

### III INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA

Acri, 2003

#### Prima Sessione

#### Repertori tonali dall'epoca del Barocco all'ultimo Romanticismo

**Marina Giovannini**

*Il basso continuo in Francesco Antonio Bonporti*

La prassi del basso continuo si estende dal XVII al XVIII secolo, da un'epoca cioè ancora segnata dal linguaggio contrappuntistico fino ad almeno al primo classicismo. Durante tutto questo periodo la dimensione verticale, armonica, si emancipa progressivamente a scapito di quella orizzontale, contrappuntistica, con la conseguenza di avviare un progressivo allontanamento dalla tradizione contrappuntistica. Il basso, che inizialmente era considerato e trattato come una qualsiasi parte vocale, comincia a perdere i tratti melodici che erano propri delle altre voci ed assume la funzione di sostegno della costruzione armonica soprastante.

Con questo intervento si intende indagare la connotazione stilistica del basso nell'opera di Francesco Antonio Bonporti (1672-1749), la sua identità costruttiva rispetto al mutamento linguistico in atto. L'analisi delle opere di Bonporti, attivo dal punto di vista compositivo soprattutto nella prima metà del '700, risulta in tal senso particolarmente significativa poiché la produzione del celebre compositore trentino è contemporanea al trattato di Rameau (1722) cui tradizionalmente si fa risalire la prima formulazione teorica del basso armonico fondamentale. L'analisi musicale sarà effettuata mediante una tecnica riduzionistica del profilo melodico [Baroni M., Dalmonte R., Jacoboni C., *Le regole della musica*, EDT Torino 1999] finalizzata ad individuare i procedimenti di arricchimento ed ornamentazione lineare della struttura nucleare di base.

#### Bibliografia

- Bonporti, F.A., *Sonate a tre per due violini, violoncello e organo op. 1*, Società Filarmonica di Trento, 1980  
Id., *Motetti per soprano, archi e organo op. 3*, Società Filarmonica di Trento, 1987  
Id., *Sonate da camera per due violini e basso continuo op. 4*, Società Filarmonica di Trento, 2001  
Id., *Invenzioni op. 10*, Società Filarmonica di Trento, 1983  
Id., *Concertini e Serenate op. 12*, ed. anast. (ed. Augusta) a cura di D Valersi, Firenze, SPES, 1998  
Id., *Sonate per violino, violone o cembalo op. 7*, Società Filarmonica di Trento, 1989  
Baroni, M. - Dalmonte, R. - Jacoboni, C., *Le regole della musica*, Torino, EDT, 1999  
Bukofzer, M.F., *La musica barocca*, Milano, Rusconi, 1982  
Carlini, A., *Francesco Antonio Bonporti "Gentilhuomo di Trento"*, Padova, Edizioni de "I Solisti Veneti", 2000  
Ciaghi, E., *Le sonate a tre di F.A. Bonporti*, tesi di laurea, Bologna, 1981  
Dalmonte, R., *La melodia del violino solista nelle sonate op. V di Corelli*, in *Studi corelliani V*, a cura di Stefano La Via, Firenze, Olschki, 1996  
Harris, B.L., *The published Trio Sonatas of Francesco Antonio Bonporti*, tesi di dottorato, University of Washington, 1980  
Kämper, D., *La musica strumentale nel Rinascimento*, Torino, ERI, 1976

**Alessandro Mastropietro**

*Per uno studio della 'forma ciclica' in Boccherini: forme-gancio e forme-cornice*

L'intervento si propone una prima indagine sui casi di 'forma ciclica' presenti, con significative frequenza e caratterizzazione stilistica, all'interno della produzione strumentale di Luigi Boccherini. Questa particolarità nella gestione dell'impianto formale, pressoché estranea ai grandi viennesi, poco pronunciata in altri autori coevi (se non in particolari casi di brani 'a programma', o meglio 'caratteristici'), è già stata notata in studi e monografie preesistenti (Gerard, Della Croce 79 e 89, Salvetti), ma mai fatta oggetto di uno studio specifico; lo sviluppo ottocentesco di tale tipologia formale – per quanto il concetto analitico sia nato storicamente più tardi – può rendere utile una tale indagine, che verrà condotta analiticamente sul repertorio al momento

disponibile in edizioni accessibili (l'opera omnia di Boccherini, due volte intrapresa, è ben lungi dall'essere completata), e verrà quindi volta a collocare esteticamente la produzione di Boccherini in relazione ai suoi antecedenti e conseguenti, e in relazione al suo proprio contesto.

La 'forma ciclica' viene praticata da Boccherini, già a partire dal Quintetto op. 11 n. 6 in Re Magg. detto "L'Uccelliera" (non a caso un brano 'caratteristico'), secondo due fondamentali polarità operative, sull'asse delle quali i casi concreti si dispongono: 1) ciclicità di blocchi formali, reimpiegati – nell'arco di un intero lavoro in più tempi – più o meno integralmente, ma comunque in una logica di quasi testuale rispetto del livello superficiale della scrittura; 2) circolazione, entro almeno due differenti tempi, di matrici tematiche profonde, trasformate più o meno visibilmente nella loro 'veste di superficie'. Per sintetizzare in un solo termine queste due tipologie, sarebbe più opportuno impiegare quello di 'forma con ricorrenze': la prima operazione non richiede infatti nessuna trasformazione elaborativa della materia musicale, che può limitarsi semplicemente a 'ricorrere' nella sua testualità; inoltre, anche in caso di elaborazione tematica, questa può attuarsi nell'arco di due soli movimenti interni, e non coinvolgere l'opera nella sua totalità, come richiederebbe il concetto romantico di 'ciclico'; quest'ultimo aggettivo può essere pertinente in un altro senso, nel caso di rispondenza tematica tra l'inizio del primo Allegro e la conclusione del Finale, rispondenza che annoda circolarmente gli estremi di un'opera e che è dato riscontrare nel Quintetto con due viole op. 62 n. 5 in Re Magg.

La griglia proposta servirà a prendere in esame le seguenti opere: la Sinfonia op. 41 in do min., il Quintetto op. 46 n. 4 in sol min. e il Trio op. 54 n. 6 in La Magg., i casi più rilevanti della tipologia 2); la Sinfonia op. 12 n. 6 in La Magg., vari Quintetti e, soprattutto, il Quintetto con pianoforte op. 56 n. 1 in la min. e il Quintetto op. 25 n. 3 in Do Magg., cioè i lavori più interessanti – gli ultimi due – nel reimpiego di blocchi formali, attraverso cui Boccherini riesce, seppur in maniera tendenzialmente statico-architettonica, a costruire una macroforma-cornice ben individuata dalla disposizione dei blocchi ricorrenti.

In particolare, nei primi tre casi, la presenza – eventualmente combinata – di matrici tematiche profonde e di blocchi-figure sonore ricorrenti istituisce, all'interno della sequenza dei movimenti, dei ganci tematici che coinvolgono però solo una parte dei movimenti. Nella Sinfonia op. 41, l'opera più interessante quanto a lavoro motivico, una relazione tematica forte lega il 1° al 3° movimento (sia al Minuetto sia al Trio in maggiore), mentre la ricorrenza della figura del cromatismo discendente (con una sua precisa armonizzazione) lega ancora il 1° al 2° movimento; ma una relazione tra il 1° e il 4° movimento è assai ardua da stabilire: il Finale rimane perciò fuori da questa forma-gancio. Il Quintetto op. 25 n. 4 è un caso limite, perfettamente costruito, di forma-cornice, ossia di una forma generale (nella fattispecie un Rondò simmetrico nella disposizione delle parti) che risulta dalla successione interna delle forme normalmente praticate entro un'opera strumentale: il primo movimento è in forma-sonata (con la seconda parte non ritornellata) [A], il secondo un Larghetto in do min [b], il terzo un Minuetto in Do Magg. [C] con Trio in do min., che è palesemente una variante del Larghetto [b']; dopo la canonica riesposizione del Minuetto [C], segue una breve Coda ricavata dal Trio in minore [b''], che conduce senza soluzione di continuità alla ripetizione della sola ripresa del 1° movimento [A scorciato], la quale riequilibra il mancato – anche se non obbligatorio – ritornello della seconda parte. La forma-cornice risultante, appunto di Rondò simmetrico, è la seguente (le lettere minuscole identificano le parti in minore),

	A	b	C	b'	C	b''	A scorciato
Totale battute	99	24x2	40x2	32x2	32	12	38

tenendo presente che le durate delle parti tendono, grosso modo, a farsi vieppiù brevi, in forma di piramide rovesciata.

E' possibile ravvisare, nell'intera produzione di Boccherini, anche una ciclicità 'intertestuale', ovvero una trasmigrazione di temi o blocchi formali – raramente di interi movimenti, salvo i naturali casi di trascrizioni per altro organico – da un lavoro ad un altro, anche a distanza di molti anni. Alle spalle di questa prassi stanno alcuni principi estetici 'barocchi' ancora vigenti, primo fra tutti la teoria degli affetti: il conio di una figura tematica in relazione ad un 'campo affettivo-semantico' (per quanto generico e non dichiarato) è in Boccherini un chiaro lascito del pensiero musicale precedente, secondo forme testuali ed operative proprie appunto della antica civiltà strumentale italiana, piuttosto che della sintesi classico-viennese.

L'orizzonte sei-settecentesco è ravvisabile anche nella tipologia 1), quella del reimpiego più o meno testuale di blocchi formali: se ne rintracciano casi nelle Sonate a tre e nei Concerti grossi di Corelli, ma anche (nel

contesto storico-geografico proprio di Boccherini) nelle Sonate di Manfredi (vedi BELLORA), dove queste sezioni valgono a tenere assieme un macro-movimento sostanziato di diversi stacchi di tempi. L'orizzonte tardo-settecentesco della forma ciclica boccheriniana poggia invece su altre pratiche e altri principi. Anzitutto, la gestione della forma nel tempo: dato per assunto un 'intendere la forma' meno stringente ed unitario, da parte degli autori italiani, nel suo impianto tonale e tematico, Boccherini ha cercato e si è costruito specifici strumenti per conferire alla forma una sua 'statica', trovandone un modello nelle grandi campiture drammatiche che sottostanno ad alcune scene di libretti e opere 'riformate'. Il Saggio sopra l'opera in musica dell'Algarotti fornisce, in Appendice, un modello di libretto che prevede scene il cui tempo drammatico è dilatato grazie al ritorno degli interventi del coro; questo modello verrà messo a frutto da Calzabigi e Gluck, sin dall'Alceste, e la conoscenza diretta di Boccherini della produzione gluckiana del periodo è abbastanza sicura. Un modello laterale, ma non del tutto assente, è quello della Sinfonia d'opera italiana in tre tempi, col secondo Allegro che – piuttosto che essere un movimento nuovo dal punto di vista tematico – riprende il primo Allegro, configurandosi anzi come una sua "chiusura a distanza" nel caso esso fosse terminato con una cadenza sospesa alla dominante. Un gusto tutto cameristico, quasi 'privato', di giocare con i destinatari di questo repertorio (in genere gli stessi esecutori), sorprendendoli o stimolandoli con ricorrenze più o meno evidenti, è senz'altro un'ulteriore componente (vedi Salvetti), e si riallaccia a quella che Salvetti stesso indica giustamente come un'attitudine 'narrativa', prima che 'logico-deduttiva' (i classici viennesi fino a Beethoven), nella costruzione della forma. I casi più elaborati ed impegnativi di 'ricorrenza tematica' non possono non far pensare ad una riflessione sulla unitarietà tematica, recepita da Boccherini soprattutto attraverso i testi haydniani, ma virata secondo un gusto personale. Si possono formulare infine, sulla scia di Salvetti, alcuni quesiti sulla pertinenza, in chiave storico-estetica, dell'approccio analitico e dei dati da esso prodotti: quanto della pratica della 'forma ciclica' o 'con ricorrenze' è da ascrivere ad un bisogno strutturale (a-storico) di organicità, e quali sono eventualmente gli esiti boccheriniani se pesati attraverso metodologie note o nuove? D'altro lato, quanto invece è debitore al contesto proprio della produzione di Boccherini, sia esso storico, linguistico o sociale (con ciò intendendo i caratteri della fruizione musicale collettiva di quella produzione, e le loro possibili implicazioni linguistiche)? E quanto quest'attitudine formale 'narrativa' può ritrovarsi proiettata in analoghe soluzioni 'cicliche' (la Sonata per pianoforte in La Magg. D959) di Schubert, da Dahlhaus individuato quale esempio di 'narratore' della forma.

