

Dove sta andando l'analisi musicale? Riflessioni sul VII EuroMac

Mario Baroni

Come tutti i lettori della Rivista ormai sapranno, si è svolto a Roma dal 29 settembre al 2 ottobre di quest'anno, presso il Conservatorio di S. Cecilia, il settimo convegno europeo di analisi musicale (VII European Music Analysis Conference ossia VII EuroMac). Nel convegno, organizzato dal GATM e diretto da Giorgio Sanguinetti, sono state presentate 197 relazioni e svolti otto laboratori. Tutti i materiali sono stati riassunti in un volume (Programme and Abstract Book, Iter Edizioni di Subiaco) curato da Egidio Pozzi e Antonio Cascelli.[1]

Nella giornata conclusiva gli organizzatori avevano chiesto a quattro relatori invitati (Bergé, Parncutt, Sanguinetti, Tagg) di rispondere a domande che era importante formulare a più di vent'anni di distanza dal primo convegno europeo che si era svolto a Colmar nel 1989: dove sta andando l'analisi? Qual è il suo futuro? Esistono nuove prospettive, nuovi repertori, nuove teorie? Le comunicazioni dei relatori ci hanno dato significativi indizi su alcuni strumenti di risposta, ma la questione, ovviamente, è rimasta ancora aperta. Valeva allora la pena di tornare sul problema e di esaminare nel dettaglio i testi pubblicati nel volume degli abstract per capire se i temi trattati dai congressisti contenessero ulteriori risposte al quesito formulato. È ciò che tento di fare nel presente articolo, prendendo in considerazione tutte le proposte pervenute, indipendentemente dal loro interesse scientifico. Nell'EuroMac, come in qualsiasi convegno, c'erano relazioni buone e altre meno significative, alcune più tradizionali e altre più innovative, ma in questa sede ciò che interessa sono le tendenze metodologiche, non i valori delle relazioni. L'elenco dei temi si trova alla fine; qui ne introduco la lettura con qualche commento.

L'elenco è stato diviso in tre parti: c'è una iniziale rassegna dei repertori musicali analizzati, seguita da un ampio e articolato indice dei temi e infine da una breve lista delle teorie scientifiche che i relatori hanno indicato come supporto alla loro trattazione. Nella rassegna dei repertori il primo dato singolare è la straordinaria e un po' incredibile frequenza del nome di Liszt. Ma la cosa si spiega facilmente a causa delle celebrazioni del secondo centenario della nascita e dell'attività di promozione messa in atto, per il convegno, dall'Istituto Liszt di Bologna. E anche la presenza rilevante di Scelsi rispetto agli altri autori coevi si giustifica per il dinamismo della Fondazione Isabella Scelsi di Roma. C'è da aggiungere che nel Bando di partecipazione c'era un invito a interessarsi di "timbro e tessitura nella produzione musicale post-bellica", il che spiegherebbe non solo la presenza di Scelsi ma anche quella di Ligeti, anche se c'è subito da precisare che i suggerimenti del Bando sono stati accettati dai partecipanti solo in qualche caso, mentre in altri casi sono stati pacificamente disattesi. Una constatazione abbastanza stupefacente, nei dati di questo primo settore, si riferisce tuttavia al fatto che gli interessi degli studiosi di analisi sembrano oggi decisamente orientati verso la musica del XX secolo. Fra i repertori trattati dai partecipanti al convegno, poco meno della metà è rappresentata appunto da musiche composte negli ultimi cent'anni. Niente di male certamente, ma la cosa è singolare perché nelle riviste di musicologia (oltre che nelle sale da concerto) la presenza di questi tipi di musica è di solito molto più ridotta. Per la tradizione del GATM il dato può non essere tanto sorprendente perché in tutti i convegni nazionali che si sono tenuti a Rimini negli ultimi anni la musica contemporanea è stata sempre costantemente presente. Ciò tuttavia non ci esime dal cercar di spiegare il fenomeno. Si potrebbe pensare che

una parte non secondaria dei partecipanti al convegno di Roma fosse costituita da compositori o da cultori di musica elettroacustica. È plausibile pensare che chi fa professione di musicologia e di etnomusicologia (più spesso nelle università) sia di solito più interessato a indagini sugli eventi della storia e della cultura, come dimostrano le riviste del settore, ma è altrettanto plausibile pensare che chi fa per professione il musicista (più spesso nei conservatori) orienti di più i suoi desideri di conoscenza sulle strutture musicali. Potrebbe essere utile a questo proposito un'indagine sociologica sugli interessi e le attività professionali degli iscritti alle varie società di analisi europee, e se da quest'indagine uscisse che la percentuale dei compositori supera o pareggia quella dei musicologi, forse non ci sarebbe del tutto da stupirsi. Certo, l'opposizione fra i due campi di studio che si era creata quando nel 1977 nacque la *Society for Music Theory* americana, oggi si sta ricomponendo e non ha più i caratteri di battaglia ideologica che possedeva un tempo, ma gli orientamenti e gli interessi degli studiosi restano probabilmente ancora abbastanza divaricati.

