miles Davis e la nascita del jazz-rock (fusion). È una grande svolta nella musica che viene a inglobare una circolarità di figure: musicisti, materiale, registrazione, editing, improvvisazione (collettiva), nuove temporalità, ecc. Il brano *Pharaoh's Dance*, oggetto dell'analisi, viene assunto come modello di un modo nuovo di produrre e registrare musica, in un assemblaggio di elementi differenti: dall'improvvisazione degli strumentisti, al lavoro cooperativo di Teo Macero e Miles Davis in studio, al contributo di Joe Zawinul per le parti scritte. Come scrive Gianfranco Salvatore, citato dall'autore, ciò che ascoltiamo non è un risultato, ma il processo verso una meta ancora non definita e non visibile. L'opera si rimodula ontologicamente come progetto dinamico, che prevede solo percorsi provvisori. Ciò ricorda quanto, nel campo della ricerca scientifica, è stato chiamato oggetto epistemico (Rheinberger 1997), quell'oggetto di studio in laboratorio, che presenta un'inevitabile vaghezza "perché, paradossalmente, le cose epistemiche incarnano ciò che non si sa ancora. Gli oggetti scientifici hanno lo status precario di essere assenti nella loro presenza sperimentale; non sono semplicemente cose nascoste da portare alla luce attraverso manipolazioni sofisticate" (ivi, 28). È notevole il parallelismo con quanto avviene in ambito artistico, in cui l'opera non esiste in una dimensione ideale, in attesa di essere portata in vita, ma solo come risultato provvisorio di un lavoro sperimentale (la

dimensione performativa e quella in studio), e perciò stesso in uno stato di continua vaghezza e indeterminazione. A ben vedere, anche *Pharaoh's Dance*, durante le registrazioni in studio, incarnava “ciò che non si sa ancora” e il suo status ontologico era pura emergenza.

Un analogo taglio inconsueto, ma di grande interesse, è infine il contributo di **Carmen Ceschel** dove l'idea che “viviamo immersi in un mondo audiocentrico” viene problematizzata, invitandoci ad entrare in un diverso contesto, dove la lingua dei segni è una porta su un mondo in cui non è necessario “ascoltare” per accedere alla musica. Detto diversamente, siamo indotti a riflettere su tutto ciò che, nella musica, appartiene all'ordine del *non* uditivo. Cosa intendiamo per ascolto? Oltre al concetto convenzionale, è utile aprire uno spiraglio verso un insieme di altri possibili canali tramite cui ‘ascoltare’. Guadagniamo così molteplici *dis-posizioni* verso la musica: si spezzano legami rigidissimi e si aprono nuovi confini di senso. In particolare, diventano interessanti gli aspetti di produzione musicale *ex novo*, grazie ad un'azione incentrata su parametri spaziali e visuali. A questo proposito, l'autrice cita Tiziano Manca che si chiede se sia possibile pensare una musica che possa quasi escludere l'evento sonoro focalizzandosi sullo strumento e la sua interazione con il corpo e il gesto del musicista. Questo spostamento di focus è un'opportunità per risemantizzare un tema che sembra insensibile ai cambiamenti. La musica può essere più che il solo suono, si tratta solo di allargare i nostri orizzonti.

Con **Delia Dattilo**, *Un Maestro fra i Maestri. La ricerca etnografica di Franco Oppo con i suonatori di launeddas*”, entriamo in una singolare area di confine, quella legata ad una ricerca ad ampio raggio effettuata dal compositore nuorese Franco Oppo, negli anni 80, sulla musica tradizionale sarda presso l'Istituto Regionale Etnografico di Nuoro con il coinvolgimento di diversi suonatori e costruttori di strumenti dell'area centro-meridionale. Un corpus assai vario di testimonianze dirette ci trasmette uno scenario di interrelazioni tra musicisti, ambiente, materiali, pratiche rituali che, oltre a rappresentare

un significativo campione documentale, lasciò un segno importante nell'immaginario del compositore, allargando i suoi orizzonti teorici. Il gioco complesso tra tradizione e creazione individuale ci introduce ad un'idea di suono incorporato in un sistema discorsivo più vasto, innervato di significati latenti non solo musicali, ma anche esistenziali, culturali, sociali e personali. Sebbene l'interazione tra la musica di tradizione orale (pur nella difficoltà di indicarne un perimetro) e quella cosiddetta “colta” sia sempre un'operazione complessa, è proprio questo guardare oltre i rispettivi confini ciò che la rende particolarmente costruttiva. Gli ultimi decenni del 900 sono stati un periodo quanto mai felice per questo interesse verso la trasversalità. Le frasi che l'autrice ci riporta di Luigi Nono che incontra Oppo a Varsavia, e gli dice: “Cosa fai qui? In Sardegna c'è tanto da fare”, è emblematica di una stagione culturale forse irripetibile. Un intero paragrafo è dedicato alla mediazione fra le due culture: il mondo di Oppo come musicista ‘colto’ e la musica della sua terra. A ben vedere, il materiale che gli procura più interesse non è esclusivamente sonoro, ma qualcosa di più denso, che incorpora una gestualità performativa e un gioco improvvisatorio.

Segnalo infine, tra i contributi del numero, un testo in memoria di Edmond Buharaja, compositore, teorico e studioso, prematuramente scomparso nel 2024. Buharaja è stato molto vicino alla nostra Società di Analisi e ha partecipato ai nostri Convegni. Tutti noi ne abbiamo apprezzato la grande erudizione, unita ad una natura schiva e semplice. Il suo amico e collega Pirro Gjirkondi ne ricorda con commozione non solo le composizioni e l'attività di accademico, saggista e traduttore, ma anche il tenace impegno per la conoscenza e la valorizzazione della musica albanese.

Referimenti bibliografici

Born, G. (2010). For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn: The 2007 Dent Medal Address. *Journal of the Royal Musical Association*, 135(2), pp. 205–43. <http://www.jstor.org/stable/40961943>.

- Caton, K. & Hill, D. (2020). On walls and webs: contemplating postdisciplinarity. In T. Pernecky, *Postdisciplinary Knowledge*, pp. 185-199. Routledge.
- Darbellay, F. (2016). From disciplinarity to postdisciplinarity: Tourism studies dedisciplined. *Tourism Analysis*, 21(4), pp. 363–372.
doi:10.3727/108354216X14600320851659
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Ings, W. (2020). Undisciplined thinking. Disobedience and the nature of design. In T. Pernecky *Postdisciplinary Knowledge*, pp. 48-65. Routledge.
- Korsyn, K. (2003). *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford University Press.
- Leong, D., & Cremaschi, A. (2019). *Performing knowledge: twentieth-century music in analysis and performance*. Oxford University Press.
<https://dx.doi.org/10.1093/oso/9780190653545.001.0001>.
- Pernecky, T. (2020). *Postdisciplinary Knowledge*. Routledge.
- Rheinberger, H. J. (1997). *Toward A History of Epistemic Things*. Stanford University Press.
- Rink, J. (2018). The Work of the Performer. In P. de Assis (ed.). *Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology*. Leuven University Press.