#### Bibliografia

- Gérard, Ives, Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini, London, 1969
- Dahlhaus, Carl, Analisi musicale e giudizio estetico, Bologna, Il Mulino, 1987(orig.in tedesco: Mainz, Schott, 1970), in particolare le pp. 80-84
- Della Croce, Luigi, Le 33 Sinfonie di Boccherini, Torino, EdA, 1979
- Id., Il divino Boccherini, Padova, Zanibon, 1989
- Salveti, Guido, Camerismo sinfonico e sinfonismo cameristico: alla ricerca di un approccio analitico pertinente, in Chigiana, vol. XLIII, Nuova Serie n. 23, a. 1993, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, pp. 337-352
- Bellora, Carlo, L'opera strumentale di Filippo Manfredi, in Chigiana, vol. XLIII, Nuova Serie n. 23, a. 1993, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1994, pp. 231-246.

#### **Mario Carrozzo**

##### ***Interazioni armonico-fraseologiche nella forma sonata schubertiana***

Questo contributo si propone di verificare se nelle composizioni schubertiane in forma sonata le irregolarità riconosciute nella condotta armonica rispetto ai modelli classici abbiano un corrispettivo nella struttura fraseologica.

I presupposti dell'indagine sono di ordine sia teorico che storico. Da un punto di vista teorico, l'Idealtypus della struttura fraseologica del periodo classico-romantico (il periodo di 8 battute, e le sue 'fisiologiche' estensioni e contrazioni, con alternanza polistratificata tra fasi arsi e tetici) è comunemente considerato come il correlato in termini di gestione del decorso temporale delle spinte attive nel percorso armonico e tonale usuale nella letteratura musicale sette-ottocentesca (allontanamento e riavvicinamento alla tonica). Da un punto di vista storico, è noto come la produzione sonatistica schubertiana determini una virata in termini

formali ed espressivi rispetto ai modelli classici in generale e in particolare beethoveniani, in conseguenza dell'uso di curve armonico-tonali atipiche (esposizione su tre tonalità, perdita di direzionalità dei percorsi modulanti, ripresa del materiale tematico principale su gradi diversi dal I, ecc.).

Date queste premesse ci si domanda in che misura la deviazione dai percorsi tonali standard in Schubert sia doppiata da una distorsione delle strutture fraseologiche interessate e in che cosa eventualmente consista questa distorsione. Da un punto di vista metodologico il tentativo di rispondere a tali quesiti implica l'apertura di un versante analitico, quello della relazione reciproca tra armonia e struttura ritmico-fraseologica, spesso trascurato.

All'esame di alcune composizioni, particolarmente di quelle appartenenti all'ultima produzione schubertiana, si rilevano effettivamente i segni di un allontanamento dal modello fraseologico standard (volendo così intendere quello classico-viennese) in corrispondenza di alcuni snodi formali ove sono pure presenti importanti peculiarità di tipo armonico-tonale. Anzi, il profilo dell'accentuazione metrica che si determina in ciascuna di queste circostanze si dimostra particolarmente flessibile, acquisendo di volta in volta una speciale aderenza alla fattispecie armonica in questione.

Secondo il modello formale tradizionale, le sezioni di chiusa nell'esposizione (codette) devono stabilizzare la nuova area tonale e stabilire una cesura importante nella forma attraverso una serie di iterazioni cadenzali nella tonalità d'arrivo. Armonia e fraseologia in alcune composizioni schubertiane sembrano combinate in modo da compromettere tale stabilità.

Al termine dell'esposizione del quartetto in re minore *Der Tod und das Mädchen* le due tonalità (fa magg. e la magg.) poste in opposizione alla tonica nel corso dell'esposizione entrano inaspettatamente in conflitto reciproco (miss. 144 e sgg.). In concomitanza con ciò si registra un mutamento del metro reale (da 4/4 a 4/2) sull'antecedente dell'ultimo periodo. La fase di risoluzione del conflitto tonale nel conseguente (progressione su basso cromatico discendente che conduce da fa magg. alla sospensione sulla dominante di la, miss. 123-133) coincide con la prolungata stasi sull'ultima coppia di misure 'deboli' del periodo e con una progressiva riduzione del valore del metro implicito di riferimento (3/2, 4/4, 3/4, 2/4) fino al ripristino del 4/4 in concomitanza con l'arrivo sulla tonica di la min., tonalità che chiude l'esposizione, sul baricentro metrico dell'ultimo periodo. I due periodi di chiusa al termine dell'esposizione della sonata per pianoforte in sib magg. D. 960 (miss. 80-98 e 98-116) sono costruiti in modo parallelo; all'interno di ciascuno dei due il conseguente, conformemente al modello formale standard, ripete l'antecedente. Qui, però le iterazioni sono variate in entrambi i casi da digressioni armoniche che interrompono i rapporti funzionali tra le armonie sulle ultime coppie di battute dei due periodi, moltiplicandole in maniera anomala e sfilacciando la regolarità degli accenti metrici fino a dar luogo a zone di 'prosa musicale'.

Per contro, la combinazione tra una apparente regolarità fraseologica e un decorso armonico statico o circolare determina 'bolle' di immobilità in alcune sezioni schubertiane di transizione o di sviluppo, che secondo il prototipo formale di riferimento sarebbero da qualificare invece come 'dinamiche'. Un'assoluta regolarità fraseologica caratterizza la seconda delle 'transizioni' dell'esposizione della sonata per pianoforte in sib magg. (miss. 59-66) in concomitanza con un'oscillazione armonica tra le dominanti di si min. e re min. La singolare successione delle aree tonali nello sviluppo del quartetto in sol magg. op. 161 si può considerare come una proiezione a livello macroformale dei rapporti intervallari di semitono e quarta giusta caratteristici del tema iniziale del quartetto; in più la successione delle tonalità determina un percorso armonico speculare tra le due metà dello sviluppo, e in più circolare, iniziante e terminante sulla tonalità di sib. Si realizza in tal modo una sorta di combinazione tra due principi armonici non-funzionali, quello tematico e quello simmetrico; a ciò corrisponde una geometrica regolarità fraseologica che mette in successione 6 unità di 8 battute (nelle sonate classiche la regolarità fraseologica non si estende mai così a lungo ed è di solito limitata ai temi secondari).

Anche le conseguenze dell'indagine coinvolgono tanto la dimensione storica quanto quella teorica.

In prospettiva storica: per un verso si riscontra un uso dei tipi fraseologici regolari e irregolari inverso rispetto agli antecedenti classici, in cui i primi sono caratteristici delle sezioni tonalmente stabili (tematiche e di coda) e i secondi di quelle instabili (transizioni, sviluppi). Per un altro verso, è significativa la combinazione da parte di Schubert di alcune logiche armoniche non-funzionali (armonia 'simmetrica' e 'tematica') con una fraseologia apparentemente 'quadrata' là dove per i compositori di metà Ottocento (Liszt, Wagner) tali procedimenti presuppongono l'uso di una 'prosa musicale', refrattaria ad una segmentazione in unità funzionalmente differenziate in antecedenti e conseguenti.

Sotto il profilo teorico, risulta che la disamina delle interazioni tra le componenti armonica e ritmico-fraseologica illumina in modo singolare la definizione degli assetti formali; le curve che una tale disamina mette in luce sono visibili infatti solo tenendo conto dell'interazione suddetta, di modo che si potrebbe

parlare di una 'supercomponente' armonico-fraseologica da mettere a sua volta in relazione con le altre (melodiche, di assetto sonoro, ecc.).

### Bibliografia

- Beach, David, Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure, *Music Theory Spectrum*, 15/1 (1993)
- Bianconi, Lorenzo, Confusi e stupidi. Di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in Gioacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena, Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 129-161
- Burstein, Poundie, Lyricism, Structure, and Gender in Schubert's G Major String Quartet, *The Musical Quarterly*, 53/1 (1997), pp. 51-63
- Dahlhaus, Carl, Liszt's Bergsymphonie und die Idee der Symphonischen Dichtung, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1975, Berlin, Merseburger, 1976, pp. 96-130
- Id., Die Sonatenform bei Schubert: Die erste Satz des G-dur-Quartetts D 887, *Musica*, 32 (1978), pp. 125-130
- Georgiades, Thrasibulos, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, 2 voll. (2a ed. 1979)
- Komma, Karl Michael, Franz Schuberts Klaviersonate a-moll op. posth. 164 (D 537). Zur Wandlung des klassischen Formbegriffs, in Gustav Becking zum Gedächtnis. Eine Auswahl seiner Schriften und Beiträge seiner Schüler, a cura di Walter Kramolisch, Tutzing, Hans Schneider, 1975
- Riemann, Hugo, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1938
- Salzer, Felix, Die Sonatenform bei Franz Schubert, *Studien zur Musikwissenschaft*, 15 (1928), pp. 86-125
- Webster, James, Schubert's Sonata Form and Brahms First Maturity, *19th Century Music*, II (1978/79), pp. 18-35 e III (1979/80), pp. 52-71

### **Piero Venturini**

#### ***Positivo o negativo? Le strutture melodiche della Salomé di Richard Strauss***

“I giovani compositori non hanno nessun tipo atteggiamento verso il materiale: quello di Solbiati è positivo, il mio è negativo, ma è pur sempre un atteggiamento!” Così si esprimeva spesso Franco Donatoni rivolgendosi ai suoi allievi in quella sua tipica maniera volutamente sibillina. La ricerca vuole approfondire il significato di questa espressione, mai chiarita totalmente da Donatoni, in una sorta di omaggio al pensiero del grande compositore recentemente scomparso. Esistono dunque modi di trattare il materiale tematico di base che si possono definire positivi o negativi? Quali? Con quali criteri si possono definire come tali? Per penetrare più approfonditamente il senso di tale espressione e per cercarne, se possibile, le radici storiche, ho scelto un'opera di enorme spessore contrappuntistico di un autore molto studiato dal giovane Donatoni in cui le manipolazioni del materiale melodico non sembrano guidate da criteri puramente tecnici ma sono legate alle vicende interiori dei personaggi, all'evolversi del loro carattere in maniera positiva o negativa. L'analisi paradigmatica delle melodie unitamente ai modelli di implicazione relazionale di Narmour e alle teorie di Reti sul processo tematico in musica sono gli strumenti che ho scelto per addentrarmi in questo mondo estremamente complesso. Contemporaneamente, la ricerca si inserisce nella letteratura analitica che indaga sul meccanismo evolutivo delle strutture melodiche di base (vedi gli autori già citati assieme a De Natale e, ovviamente, Nattiez). Rispetto al materiale tematico di base, che richiama chiaramente il leitmotiv wagneriano, le evoluzioni rispondono sempre ad alcuni precisi criteri: anticipazione, frammentazione, proliferazione di frammenti, sovrapposizione con sé stessi o con altri, somma o sottrazione di cellule motiviche, diminuzione e aggravamento. Quali di questi procedimenti possono definirsi positivi e quali negativi? Sorprendentemente, la diminuzione e l'aggravamento sono tecniche usate in situazioni negative: il tema cromatico di Salomé e il tema della passione di Narraboth vengono rispettivamente diminuiti e aggravati in momenti particolarmente tragici (la predizione di sventura e la morte di Narraboth): si può quindi affermare che i procedimenti che stravolgono l'identità del tema vengono vissuti dall'autore come negativi. Come non ricordare le affermazioni donatoniane seguenti: "...questo povero materiale che io distorco, torturo, lacero..."? Anche l'anticipazione del materiale tematico appartiene alla categoria del negativo. Frammenti del tema di Salomé sono presenti più volte prima dell'esposizione completa del tema, in corrispondenza con le predizioni di sventura dei soldati e del Paggio. Esiste, d'altro canto, un comportamento che si può definire positivo, rintracciabile nel tema della virtù di Giovanni: il tema, inizialmente ritorto su sé stesso, si apre verso l'alto con una dilatazione intervallica nel momento del tragico

ed eroico confronto con Salomè. Generalizzando si può quindi affermare che i procedimenti che mirano a dilatare il tema liberandone tutte le potenzialità appartengono alla categoria del positivo. La maggior parte dei procedimenti di evoluzione melodica sopra descritti non si può collocare nettamente in una delle due dimensioni, collocandosi così in un'area di ambiguità. Ad esempio, la sovrapposizione di materiali diversi in imitazione tra loro si presenta sia in situazioni palesemente negative ( la morte di Giovanni) che positive (l'iniziale interesse di Salomè per le virtù morali di Giovanni). Neanche la frammentazione tematica, che pure mina la coesione e l'identità del tema, è sempre vissuta come un procedimento negativo: è presente in maniera massiccia in una situazione positivamente costruttiva (la predica di Giovanni) che tragicamente negativa (il suicidio di Narraboth). Questa situazione pone indubbiamente delle domande: esiste una terza categoria "dell'ambiguità" in cui si colloca l'elaborazione del materiale? Se esiste, come si inserisce nel pensiero donatoniano? Come si può notare, uno degli scopi della ricerca è quello di suscitare delle domande, oltre che fornire risposte. C'è un altro aspetto di importanza chiave per la comprensione del problema: se per "tema" indichiamo un organismo completo in sé stesso, con un arco evolutivo completo (inizio, evoluzione e conclusione), vi sono personaggi che "meritano" l'abbinamento con un tema (Giovanni, Salomè) e altri cui corrispondono solo frammenti motivici senza un'identità precisa. E' il caso di Erode, che nel testo di Wilde è mosso da pulsioni quasi esclusivamente negative: ai suoi interventi corrispondono materiali assai generici (scale a toni interi, intervalli di varia natura) senza una struttura fraseologica o ritmica definita. A questo proposito si può affermare che la struttura di base stessa dei materiali si può presentare come positiva o negativa, stabilendo così un tipo di rapporto dialettico tra loro affatto neutrale. L'analisi paradigmatica, inoltre, dimostra come vi siano analogie tra alcuni personaggi (sorprendentemente proprio tra Giovanni e Salomè!) mentre altri possiedono un materiale non interscambiabile, tipico solo di una certa figura caratteriale (Narraboth). Infine c'è un aspetto peculiare di quest'opera che non può assolutamente essere taciuto: i materiali melodici della Salomè si possono inquadrare nella dimensione diatonica o in quella cromatica: secondo il saggio di Boulay le due dimensioni si rapportano l'una al "mondo della chiarezza e della luce", l'altra a quella "dell'oscurità e del male": i temi di Giovanni, ad esempio, sono sempre inquadrabili in una precisa tonalità mentre il tema principale di Salomè presenta una struttura molto più complessa, con frammenti al suo interno che si collocano decisamente in una dimensione cromatica ed altri che appartengono al regno del diatonismo, probabile sintomo dell'ambiguità e della complessità psicologica del personaggio. E in un contesto non tonale, come quello donatoniano, che fine fanno queste due dimensioni, apparentemente così importanti per distinguere il positivo dal negativo? Sono sostituite da altri codici grammaticali altrettanto espliciti al riguardo? Di nuovo altre domande, che non hanno altro scopo che scavare nel pensiero del compositore veronese per raccoglierne l'eredità.

### Bibliografia

Narmour, Eugène, *The analysis and cognition of basic melodic structures. The implication-realization model*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1990

Id., *The analysis and cognition of melodic complexity. The implication-realization model*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1992

Reti, Rudolph, *The thematic process in music*, Greenwood, Westport, 1978

Ruwet, Nicolas, *Linguaggio, musica, poesia*, Paris, Édition du Seuil, 1972

Boulay, Jean-Michel, *Monotony and chromatic dualism in Richard Strauss "Salomè"*, The University of British Columbia, 1992

## **Seconda Sessione Aspetti metodologici e teorici**

### **Giosuè Marino**

*Analisi dell'interpretazione in relazione all'intonazione temperata, naturale ed espressiva della melodia nella musica da camera*

Lo sviluppo della concezione armonica nel XVIII secolo, ha avuto come conseguenza l'affermazione del sistema temperato, messo a punto nel 1691 da A. Werckmeister, che ha permesso agli strumenti a suoni fissi la possibilità di suonare in tutte le tonalità unitamente agli strumenti a suoni non fissi. Tra i molteplici

temperamenti sperimentati (varie suddivisioni dell'ottava in parti uguali), su tutti si è imposto il temperamento equabile, ottenuto mediante la suddivisione dell'ottava in dodici semitoni perfettamente uguali.

Osservando la complessa natura dell'intonazione, non soltanto in relazione all'intonazione temperata, frutto di un'elaborazione teorica artificiale, impostasi con i due volumi del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach e con una più vasta coscienza armonica e caratterizzata da una certa "neutralità", in generale un'esecuzione può, in taluni passaggi, presentarsi come naturale o infine espressiva ed essere quindi artisticamente più valida rispetto ad un'intonazione temperata. L'intonazione naturale, difatti, è data dalla natura stessa del suono e precisamente dal fenomeno dei suoni armonici, per quanto concerne i primi suoni parziali: l'ottava, la quinta, la terza, la settima minore e la seconda. Essa, all'ascolto, mette in evidenza particolari differenze d'intonazione e, sebbene renda impossibile gran parte delle trasposizioni di tonalità e quindi una concezione armonica tonale, ha in sé un idioma particolarmente connotativo. L'intonazione espressiva, che viene realizzata da uno strumento ad accordatura variabile e in particolari sezioni di un brano da camera, laddove il peso degli strumenti ad accordatura fissa è minore, risulta artisticamente affascinante in quanto accentua il carattere modulante della nota naturale, allo scopo di attribuirle un valore caratteristico e musicalmente più appropriato, variabile secondo le esecuzioni.

Se dunque l'intonazione naturale è di ordine fisico, poiché segue le leggi della risonanza dei corpi, l'intonazione espressiva deriva direttamente dalla sfera della sensibilità affettiva. Tenuto presente che, dal punto di vista artistico, la vera intelligenza musicale non si limita all'intelletto ma ingloba la coscienza e la padronanza delle emozioni e delle sensazioni, tutto ciò suppone, ad un tempo, una sottomissione alle leggi fisiche ed alle dinamiche emozionali ed una utilizzazione cosciente dei vantaggi che esse offrono. In sintesi, si può affermare che l'esecutore dotato di particolare "intelligenza uditiva", per comunicare il messaggio musicale e per aiutare il destinatario nella decodificazione di tale messaggio, si serve contemporaneamente, secondo le esigenze legate all'esecuzione, delle intonazioni temperata, naturale ed espressiva, sia separatamente che simultaneamente.

Lo scopo di questa proposta non è quello di determinare scientificamente, caso per caso, l'intonazione migliore da usare durante l'esecuzione della musica da camera, né di esporre un sistema applicativo che abbia una validità metodologica, ma consiste in una riflessione sui principi essenziali riguardanti l'intonazione musicale, prendendo spunto da differenti interpretazioni musicali della Sonata Op. 120 per clarinetto e pianoforte di J. Brahms da parte di Karl Leister e di Vincenzo Mariozzi e dei Concerti per corno e orchestra Kv 447, Kv 495, Kv 412 e Kv 417 di A. Mozart nelle esecuzioni di A. Linder, D. Brain e E. Penzel.

### Bibliografia

- Battel, Giovanni Umberto, *Analisi dell'Interpretazione, Le nuove metodologie*, «Diastema», Vol. IV n. 10, Pisa - Roma, Maggio 1995
- Battel, G. U., *Nuove metodologie per l'analisi dell'interpretazione: regole per l'esecuzione automatizzata della musica pianistica*, «Atti della II Conferenza Internazionale di Acustica e Ricerca Musicale», a cura di F. Pedrielli, Ferrara, 19-21 Maggio 1995
- Battel, G. U. – Bresin, R. – De Poli, G. – Vidolin, A., *Automatic performance of musical scores by means of neural networks: evaluation with listening tests*, «Atti del X Colloquio di Informatica Musicale», a cura di Goffredo Haus e Isabella Pighi, Milano, Università degli Studi di Milano, 2-4 Dicembre 1993
- Battel, G. U. – Bresin, R. – De Poli, G. – Vidolin, A., *Neural networks vs. Rules system: evaluation tests of automatic performance of musical score*, «Proceedings of the International Computer Music Conference», a cura dell'International Computer Music Association, San Francisco, 1994
- Battel, G. U. – Bresin, R. – De Poli, G. – Vidolin, A., *Automatic Performance of Musical Scores by Means of Neural Networks*, «Musik Psychologie Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie», Berlino, 1994
- Boissier, G., *Interpretation d'un test sonore*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1968
- Brauner, A., *Les bases d'une pédagogie de l'arrétration mentale de la musicalité*, Paris, Sabri, 1959
- Della Casa, M., *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1974.
- Dupré - Nathan, *Le langage musical, étude medico- psychologique*, Paris, Alcan, 1911.
- Friberg, A. – Sundberg, J. – Fryden, L., *Recent musical performance research at KTH*, «Proceedings of the Aarhus Symposium on Generative Grammars for Music Performance», a cura di J. Sundberg, S. Francisco, 1994
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago- Londra, 1956-1965

- Righini, Pietro, *L'acustica per il musicista*, Padova, Zanibon, 1970
- Righini, Pietro, *Gli strumenti musicali. Storia della loro evoluzione tecnica ed artistica: il Corno*, Ancona-Milano, Bérben, 1972
- Rougnon, Paul, *Principes de la musique*, Parigi, Delagrave, 1936
- Thompson, W.F. – Friberg, A. – Fryden, L. – Sunberg, J., *Evaluating rules for the synthetic performance of melodies*, STL-QPSR II n. 3, 1986
- Van Esbroeck, Guy – Montfort, Franz Jr., *Qu'est-ce que jouer juste?*, Bruxelles, Ed. Lumière, 1946
- Williams, Edgar, *L'oreille musicale. Tome II. La culture auditive. Les intervalles et les accords*, 3ème édition, «Pro musica», Bienne, Suisse, 1962 (trad. it. *L'orecchio musicale*, a cura di G. Vianello, Padova, Zanibon, 1977)

**Anna Damiani - Marta Olivetti Belardinelli**  
*La natura cognitiva della cifra stilistica in musica*

La presente ricerca, coniugando i punti di vista della musicologia e della psicologia, studia il meccanismo di formazione del “simbolismo semiotico e semantico della musica”, correlando l'analisi e la ricerca psicologica ai risultati della musicologia in merito alla rispondenza tra le salienze percettivo-cognitive rilevate durante l'ascolto della musica e le salienze compositive (di organizzazione dei rapporti di durata e di disposizione delle altezze in senso orizzontale e verticale) della trattatistica musicale di genere e stile. Studiare il meccanismo di formazione del “simbolismo semiotico e semantico della musica” implica l'accettazione della prospettiva semiologia: del “segno musicale” come costruito polisemico, dotato di storicità e motivazione psicologica [Imberty, 1988] e del “linguaggio musicale” come sistema linguistico dotato di un significante e di un senso/significato [Nattiez, 1990].

In tale ottica il “simbolismo semiotico e semantico” risulta riconducibile: sotto il profilo musicologico, agli elementi grammaticali e sintattici, che in un discorso significante (sia esso una cellula o una sequenza musicale completa) sono passibili dell'attribuzione di un senso/significato, e sotto il profilo psicologico alla rispondenza tra le salienze percettivo-cognitive individuate in fase di ascolto e le salienze compositive in atto per scelta intenzionale dell'autore e/o in rispetto dei dettami della trattatistica di genere.

Le salienze parametriche percettivo-cognitive individuate da un ascoltatore sono funzione delle norme di articolazione fissate nell'ambito dello stile. I sistemi stilistici, in quanto complessi di possibili e probabili relazioni tra i suoni, offrono all'ascolto coordinate di orientamento e, dal momento che le tendenze e le attese percettive si inscrivono proprio nel quadro di possibilità e probabilità che essi presentano, costituiscono lo sfondo su cui prendono corpo i processi della significazione. [Delalande, 1993; Nattiez, 1993; Imberty, 1990; Baroni & Porzionato, 1993].

Al momento poche risultano essere le ricerche avviate sulla individuazione delle determinanti musicali responsabili dell'identificabilità e del riconoscimento dello stile di un autore o di un'epoca.

Obiettivo della presente ricerca è dimostrare che l'elaborazione cognitiva della cifra stilistica in musica non è necessariamente spiegabile con le variabili della “familiarità” e dell’”istruzione”. In tal senso si è proposto ad un target, vario per età e formazione, di classificare in categorie temi musicali, estrapolati dal repertorio tradizionale classico e controllati nei loro parametri formali e strutturali.

Nello specifico si è testata la riconoscibilità stilistica di Mozart, messo a confronto con quella di Beethoven e Clementi, autori altrettanto rappresentativi del periodo storico di riferimento ed egualmente impegnati a comporre nella forma musicale per strumento più diffusa dell'epoca: la sonata. Per ognuno degli autori considerati sono stati scelti dal rispettivo repertorio sonatistico 20 motivi tematici della durata di 10/12 secondi ciascuno. Le singole serie selezionate sono state poi abbinate tra loro, così da ottenere i differenti confronti: Mozart/Beethoven e Mozart/Clementi. Ai soggetti (naive adulti e ragazzi), impegnati nell'esperimento, è stato chiesto, dopo un iniziale ascolto a scopo di familiarizzazione con il materiale proposto, di classificare la serie dei 40 motivi in due differenti categorie, seguendo criteri soggettivi diversificati da esplicitare poi verbalmente.

I risultati ottenuti dimostrano che i soggetti, pur non ricevendo alcuna informazione sulla provenienza dei temi ascoltati (non era comunicato loro né il nome dell'autore, né il repertorio selezionato) operavano una classificazione degli stessi in categorie stilistiche, riconducibili a specifici parametri musicali.

I risultati ottenuti confermano inoltre sul piano sperimentale l'esistenza un processo di identificazione di invarianti stilistiche a differenti livelli gerarchici della struttura musicale [Deliège, 1995]. Tali invarianti determinano la formazione di un modello prototipico, che rappresenta al meglio la propria categoria di



appartenenza e che, agendo da imprinting immagazzinato nella memoria in fase di ascolto, consente il riconoscimento stilistico di un autore rispetto agli altri suoi contemporanei e non [Ruwet, 1986; Ruelle, 1991].

### Bibliografia

- Baroni, M. – Porzionato, G., Memoria musicale e valori sociali, Milano, Ricordi, 1993
- Delalande, F., Analyser le style en musique electro-acoustique: approximation et pluralité en analyse comparative, *Analyse Musicale*, 32 (1993)
- Deliège, I., Cue-Abstraction and Schematisation of the Musical Form. *Comunicazioni Scientifiche di Psicologia Generale*, Edizioni Scientifiche Italiane, 14 n.s., 1995, pp. 11-28
- Deliège, I., Cue-Abstraction as a Component of Categorisation Processes in Musical Listening. *Psychology of Music*, 24, 1996, pp. 131-156
- Imberty, M., Suoni Emozioni Significati, Bologna, Clueb, 1988
- Imberty, M., Le scritture del tempo. *Semantica psicologica della musica*, Milano, Unicopli Ricordi, 1990
- Nattiez, J.J., Dalla semiologia alla musica, Palermo, Sellerio, 1990
- Nattiez J.J., Quelques réflexions sur l'analyse du style. *Analyse Musicale*, 32 (1993)
- Ruelle, D., *Caos e caos*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1991
- Ruwet, N., *Linguistica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1986

### **Pierangela Pingitore**

#### ***La forma musicale in Musical Form e Applied Form di Ebenezer Prout***

L'indagine sulla forma costituisce uno dei temi più dibattuti della musicologia sistematica. Tra i maggiori protagonisti della tradizione analitica inglese Ebenezer Prout (1835 - 1909), in *Musical Form* e in *Applied Form*, basandosi su ciò che per tale tradizione costituisce uno dei presupposti teorico-estetici fondamentali, afferma che le leggi della creazione artistica dipendono dalla pratica dei grandi compositori e che la genialità dell'artista gioca un ruolo decisivo sul destino dell'opera d'arte. La musica prende forma grazie all'abilità del compositore di comprendere ed esplicitare ai massimi livelli le potenzialità delle cellule generatrici. Contravvenendo alla prassi comune che antepone la teoria alla pratica, l'autore inglese cerca di stabilire le regole della costruzione della forma traendole dalla pratica dei grandi maestri. Mettere le regole al di sopra dell'ispirazione del genio, soprattutto nel primo stadio dello sviluppo musicale, costituisce per Prout un grave errore, perché è la pratica che deve precedere la teoria e non il contrario. A sostegno di ciò, in *Musical Form* egli afferma che un musicista può avere una completa conoscenza delle regole ma questo non fa di lui un compositore. Ciò che si può insegnare sono le regole che sovrintendono la costruzione della melodia ma non certamente quelle dell'invenzione

Come un poeta, un compositore nasce, non è fatto [...]. Armonia e Contrappunto sono la sua grammatica; la Forma, la sua prosodia. Comunque, [...] un musicista potrebbe avere una perfetta conoscenza della teoria ma non essere ancora un compositore. La Melodia è un dono del cielo, l'invenzione della quale non è possibile insegnarla.

Influenzato dalle conquiste delle scienze biologiche e dalle teorie evoluzionistiche più in generale, l'autore inglese sostiene che qualsiasi forma musicale è il risultato dello sviluppo di un elemento primigenio. Nelle sue opere, tale influenza si rintraccia anche nell'utilizzazione di termini mutuati dalla biologia, quali protoplasma, germe, cellula germinale. Tra gli elementi costitutivi della forma musicale, Prout attribuisce al ritmo, inteso come ricorrenza più o meno regolare di cadenze, il primato dell'unità formale. In altri termini, il ritmo (un accento debole connesso ad uno forte) costituisce una sorta di « [...] sistole e diastole del suono che dà alla musica l'impulso umano del cuore, e risveglia nella musica il desiderio di organizzare la creazione in forma ».

Come per la poesia, il ritmo rappresenta per la musica l'elemento essenziale di diversificazione. Attraverso l'azione discriminante della cadenza è, infatti, possibile pervenire all'identificazione di ciò che Prout chiama il protoplasma della musica: il motive. Questa cellula germinale, costituita da due unità primarie diverse ma complementari, è una sorta di tesi/antitesi primigenia che presiede l'origine di ogni forma musicale. La forma musicale più semplice di senso compiuto è il periodo. Dallo sviluppo del periodo hanno origine le forme musicali più ampie. Il processo di accrescimento, attraverso il quale dalle forme più piccole si originerebbero le forme più grandi, garantisce all'opera musicale quella logica connessione delle parti che sta

alla base della forma organica. Conseguentemente è possibile ricondurre allo sviluppo della forma primigenia (protos = primo/a – plasma = forma) anche il pezzo apparentemente più insignificante. Per la presenza molto forte del ritmo, la dance-form è considerata da Prout la forma elementare di organizzazione della musica. Binary o Two-Part Form e Ternary Form o Three-Part Form sono, invece, i due modelli ai quali ogni forma musicale di ampie proporzioni può essere ricondotta. Secondo Prout, anche le forme, che ad un'analisi superficiale sembrerebbero non rientrare nei due modelli, non sono altro che variazioni delle typical forms.

La conoscenza della natura del motivo è il presupposto indispensabile per chiunque voglia comprendere, soprattutto dal punto di vista poetico, i principi che presidono la forma musicale. Ogni opera d'arte, di ridotte o ampie dimensioni, presuppone un piano ben preciso nella mente dell'artista che ne costituisce la forma. Un compositore, infatti, in funzione del tipo di musica che vuole comporre, organizza i suoni e ne sfrutta in tal senso le risorse del motivo generatore. Dopo aver spiegato il modo per arrivare ad individuare il motivo, l'autore inglese, utilizzando il procedimento inverso, dimostra come dal motivo si perviene alla costruzione della forma.

Attraverso il contributo, dato da Ebenezer Prout alla teoria dell'analisi della forma, s'intende mettere in risalto alcuni principi teorico-estetici basilari - come l'esistenza di elementi unificanti nonché generatori nel brano musicale e l'importanza della dimensione melodico-ritmica a scapito di quella armonica - sui quali verterà molta teoria dell'analisi del XX secolo.

### Bibliografia

Gurney, Edmund, *The Power of Sound*, London, Smith, 1880; reprint *The Power of Sound with an introductory essay by E.T. Cone*, New York, Basic Books, 1966 (edizione consultata)

Pole, William, *The Philosophy of Music*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1879; New York, Harcourt, Brace & Co, INC, 1924, with an Introduction by E. J. Dent, and a Supplementary Essay by Hamilton Hartridge

Prout, Ebenezer, *Harmony its Theory and Practice*, London, Augener & Co., 1889

Prout, Ebenezer, *Musical Form*, London, Augener & Co., 1893

Prout, Ebenezer, *Applied Form: a Sequel to "Musical Form"*, London, Augener Ltd, 1895

Statham, Heathcote, H., *On Form and Design in Music (1882) in My Thoughts on Music and Musicians*, London, Chapman and Hall, 1892

Tovey, Donald Francis, *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica, with an Editorial Preface by Hubert J. Foss*, London, Oxford University Press, 1944

### **Carlo Serra**

#### ***La funzione della quinta nell'analitica delle consonanze di Jacques Chailley***

Lo scopo della ricerca è ripresentare all'attenzione del mondo musicologico l'opera teorica del musicologo francese Jacques Chailley. In particolare, il tema della relazione che vorrei presentare è la funzione strutturale della quinta, e delle sue relazioni con il tritono, all'interno della ricostruzione storica delle evoluzioni delle consonanze.

Il musicologo ha infatti dedicato una riflessione trentennale alla ricostruzione della morfologia dello spazio musicale d'ottava all'interno delle trasformazioni armoniche che caratterizzano l'evoluzione del linguaggio musicale occidentale. Nell'elaborazione di una prospettiva storica sulla funzione degli intervalli nella ricostruzione delle componenti articolatorie della scala musicale, il teorico francese deve affrontare la valenza strutturale della quinta e del tritono, da lui considerato come una deformazione attrattiva della stessa consonanza di quinta.

Per dar ragione della nozione di deformazione applicata all'ambito dello studio delle consonanze di base, una nozione che trova il suo modello in una disciplina estranea al mondo degli studi musicologici, ovvero la teoria della funzione storica della forma, e delle sue varianti, all'interno degli studi sullo stile nella Storia della Forma di Focillon (che Chailley rivisita attraverso la distinzione fra consonanze naturali e consonanze artificiali), il musicologo parigino ricostruisce due grandi modelli storici, che possano dar ragione dell'evoluzione del linguaggio musicale e delle ricadute che esso comporta rispetto alla strutturazione ciclica dell'intervallo d'ottava.

Potremmo ricondurre il primo ad una sorta di analisi storica delle funzioni armoniche rispetto alle consonanze di riferimento (con un notevole allargamento della nozione di armonia), ed il secondo ad una

elaborazione di una teoria evolutiva della costruzione della scala musicale attraverso il circolo delle quinte, che trova il proprio modello nell'articolazione formale che caratterizza l'andamento diatonico (anche in questo caso si elabora un notevole allargamento della nozione di tonica).

Il primo blocco delle analisi è dedicato alla ricostruzione delle funzioni storiche delle consonanze, rispetto alla storia dei linguaggi musicali: esso prende le mosse dal secondo frammento delfico e giunge sino alle composizioni di Olivier Messiaen. L'idea che sostiene questo percorso è che ad ogni epoca storica corrisponda l'elaborazione di un preciso modello di relazioni fra consonanze, modello che viene lentamente eroso dall'emergere di nuove funzioni strutturali, legate ad un farsi avanti di strutture intervallari sempre più complesse. Le opere in cui tale ricerca prende consistenza sono, sostanzialmente, due: il *Traité Historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris, 1951, ed il *Traité d'harmonie au clavier*, Choudens, Paris, 1977.

Come in molte teorie legate ad una difesa ad oltranza della teoria degli armonici, il modello che seguirà l'evoluzione delle consonanze sarà quello garantito dalle leggi della Risonanza. Lo studio della quinta, tuttavia permette a Chailley di elaborare una discussione estremamente originale sul concetto di accordo perfetto, sulle differenze morfologiche tra strutturazione dell'ottava pitagorica, rispetto alla sistematizzazione armonica di origine ramista, e soprattutto, di ricostruire una fitta trama descrittiva relativa alla conflittualità tra andamento melodico e articolazione armonica, che propone una serie di interessanti osservazioni sulle relazioni che legano le alterazioni della quinta all'elaborazione della scala per toni interi nel linguaggio musicale di Debussy.

Non meno significativo è il tentativo di elaborare una teoria della bitonalità, legate alle occorrenze del tritono, nella prima polifonia medievale: si tratta di una serie di osservazioni che collegano questi aspetti della ricerca di Chailley a quelle sviluppate da Lowinsky nello studio della polifonia rinascimentale. In particolare, emerge una nozione allargata della nozione di tonica, che caratterizzerà tutta la ricerca sulla scalarità.

Il secondo blocco, nella ricerca di Chailley, è certamente più originale e prende in considerazione l'evoluzione delle morfologie scalari secondo uno schema che segue l'andamento del circolo delle quinte. L'analisi del tritono è nuovamente connessa al farsi avanti di forme larvali di tonalità e si lega ad una ricerca sul carattere di instabilità che assume l'elaborazione del settimo grado all'interno dei sistemi eptatonici. In questa prospettiva, uno studio comparativo dell'analisi del tritono e della settima mette capo ad una vera e propria fenomenologia descrittiva della funzione della sensibili, rispetto alla chiusura dello spazio sonoro, nelle consonanze di quinta e di ottava.

Questa ricerca, che impegna Chailley in un lungo confronto con le ricerche etnomusicologiche di Constantin Brâiloiu e di Alain Danielou, si sviluppa soprattutto in *Éléments de Philologie Musicale*, Leduc, Paris, 1985. Una ricognizione sull'analisi dei rapporti che legano la quinta al tritono permette così di offrire, in modo succinto, una visione d'insieme sulle strette correlazioni che legano l'analisi dell'armonia e della consonanza all'articolarsi delle gerarchie intervallari all'interno della scala, in un modello che ricorda, per molti versi, l'elaborazione teorica della nozione d'intervallo sviluppata da Paul Hindemith.

## **Terza Sessione** **Il Novecento. Proposte metodologiche e interpretative**

**Fabio Cifariello Ciardi - Luisa Curinga**

*Segmentazione melodica ed interpretazione: Syrinx, un esempio applicativo*

La presente relazione sviluppa i risultati ottenuti dall'applicazione del modello generale di segmentazione melodica (MGSM) messo a punto da Fabio Cifariello Ciardi (2001), e dallo studio comparativo fra contributi storici e analitici come fondamenti interpretativi di *Syrinx* di Debussy (Curinga 2001), proponendo alcune riflessioni e valutazioni riguardanti l'applicazione dell'MGSM all'analisi di *Syrinx*.

Premessa fondamentale è l'attenzione verso l'interpretazione musicale che, traducendo il segno in suono, può essere intesa come un processo di integrazione e microvariazione delle informazioni rilevate nella partitura, finalizzato ad una efficace trasmissione di contenuti espressivi.

In buona parte del repertorio della musica occidentale tale processo può essere applicato a diversi parametri sonori più o meno esplicitamente descritti nella partitura: la durata dei singoli suoni (articolazione), la durata

dei suoni rispetto alle indicazioni di tempo (rubato), la dinamica (accentuazione), il timbro. Diversi studi (ad esempio Sloboda, 1993; Drake, 1998) hanno dimostrato come un'appropriate interpretazione possa notevolmente migliorare la capacità dell'ascoltatore di segmentare la superficie musicale in unità cognitive utili per successive elaborazioni.

Il modello di segmentazione proposto analizza il flusso melodico in termini di continuità e discontinuità rilevabili dall'ascoltatore sul piano dell'altezza, della durata e del profilo melodico. Un limitato insieme di vincoli permette, successivamente, di definire sia l'ambito dei raggruppamenti melodici più facilmente percepibili, sia le prime fasi della loro organizzazione gerarchica.

I criteri utilizzati sono definiti a partire da alcuni principi della Gestalt e da specifici risultati sperimentali. Rispetto ad altri modelli di segmentazione melodica, l'MGSM presenta un numero ridotto di regole ed una completa indipendenza dalla grammatica musicale considerata (tonale, modale, seriale, atonale, ecc.). L'obiettivo principale della presente ricerca è quello di utilizzare l'MGSM come strumento per esplorare le possibili connessioni, gli stimoli e le problematiche legate al rapporto fra l'analisi del testo musicale e le scelte esecutive definite dall'interprete.

La segmentazione melodica di *Syrinx* prodotta dal modello Cifariello Ciardi verrà confrontata con la proposta di interpretazione di Curinga, basata su una personale esperienza esecutiva sostanziata dalle conoscenze derivanti dall'approfondimento storico-analitico del brano, per verificare possibili convergenze, divergenze e limiti.

Le risultanze di tale confronto, derivanti da un approccio che attraversa in senso interdisciplinare sia la teoria che la pratica del "fare musica", verranno considerate tanto dal punto di vista della loro utilità ai fini didattici, quanto come possibile base propositiva per un approfondimento interpretativo.

### Bibliografia

Cifariello Ciardi, F., Appunti per un modello generale di segmentazione melodica, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno 2002/1, pp. 75-112

Curinga, L., Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici come fondamenti per l'interpretazioni di *Syrinx* di Claude Debussy, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno 2002/1, pp. 125-146. Pubblicato anche su *Analitica*, Rivista online di Studi Musicali, Vol. 2, Numero 2 (dicembre 2001), all'indirizzo: <http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/index.htm> (integrato da esempi audio eseguiti dall'autrice)

Drake, C., Psychological processes involved in the Temporal organization of complex auditory sequences: universal and acquired processes, "Music Perception", vol. XVI/1, 1998, pp. 11-26

Sloboda, J.A., The communication of musical meter in piano performance, "Quarterly Journal of Experimental Psychology", vol. XXXV, 1983, pp. 377-396

### **Luca Bruno**

#### **Analisi e interpretazione della forma musicale nel Neoclassicismo: la Sonata per pianoforte di Igor Stravinskij**

Accostarsi alla musica di Stravinsky per alcuni interpreti è un'esigenza d'istinto: la scelta di un brano musicale cui dedicare molto tempo e attenzione, d'altronde, non può prescindere da un'affinità elettiva con lo stile di un compositore o con il linguaggio di un'epoca particolare della storia della musica. 'Stile' e 'linguaggio' sono due termini estremamente chiari all'intuizione musicale, ma non facilmente suscettibili di una definizione esplicita, comunicabile con rigore scientifico e quindi eventualmente confutabile.

L'indagine di un interprete sullo stile di un compositore, e sul linguaggio che questi utilizza per manifestarlo, si attua in un continuo e infaticabile andirivieni tra i livelli 'estesico', 'neutro' e 'poietico' di un'opera musicale. L'interprete, infatti, ha per sua natura uno statuto diverso da quello dell'ascoltatore, poiché il suo lavoro è sempre sottilmente teso fra la comprensione delle intenzioni del compositore e ciò che occorre evidenziare del testo musicale.

La Sonata per pianoforte (1924) e in generale la musica di Stravinsky forniscono, a mio parere, ideale materia di indagine per alcuni processi di interazione tra i livelli della tripartizione semiologica. Il suo metodo di comporre esalta proprio la regola, la costrizione auto-imposta, che, pur limitando apparentemente le infinite possibilità di utilizzo del materiale sonoro, circoscritto ad alcuni elementi ritmico-intervallari, scalari, o "armonici", incentiva a livello esponenziale la creatività del compositore. La libertà non viene meno nel momento in cui è egli stesso a fornirsi 'le regole del gioco', in modo da dominare sia la 'struttura'

che la 'forma' della musica composta [Stravinskij 1942 e Stravinsky-Craft 1977; per l'idea di struttura oggettiva e invenzione formale soggettiva dell'opera d'arte nella discussione estetica dei compositori del secondo '900, i quali hanno presupposto le idee di Stravinsky e interagito con esse, cfr. Kämper 2002]. La libertà dell'interprete, dal canto suo, risulta motivata dall'analisi musicale, rigorosamente definita e esplicita nella descrizione delle regole che la guidano all'indagine del testo. Essa giustifica le diverse scelte ermeneutiche, che scaturiscono dall'attribuzione di particolari significati alle strutture musicali e alle loro interazioni nel formarsi complessivo del brano. Con la seguente proposta di relazione si vuole quindi evidenziare come l'interprete-esecutore abbia bisogno di appigli concreti che lo aiutino ad uscire dai dubbi di una soggettività imperante, con la quale tutto si dovrebbe permeare intuitivamente. Il senso di concretezza che invece scaturisce dall'analisi gli fornisce quegli strumenti espliciti, e quindi quantomeno 'scientificamente' confutabili, per arrivare a centrare l'obiettivo della comunicazione musicale [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999; Nattiez 2000].

Simili criteri nell'interpretazione eliminano anche il pericolo dell'arbitrarietà della comunicazione stessa, sia essa esecutiva (destinata a un pubblico), che didattica (destinata ad altri potenziali interpreti). La Sonata per pianoforte offre un esempio di quella musica strumentale 'pura' con la quale Stravinsky saggiava le possibilità compositive del suo nuovo stile neoclassico, stile già utilizzato in sede teatrale a partire da *Pulcinella* (1920) e che avrebbe successivamente prodotto altri capolavori, quali il *Concerto per pianoforte e strumenti a fiato* (1924), *Œdipus Rex* (1927) e *The Rake's Progress* (1951), per citarne solo alcuni [Vlad 1973; Vinay 1987; Lessem 1982]. Le recenti indagini analitiche sulla musica di Stravinsky evidenziano una sostanziale permanenza di caratteristiche peculiari all'intera sua produzione, eliminando la rigida tripartizione in periodo russo, neoclassico e seriale della sua attività. I diversi metodi approntati, comunque, lasciano vedere le molteplici sfaccettature del suo stile in relazione alle diverse tecniche di composizione usate. Mai uguale a se stesso nelle singole opere, egli riesce a rinnovarsi pur conservando un'identità forte e chiaramente caratterizzata, che ci permette di ascoltare una qualsiasi delle sue opere e di essere certi di riconoscere la sua "mano". Persino nel periodo seriale Stravinsky non rigetta i passi compiuti nel trentennio neoclassico, convinto che non si può parlare di evoluzione in musica (e nell'arte in genere), se non dal punto di vista delle conquiste del linguaggio e del rinnovamento delle strategie compositive: ciò che è stato prodotto in una determinata epoca va riletto in chiave storica, e non giudicato in una prospettiva falsamente evolucionistica [Stravinsky-Craft 1977, pp. 90-93].

L'analisi proposta ha l'obiettivo di ampliare il più possibile le prospettive metodologiche usate, nella convinzione che la pluralità di approcci possa garantire anche una visione migliore dell'opera nella sua totalità: non esiste infatti un unico metodo analitico in grado di spiegare al meglio lo stile di Stravinsky nelle sue relazioni con il linguaggio dell'epoca, come avviene ad esempio per la musica tonale e l'analisi schenkeriana. Saranno quindi applicati i metodi di Arthur Berger [1963], Pieter van den Toorn [1983; 1986] e Richard Taruskin [1985; 1987] sull'interazione di strutture di classi di altezze derivate dal sistema ottatonico (che alterna toni e semitoni in una stessa scala) con altre derivate da procedimenti diatonici; il metodo di Joseph Straus [1982] sulla "centricità" e sulle gerarchie diverse attribuibili alle altezze e ai loro aggregati; quello di Edward T. Cone [1962b] e Barry M. Williams [1973] basato sull'individuazione di strutture temporali e proporzionali che articolano la forma musicale [Vinay 1992b e le Indicazioni bibliografiche in Vinay 1992a]. Tutti questi metodi verranno usati verificandone la pertinenza alla luce della teoria dei tre livelli semiologici. Essi saranno confrontati dal versante poetico con i modelli del passato da cui Stravinsky trae i materiali per la rielaborazione neoclassica (Beethoven, *Sonata per pianoforte op. 54*, *Variazioni sopra un Valzer di Diabelli op. 120*, uso del contrappunto in Bach e Haydn ad esempio, citati dallo stesso autore) [Vinay 1987, pp. 178-79], mentre dal versante estetico con le 'impressioni' generate e le conseguenti scelte ermeneutiche che l'analisi e anche lo studio pratico della sonata comportano per l'interprete-esecutore. A quest'ultimo proposito non saranno dimenticate quelle caratteristiche di 'corporeità' decisamente presenti in Stravinsky, ad esempio quando parla dell'uso delle dita sul pianoforte come stimolo per la ricerca delle idee musicali [Stravinsky-Craft 1977, p. 5; Stravinsky 1935-36 e Vlad 1973, pp. 32, 36-37 nota 3]. Saranno inoltre tenute in gran conto le dichiarazioni di Stravinsky sul suo metodo compositivo e sulla teoria musicale e le opinioni circa l'esecuzione della sua musica [Stravinsky-Craft 1977; Stravinsky 1942]. Occorre precisare che la volontà di tenere separati i tre livelli è soltanto uno strumento, un assunto epistemologico per meglio esplicitare le decisioni prese in sede ermeneutica: l'obiettivo è la sintesi che ne deriva, sintesi che si spera possa essere comunicata con l'interpretazione viva del brano al pianoforte.

### Bibliografia

Babbitt, M., *Order, Symmetry, and Centricity in Late Stravinsky*, in Pasler 1986 (a cura di), pp. 247-261

- Baroni, M., L'analisi musicale: una pratica inquieta e mutevole, *Rivista Italiana di Musicologia* 35, 2000, pp. 277-301
- Baroni, M. – Dalmonte, R. – Jacoboni, C., *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, Torino, EDT, 1999
- Berger, A., Problems of Pitch Organisation in Stravinsky, *Perspectives of New Music* 2, 1963, pp. 11-41 (rist. in Boretz-Cone 1968 (a cura di), pp. 123-154)
- Boretz, B. – Cone, E.T., *Perspectives on Schönberg and Stravinsky*, Princeton, Princeton University Press, 1968
- Cadari, V., Il tempo musicale in Stravinsky. Tratti della teoria di Maritain come sistema organizzativo dell'attitudine estetica del grande musicista", *Nuova Rivista Musicale Italiana* 25, 1991, pp. 247-261
- Cone, E.T., Stravinsky: the Progress of a Method, *Perspectives of New Music* 1, 1962, pp. 18-26 (rist. in Boretz-Cone 1968 (a cura di), pp. 156-164)
- Id., The Use of Convention: Stravinsky and His Models, *The Musical Quarterly* 48, 1962, pp. 287-299
- Joseph, C.M., *Stravinsky and the Piano*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983
- Kämper, D., "Struttura": un concetto chiave nella discussione estetica del Novecento", *Musica e Storia* 10/1, 2002, pp. 355-67
- Kramer, J.D., Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky, in Pasler 1986 (a cura di), pp. 174-194
- Lessem, A., Schoenberg, Stravinsky, and Neoclassicism: the Issues Reexamined, *The Musical Quarterly* 68, 1982, pp. 527-542 (trad. it. di Giovanni Gioanola in Vinay 1992 (a cura di), pp. 289-305)
- Mila M., *Compagno Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1983
- Morazzoni, A.M., (a cura di), *Stravinsky Oggi*, Milano, Unicopli (Quaderni di "Musica/Realtà", 10: Atti del convegno internazionale tenutosi nel maggio del 1982 presso la Piccola Scala di Milano sotto la direzione scientifica di F. Degrada), 1986
- Nattiez, J.J., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987 (ed. it. a cura di Rossana Dalmonte, Torino, EDT, 1989)
- Id., Modelli linguistici e analisi delle strutture musicali, trad. dall'orig. francese di Roberta Faroldi, *Rivista Italiana di Musicologia* 35, 2000, pp. 321-77
- Pasler, J., (a cura di), *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986 (Atti dell'"International Stravinsky Symposium", settembre, 1982, Università della California, San Diego)
- Sanguinetti, G., Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le 'scale alternate' di Vito Frazzi, *Studi Musicali* 22/2, 1993, pp. 411-446
- Schneider, H., Die Parodieverfahren Igor Strawinskys, *Acta Musicologica* 54, 1982, pp. 280-293 (trad. it. di Michela Garda in Vinay 1992a (a cura di), pp. 133-150)
- Straus, J., Stravinsky's Tonal Axis, *Journal of Music Theory* 26, 1982, pp. 261-290
- Stravinsky, I., *Sonate [sic] (1924)*, London, Hawkes & Son, 1925 (rist. Id., *Sonata. Piano solo*, London, Boosey & Hawkes, s. d.)
- Stravinskij, I., *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935-36, 2 voll. (scritto in collaborazione con Walter Nuvel); trad. it. di A. Mantelli, Milano, Minuziano, 1947 (rist. Milano, Feltrinelli, 1979, 1981-2)
- Id., *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1942 (scritto in collaborazione con Roland-Manuel); trad. it. di Mirella Guerra, Pordenone, Studio Tesi, 1987, 19952 (si veda inoltre la trad. it. di Lino Curci, Milano, Curci, 1954)
- Stravinsky, I. – Craft, R., *Colloqui con Stravinsky*, trad. it. di Luigi Bonino Savarino, Torino, Einaudi 1977 (ed. orig. *Conversations with Igor Stravinsky, Memories and Commentaries, Expositions and Developments*, New York, Doubleday, rispettivamente 1959, 1960, 1962)
- Taruskin, R., Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's "Angle", *Journal of American Musicological Society* 38, 1985, pp. 73-142
- Id., *Chez Pétrouschka: Harmony and Tonality Chez Stravinsky*, *19th-Century Music* 10, 1987, pp. 265-286 (trad. it. di Giovanni Gioanola in Vinay 1992a (a cura di), pp. 211-254)
- Van den Toorn, P., Some Characteristics of Stravinsky's Diatonic Music, *Perspectives of New Music* 14, 1975, pp. 104-138 e 15, 1977, pp. 58-95.
- Id., *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1983
- Id., Octatonic Pitch Structure in Stravinsky, in Pasler 1986 (a cura di), pp. 130-156 (trad. it. di Giovanni Gioanola in Vinay 1992a (a cura di), pp. 179-209)
- Vinay, G., *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987

Id., Stravinskij, Bologna, Il Mulino, 1992a.

Id., Introduzione in Vinay 1992a (a cura di), 1992b, pp. 7-23.

Vlad, R., 1973: Stravinsky, Torino, Einaudi, 1973

Id., Rilettura della "Sagra", Nuova Rivista Musicale Italiana 17, 1983, pp. 426-492 (rist. in Morazzoni 1986 (a cura di), pp. 130-204)

Wangermée, R., Specchi di Stravinsky", trad. it. di Domenico de Paoli, Nuova Rivista Musicale Italiana 3 , 1971 (rist. in Stravinsky – Craft 1977, pp. XI-XXXIV)

Williams, B.M., Time and the Structure of Stravinsky's Symphony in C, The Musical Quarterly 69, 1973, pp. 355-369 (trad. it. di Giovanni Gioanola in Vinay 1992a (a cura di), pp. 254-270)

Zimmermann, H.W., Igor Strawinsky – Verfasser seiner Musikalischen Poetik?, Neue Zeitschrift für Musik 146, 1985, pp. 17-25 (trad. it. di Michela Garda in Vinay 1992a (a cura di), pp. 63-79)

## **Maria Gabriella Cerchiara**

### ***Fondamenti strutturali e multidimensionalità formale nella musica da camera di George Crumb***

Nella musica del primo ventesimo secolo si è realizzata una duplice prospettiva compositiva, divenuta esplicita grazie alle recenti scritture analitiche e caratterizzata da orientamenti che si collocano su posizioni estreme e contrapposte. George Crumb, lontano dall'espressionismo di Schönberg e dei suoi seguaci, è l'ideale continuatore della prospettiva compositiva che permette alle armonie di emigrare liberamente tra l'ambiguità tonale ed il procedere non tonale. Tale orientamento, che ha i precedenti "storici" in Bartók, Debussy, Scriabin e Stravinsky, si concretizza nell'interazione tra modelli ottatonici ed esatonali e nella predilezione per le costruzioni simmetriche e per le proiezioni traspositive. L'uso di tali modelli in Crumb, sperimentale e sporadico nei suoi primi lavori, si trasforma in un paradigma vitale nelle composizioni mature e dà luogo ad una fitta rete di relazioni motiviche che contribuiscono a fornire integrità alla struttura musicale. L'organizzazione di tali lavori è costruita in riferimento a sistemi di pensiero quali la metafisica, la religione, l'evoluzionismo, l'archeologia, l'astrologia, la numerologia e l'astronomia ed è espressa con una grafia che presenta una sorta di mescolanza medievale di elementi musicali simbolici e cosmologici. Attraverso le allusioni a tali sistemi di pensiero, Crumb tenta di dare delle risposte al significato della vita e del suo mistero e rende la sua musica particolarmente evocativa.

Lo scopo di questa proposta è di individuare alcuni degli elementi costanti e strutturali nella musica di George Crumb senza prescindere dal contenuto simbolico della sua poetica, concentrando l'attenzione su una parte della sua produzione da camera. Tenendo conto della reperibilità degli studi specialistici e delle incisioni discografiche, la scelta si è indirizzata sui pezzi di maggiore diffusione nel panorama concertistico internazionale prodotti negli anni Settanta. In considerazione delle caratteristiche stilistiche della musica di Crumb, i riferimenti analitici riguardano principalmente la teoria insiemistica di Allen Forte, soprattutto dal punto di vista dell'individuazione dei raggruppamenti diastematici significativi, le teorie di Nicholas Ruwet, per ciò che riguarda la segmentazione delle partiture e i criteri relativi alla ripetizione e alla variazione delle unità formali e, infine, la tradizionale analisi motivica, opportunamente estesa all'insieme dei tratti diastematico-timbrici che caratterizzano il "motivo" nella musica di Crumb.

Alla luce dei risultati ottenuti, non legati solo ad un'analisi della superficie della musica ma anche alla comprensione dei diversi processi variativi che permettono lo sviluppo delle idee compositive, si sono individuati dei veri e propri processi formali che, sovrapponendosi alle simmetrie derivate dalla giustapposizione di poche sezioni, spiegano i climax presenti in molte composizioni di Crumb. A differenza di quanto è stato affermato da alcuni studiosi sulla costruzione formale fin troppo semplicistica di tali composizioni, la vera e propria multidimensionalità riscontrabile nella musica da camera di George Crumb si ricollega idealmente a quell'idea di fusione di tempo dell'Essere – la circolarità di simmetrie intorno a figure strutturali - e di tempo dell'Esistere – la costruzione direzionata verso un apice tensivo - che potrebbe costituire l'immagine musicale delle idee di sintesi tra Oriente e Occidente tipiche di alcune scuole compositive occidentali tra gli anni '60 e '70.

## **Bibliografia**

Libri e tesi:

Antokoletz, Elliott, TwentiethCentury Music, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1992

Azzaroni, Loris, Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica, Bologna, CLUEB, 1997

- Bass, Richard W. Jr., Pitch structure in George Crumb's Makrokosmos, Volumes I and II, PhD diss., Music, University of Texas, Austin, 1987
- Baur, John, Music Theory through Literature, New York, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984
- Boretz B. - Cone Edward T., Perspectives on Contemporary Music Theory, New York, W. W. Norton & Company, 1972
- Bortolotto, Mario, Fase Seconda. Studi sulla Nuova Musica, Torino, Einaudi, 1969
- Chlopecki, Andrzej, George Crumb. Musica humana - Musica mundana, Ruch Muzyczny, Poland, X, Maggio 1976
- Chun, Hae Yung, The extension of piano techniques in compositions by George Crumb for solo piano, DMA diss., University of Wisconsin, Madison, 1982
- DeDobay, Thomas Raymond, Harmonic materials and usages in the Lorca Cycle of George Crumb, PhD diss., University of Southern California, 1982
- Drabkin, William –Pasticci, Susanna – Pozzi, Egidio, Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale, Lucca, LIM, Libreria Musicale Italiana, 1995
- Forte, Allen, The Structure of Atonal Music, New Haven and London, Yale University Press, 1973
- Gann, Kyle, American Music in the Twentieth Century, New York, Schirmer Books, 1997
- Gillespie, Don, George Crumb: Profile of a composer, New York, Peters, 1986
- Griffiths, Paul, Modern music and After: Directions since 1945, Oxford, Oxford University Press, 1995
- Jiorle-Nagy, Linda A., A study of phrase structures and unifying devices in George Crumb's Makrokosmos I and II, DMA doc., Boston University, 1993
- Kingan, Michael Gregory, The influence of Bela Bartók on symmetry and instrumentation in George Crumb's Music for a Summer Evening, DMA doc., University of North Texas, 1993
- Kinney, Michael, Perceptions of developmental influences as contributing factors to the motivation for musical creativity of eminent twentieth-century living American composers, EdD diss., Syracuse University, 1990
- Kramer, Jonathan D., The Time of Music, London, Schirmer Books, 1988
- Lanza, Andrea, Il secondo Novecento, in Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T., XII, 1991
- Mac Lean Harkins, Suzanne, A study of constructional principles in George Crumb's Makrokosmos, Volume I, MA diss., Music, The American University, Washington, D.C., 1974
- Messiaen, Olivier, Technique de mon langage musicale, 2 voll., Parigi, Leduc, 1942
- Morgan, Robert P., Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America, New York, W.W. Norton, 1991
- Perle, George, Serial Compositions and Atonality, An Introduction to the musica of Schoenberg, Berg and Webern, second edition, University of California Press, 1968
- RUWET, Nicholas, Langage, Musique, Poésie, Paris, Seuil, 1972, trad. it., Linguaggio, musica, poesia, Torino, Einaudi, 1983
- Schultz, Donna Gartman, Set theory and its application to compositions by five twentieth-century composers, PhD diss., Michigan State University, 1979
- Schwartz, Elliott – Godfrey, Daniel, Music since 1945: Issues, Materials, and Literature, New York, Schirmer, 1993
- Simms, Bryan, Music of the Twentieth Century, New York, Schirmer Books, 1986
- Shuffett, Robert Vernon, The Music 1971-1975 of George Crumb: A Style Analysis, D.M.A. thesis, Peabody Conservatory of Music, 1979
- Strickland, Edward, American composers: Dialogues on contemporary music, Bloomington, Indiana University, 1991
- Terse, Paul, The symbolism of "Myth" from George Crumb's Music for a Summer Evening (Makrokosmos III), [Zur Symbolik in "Myth" von George Crumbs Music for a summer evening (Makrokosmos III)], Die Sprache der Musik, Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag, Kassel, Bosse, 1989
- Timm, Kenneth N., A stylistic Analysis of George Crumb's Vox Balaenae, Ph.D. diss., Indiana University, 1977
- Tomaro, Robert John, Contemporary compositional techniques for the electric guitar in United States concert music, PhD diss., New York University, 1993
- Toorn, Pieter Van Den, The Music of Igor Stravinsky, New Haven and London, Yale University Press, 1983

Articoli e saggi:



- Antokoletz, Elliott, Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX, 1986, pp. 578-614
- Bass, Richard, Sets, Scales, and Symmetries: The PitchStructural Basis of George Crumb's Makrokosmos I and II, «Spectrum of Theory Music», XIII, 1991, pp. 1-20
- Bass, Richard, Model of Octatonic and Wholetone Interaction: George Crumb and his Predecessors, «Journal of Music Theory», XXXVIII, 2, 1994, pp. 155-186
- Bender, William, «Time Magazine», 16 Maggio 1977, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, p. 33
- Berger, Arthur, Problems of Pitch Organization in Stravinsky, «Perspectives of New Music», II, 1, 1963, pp. 11-42
- Bersano, James Richard, Formalized aspect analysis of sound texture, PhD diss., «Music Theory», Indiana University, 1979, 340 pp.
- Borroff, Edith, «Ann Arbor News», 29 Ottobre 1970, in George Crumb: Profile of a Composer, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, p. 30
- Brooks, Richard, Orchestral Music: By George Crumb, Luciano Berio, Arvo Pärt, «Notes», Ser. 2, XXXXV, 3, Marzo 1989, p. 619
- Burge, David, Instrumental Solo and Ensemble Music: By George Crumb, «Notes», Ser. 2, XXXVI, 3, Marzo 1980, p. 748
- Burge, David, George Crumb, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, pp. 6-7
- Burge, David, Keyboard Music: By George Crumb, «Notes», Ser. 2, XXXXV, 4, Giugno 1989, p. 859
- Carraro, Mario, George Crumb, poeta del suono, «Musica/Realtà», XXXXVI, Marzo 1995, pp. 71-96
- Cohn, Richard, Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók, «Music Theory Spectrum», X, 1988, pp. 1942
- Cook, Nicholas, Analizzare la musica seriale, in Anton Webern, Spunti analitici: interpretazioni e metodologie, «Quaderni di Nuova Consonanza», n° 1, 1991, pp. 137-155
- Cohn, Richard, Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1991, pp. 262-300
- Cope, David, Biography, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, pp. 8-15
- Crumb, George, Music: Does It Have a Future?, «The Kenyon Review», Estate 1980, trad. it. La musica ha un futuro?, a cura di Lucia Cristina Bartolucci, in Da New York a New York. La musica moderna tra vecchio e nuovo continente. Rapporti, influenze e migrazioni di artisti tra i due continenti, 36° Festival di Nuova Consonanza, a cura di Egidio Pozzi, Roma, Nuova Consonanza, 1999, pp. 13-18
- Culver, Anna M., «Denver Rocky Mountain News», 25 Ottobre 1973, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, p. 31-
- DeDobay, Thomas R., The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb, «Journal of Music Theory», XXVIII, 1984, pp. 891-911.
- De Gaetani, Jan, Reflections on Twenty Years, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, pp. 27-28
- Forte, Allen, Debussy and the Octatonic, «Music Analysis», X, 1/2, 1991, pp. 125-169
- Griffiths, Paul, «The Time», 16 Giugno 1981, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, p. 35
- Labussière, Annie, George Crumb: Ancient Voices of Children, «Analyse musicale», Issue, 24 Giugno 1991, pp. 55-80.
- Mac Lean, Suzanne, George Crumb, American Composer and Visionary ("The Phantom Gondolier"), in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, pp. 20-25
- Moevs, Robert, «Musical Quarterly», Aprile 1976, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, p. 32
- Narmour, Eugene, De Oraculo Crumbi, in Don Gillespie, George Crumb: Profile of a Composer, New York, Peters, 1986, p. 74-75
- Pasticci, Susanna, Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale, «Bollettino del GATM», II, 1, 1995, pp. 111
- Perle, George, Scriabin's SelfAnalyses, «Music Analysis», CCCXII, 1984, pp. 104-109
- Sable, Barbara Kinsey, On contemporary notation and performance, «NATS Bulletin», National Association of Teachers of Singing, USA, XXXII, 4, Maggio 1976, pp. 26-31

Samuels, Robert, Derrida and Snarrenberg, «In Theory Only», XI, Maggio 1989, pp. 45-58

Sanguinetti, Giorgio, Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le “scale alternate” di Vito Frazzi, «Studi Musicali», XXII, 2, 1993, pp. 411-446

Shuffett, Robert, Interview, in George Crumb: Profile of a Composer, a cura di Don Gillespie, New York, Peters, 1986, p. 34-37

Spitz, Ellen Handler, Ancient voices of children: A psychoanalytic interpretation, «Current musicology», XL, 1985, pp. 7-21

Steinitz, Richard John, George Crumb, «Musical Times», Great Britain, CXIX, 1628, Ottobre 1978, pp. 844-47

Terse, Paul, »Makrokosmos I« 12 Fantasiestücke über den Tierkreis für elektronisch verstärktes Klavier von George Crumb, in Americanische Musik seit Charles Ives: interpretationen, quellentexte, komponisten monographien, a cura di Hrsg Von H. Danuser, D. Kämper und Paul Terse - Laaber, Laaberverlag, 1993 (2a ed.), pp. 191-199

Thomas, Jennifer, The Use of Color in Three Chamber Works of the 20th Century, «Indiana Theory Review», IV, 3, 1981, pp. 22-40

Tomaro, Robert, Contemporary Compositional Techniques for the Electric Guitar in United States Concert Music, «Journal of New Music Research», IV, 1994, pp. 349-367

Whittall, Arnold, Tonality and the WholeTone Scale in the Music of Debussy, «Music Review», XXXVI, 4, 1975, pp. 261-271

### **Laura Zattra**

#### ***Musica-macchina, macchina-musica. Verso un'analisi estesico-poietica applicata a Progetto secondo di Fausto Razzi***

Nel panorama dell'analisi musicale, quella applicata alla musica informatica percorre ormai da molti anni un tragitto raramente rettilineo e tuttora irto di difficoltà. L'identità della computer music risulta infatti problematica: l'estrema diversificazione dei brani, la varietà di software utilizzati, la mancanza di partiture tradizionali o la presenza di liste di dati lontane dalla notazione musicale rendono difficoltosa la sua esegesi. Da un lato, differenti programmi implicano differenti approcci compositivi e sonori, dall'altro la mancata e improbabile – data la veloce obsolescenza dei programmi informatici – formalizzazione di una notazione comune porta a un lavoro di interpretazione mirato, di volta in volta, al singolo brano analizzato.

L'analisi estetica [Delalande, Smalley, Emmerson e altri] ha affrontato il problema basandosi su un approccio percettivo fondato sull'ascolto e sulla trascrizione del sonoro che tuttavia si concentra in modo esclusivo sulle soggettive sensazioni dell'ascoltatore. D'altro canto, il relativamente recente approccio poietico [Di Scipio, Doati e, lateralmente, gli articoli scritti dai compositori fin dagli anni Settanta] comporta un'attenzione specifica verso i procedimenti tecnici di realizzazione dei brani con il rischio di soffermarsi sulla genesi di qualche particolare e perdere di vista la globalità dell'opera.

Il tentativo di intraprendere un'analisi che tenga conto di entrambi gli approcci è mirato alla, per quanto possibile, comprensione delle relazioni esistenti tra la poetica di un compositore, gli espedienti tecnologici utilizzati per realizzarla e il risultato sonoro. Lo studio si colloca nel più ampio lavoro dedicato alla stesura della tesi di dottorato che prevede l'esame del rapporto intercorrente tra lo stile di un compositore e il tipo di software utilizzato (quanto il primo influisce sul secondo? O viceversa il programma domina il risultato sonoro inducendo, di conseguenza, a una sonorità comune ai compositori/brani che lo utilizzano?).

L'indagine ha per oggetto un repertorio di brani prodotti al CSC (Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova) e all'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) di Parigi tra il 1975 e il 1985, lavori che utilizzano i programmi della famiglia MUSIC (in particolare Music360 e Music5, software dedicati alla sintesi del suono).

La relazione si concentrerà sulla presentazione dell'analisi estesico-poietica di Progetto secondo di Fausto Razzi, brano del 1980 per nastro solo che utilizza il programma Music5 e fu realizzato al CSC di Padova. Verrà presentata la metodologia adottata: realizzazione della partitura grafica di alcune sezioni del brano, frutto dei numerosi ascolti effettuati al fine di conoscere in profondità l'opera, i tipi di timbri e la loro disposizione temporale; in secondo luogo verrà decifrata la partitura informatica, compresa, ricostruita con Csound e analizzata al fine di ritrovare ciò che si era ascoltato o di scoprire elementi nuovi; a questo punto è possibile un'analisi dell'opera passando continuamente dalla partitura informatica a quella grafica, dalla micro alla macro dimensione; infine, e solo a questo livello, l'indagine può essere arricchita della testimonianza del compositore.

Se la metodologia analitica proposta otterrà i risultati attesi, si avrà come prodotto collaterale ma non secondario la consapevolezza che ai tipici strumenti della musicologia tradizionale occorre affiancare una conoscenza non superficiale dei processi informatici.

### Bibliografia

Tra i vari saggi e volumi dedicati alle metodologie di analisi o a singole analisi di brani vanno menzionati almeno i seguenti titoli:

Baroni, Mario – Callegari, Laura, Musical grammars and computer analysis - Atti del convegno (Modena 4-6 ottobre 1982), Firenze, Leo S. Olschki, 1984

Camilleri, Lelio, Strategie di analisi nella musica elettroacustica (a cura di), Bollettino GATM - n. 1 - anno. V - luglio 1998

Dahlhaus, Carl, Problèmes esthétiques de la musique électronique in Demierre Jacques, Musiques Electroniques, Revue Contrechamps (a cura di) - n. 11, Editions l'Age de l'Homme, 1990, pp. 97-106

Dalmonte, Rossana – Baroni, Mario, Secondo convegno europeo di analisi musicale (a cura di), Trento - Università degli studi di Trento, 1991

Delalande, François, En l'absence de la partition. La cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique, in Analyse musicale, n. 3, 1986, pp. 54-58

Di Scipio, Agostino (a cura di), Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica, Bari, Laterza, 1995

Emmerson, Simon, The language of electroacoustic music, London MacMillan Press, 1986

Giomi, Francesco, Studiare l'analisi. Indicazioni e riflessioni sui testi per lo studio della musica elettronica, in I quaderni della Civica Scuola di Musica - anno XIV - n. 26 - Gennaio, 1999, pp. 44-49

Mason, Robert M., Modern methods of music analysis using computers, Library of Congress, 1985

McAdams, Stephen, Fusione spettrale e la creazione di immagini uditive in Bollettino LIMB n. 2, Venezia, La Biennale, 1982, pp. 36-51

Sani, Nicola, Informatica : musica/industria. Pensiiero compositivo - ricerca - didattica - sviluppo industriale (a cura di) - Quaderni di Musica/Realtà, Milano Unicopli, 1982

Schaeffer, Pierre, Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines, Paris, Seuil, 1966

Smalley, Denis, "Spectro-morphology and structuring processes" in The language of electroacoustic music (a cura di S. Emmerson), London, MacMillan Press, 1986, pp. 61-93

### **Massimo Venuti**

#### ***Topoi. Strutture ricorsive nella musica contemporanea***

Origine del codice retorico.

E' nei primi decenni del Seicento che nella musica europea si stabiliscono per la prima volta i fondamenti dell'estetica moderna per ciò che riguarda la relazione tra cifra musicale e orizzonte emotivo. Questo repertorio rimane sostanzialmente invariato fino al Classicismo dove si assiste a una modificazione della consequenzialità tra cifra e risposta emotiva. Ciò non avviene perlopiù in merito agli elementi parcellari, che mantengono pressoché intatta la loro funzione, quanto negli schemi più complessi: sequenze di note o "temi".

Nella musica contemporanea del secondo Novecento, posta la scissione tra soluzioni costanti formulate dall'elemento musicale e l'apparato emotivo, rimane da chiarire se esistono comunque ricorsività nel fare artistico più recente. Ovvero, topoi slegati dall'emotivo che significano intrinsecamente la loro mera struttura, che peraltro viene (in)consciamente utilizzata dalla "nuova musica" indipendentemente dagli stili, dal materiale, dai meccanismi compositivi, siano questi strumentali, elettronici, concreti, materici, del ciascun artista. Tale ipotesi è possibile. Sono stati individuati, al momento, sei processi (topoi), naturalmente non contando i consueti canoni di origine fiamminga che continuano a fare parte dei dispositivi della creazione sonora e fonica.

#### **Processo Lineare A**

Il primo topos, il processo Lineare A, è costituito dalla ripetizione pura di un suono (retoricamente: palillogia), non come fatto accidentale, ma come elemento costitutivo di una composizione.

Un buon punto di riferimento è Hyperprism di E. Varese (1924) la cui uniformità isoritmica ha portato l'attenzione, tra i primi esempi della nuova musica, sul suono-massa piuttosto che sul suono semplice,

ovvero la concezione della densità spaziale come effettivo orizzonte tridimensionale della percezione sonora. Medesimo processo è in molti altri luoghi, tra i quali *Anaktoria* (1971) di I. Xenakis.

#### Processo lineare B

Se la Lineare A non ha intendimenti dinamici e possiede come riferimento il segno (nota) o il puro volume del segno-massa, la Lineare B progetta micromovimenti al suo interno che danno come risultato una apparente fissità, gravida però di tensione e instabilità sonora. Si tratta di un movimento semplice (noema) che utilizza la ripetizione a varie altezze come in *Continuum* (1970) di G.Ligeti o nel *Quartetto per archi* (1956) di L. Berio fino al più recente *Licht* di K.Stockhausen, passando attraverso *Tabula Rasa*(1977) e *Fratres* (1983) di A.Pärt. Il topos Lineare B è concettualmente di origine elettronica, come in *Desèrts* (1954) di E.Varèse in quanto la propria natura di fruscio primordiale – dunque flessibile a manipolabile- permette una grande elasticità nell'estensione volumetrica e nella densità materica.

#### Processo parcellare (spaziale)

Questo processo si riferisce alla natura del suono in quanto tale, non relazionata a un contesto sia lineare polifonico, sia verticale armonico: l'eidos del suono. Per raggiungere la concentrazione adatta è stato strutturalmente necessario frammentare, parcellizzare il discorso fino a raggiungere il puro segno elementare –nota- e lavorare artigianalmente su quello fino a farlo diventare un piccolo universo centripeto, dalle *Sechs Bagatellen per Quartetto op.9* di A.Webern alla parcellizzazione di *Mode de valeurs et intensités* (1949) di O.Messiaen, *Polyphonie X* (1951) di P.Boulez per 18 strumenti, *Structures per 2 pianoforti* (1952) e oltre.

#### Processo germinale (lineare)

Nel già osservato *Hperprism* di E.Varèse si nota che la struttura lineare complessiva, basata su piccoli intervalli verticali e leggere oscillazioni della linea musicale orizzontale, si modifica germinando piccoli disegni in espansione che diventano a loro volta cellule musicalmente riconoscibili e strutturali. Si tratta di una estensione del concetto retorico-barocco di *synonimia*: la ripetizione alla 2a superiore che in questo senso prende le forme di una vera espansione. Questo processo tipologico di scrittura, che è anche un vero e proprio processo compositivo, in-forma di fatto l'intera composizione al punto di costituirsi come architettura primaria della concezione. L'espansione si amplia sempre più, sull'impulso della propria struttura lineare, fino a invadere elasticamente tutto lo spazio sonoro disponibile, come in *Stimmung* (1968) di K. Stockhausen, o nella *Serenata* (1959) di F. Donatoni.

#### Processo cellulare (spaziale)

Qui non si tratta di frammenti, ma di cellule che sebbene possiamo considerare storicamente post-tematiche non hanno alcun riferimento a un ipotetico tema: la cellula non è necessariamente melodica, ma sostanzialmente intervallare o puramente timbrica nel caso degli strumenti concreti o elettronici. La sua caratteristica è di essere morfologicamente compiuta e di non avere quel carattere tendenzialmente informe e puramente lineare del processo germinale. Nelle prime 21 battute di *Alleluja II* di L.Berio è presentato tutto il materiale primario, il quale tuttavia ritornerà in modo irriconoscibile data anche la natura non strofica del discorso musicale susseguente. Ancora, le strutture evidentemente cellulari delle *Sequenze*, la già citata *Polifonia* di L. Nono, la *Serenata n.2* di B. Maderna (1954), *To Earle* per 2 orchestre di Donatoni, *I semi* di Gramsci (1971) di S. Bussotti, *Dialodia* di B. Maderna (1972) e altro.

#### Processo frattale (lineare-spaziale)

Il cosiddetto lavoro sul timbro, che poi è diventato sul suono, le sue frequenze, i suoi riverberi, gli armonici derivati e oltre, costituiscono un processo germinativo che all'interno di un suono comunque linearmente disposto sviluppa uno spazio a lui circostante, un volume che nasce dall'origine della sua cifra e conduce a risultati che possono essere assai distanti dalla propria origine. L'immediata manipolazione di un suono naturale mediante microfoni collegati a processori elettronici, o attraverso le nuove virtuosità puramente strumentali sono analizzabili, tra l'altro, in *Anaktoria* di I. Xenakis, *Psappha* (1975), *Honeyrêves* (1961) di B.Maderna, *Points on the curve to find* (1974) di L. Berio, *Ash* (1976) *Per orchestra* (1972) di F. Donatoni, *Mikrophonie I* (1964) di K. Stockhausen.