Un secondo aspetto delle scelte di repertorio che desta una certa meraviglia è la mancanza totale della voce "jazz". È vero che nel bando di partecipazione la voce non compariva (anche se vi compariva il termine di musica "afro-americana"), ma abbiamo appena detto che la presenza o l'assenza degli inviti tematici del bando ha avuto influenze relativamente secondarie sulle proposte pervenute. L'unica motivazione plausibile è che il circuito degli studi di analisi, che ha sempre avuto per tradizione il suo punto di forza nei repertori storici europei, stenti a includere altri repertori meno consueti e che l'etnomusicologia, il jazz e le musiche di massa possiedono circuiti associativi diversi: spesso il campo degli studi musicali è caratterizzato da compartimenti stagni con scarse comunicazioni reciproche. Si tratta di un dato di fatto spiacevole, che tuttavia corrisponde alla distribuzione sociale dei gusti musicali e delle abitudini d'ascolto. Ma poiché l'analisi musicale è per sua natura una disciplina ecumenica e onnicomprensiva, il problema qui segnalato riguarda da vicino i compiti organizzativi che le società europee dovranno affrontare nei prossimi anni, in vista di una gestione più ampia e più efficiente della pratica analitica e di una maggiore attenzione ai diversi repertori possibili.

Il punto 2) dell'Indice è stato diviso, per ragioni di chiarezza, in tre settori separati, indicati rispettivamente con a), b), c). I riferimenti, assai numerosi, del settore a) ci dicono che l'analisi non prende in considerazione solo il problema di comprendere la logica delle strutture sonore e dei loro meccanismi interni, ma anche quello di capire i processi della loro produzione: le diversità fra composizione, improvvisazione, esecuzione, ascolto, e l'indagine sulle diverse modalità orali o scritte della trasmissione musicale, sono entrate a far parte dell'ambito dell'analisi e del concetto stesso di analisi musicale. Certo, tematiche di questo tipo esistevano anche prima, ma nel 2011 sembrano essere emerse in maniera particolarmente evidente, con aspetti così numerosi e articolati da non potere essere più considerati residuali o secondari. In altri termini, pare che i confini della disciplina si stiano tendenzialmente allargando.

Uno degli elementi quantitativamente più rilevanti del settore a) è costituito dall'analisi dell'esecuzione. Non c'è da sottovalutare, a questo proposito, il fatto che i problemi di analisi dell'esecuzione e d'indagine sul corpo dell'esecutore presentano aspetti metodologici inediti: gli strumenti tecnici di esame delle partiture che l'analisi musicale si è costruita fino ad oggi, non sono stati pensati per affrontare problemi di questo tipo e neppure sono in grado di farlo, tanto che molta letteratura sull'argomento ha sempre utilizzato metodi intuitivi più legati al buon senso dell'ascoltatore che non alle esigenze scientifiche dell'analista. È vero che

musicologi come Sundberg o Gabrielsson avevano cominciato a studiare scientificamente alcuni di questi problemi fin dagli anni Settanta, ma i loro testi, che sono ormai dei classici nella storia della psicologia della musica, sono stati raramente presi in considerazione nel campo specifico dell'analisi. L'analisi dei gesti esecutivi, a sua volta, ha una storia più breve che data da poco più di vent'anni e che non è mai arrivata a occupare posti musicologici di particolare rilievo, ma nel *VII EuroMac* la sua presenza sembra invece abbastanza significativa, anche se in questo caso i problemi di compatibilità con le consuetudini del metodo analitico sono ancora più vistosi. Considerazioni analoghe si possono fare a proposito dell'ascolto, a cui si sono dedicati sistematicamente per molti decenni gli studiosi del cognitivismo musicale. In questo campo c'è da osservare che le considerazioni sull'ascolto si sono sempre insinuate abbastanza informalmente nei testi analitici: quasi sempre si trattava di esperienze personali dell'analista più che di studi sistematici. Non risulta ad esempio che problemi come quelli della percezione o della memoria che pure sulle modalità d'ascolto hanno un peso determinante, siano mai stati presi in sufficiente considerazione nella tradizione dell'analisi. Parecchie delle comunicazioni presentate a Roma li hanno invece trattati e alcune si sono anche dedicate a un esempio più specifico delle relazioni fra ascolto e analisi, cioè hanno studiato le influenze che le previsioni sull'ascolto della propria opera possono avere sulle decisioni operative di un compositore. Probabilmente gli analisti hanno sempre conosciuto questo meccanismo, ma raramente l'hanno tematizzato, o l'hanno ritenuto degno di interesse, mentre gli studiosi dei processi psicologici della composizione l'hanno preso in esame più d'una volta, e da tempo hanno cominciato a studiarlo con attenzione.

La distinzione fra procedimenti di oralità e di scrittura ha messo in rilievo un altro tema importante, ben noto agli etnomusicologi: quello che, riprendendo la contrapposizione linguistica fra "fonetica" e "fonemica", essi definiscono in termini di dialettica etic/emic. In altre parole, le strutture musicali che l'occidente suole pensare come apparentemente oggettive (etic-) non coincidono con le strutture (emic-) che si manifestano nel pensiero dei "nativi" di musiche non occidentali. Il relativismo culturale che questa scoperta ha introdotto nel campo dell'analisi, è stato in parte accolto nel convegno dagli studi dedicati a repertori storici remoti, ad esempio medioevali o rinascimentali, ma probabilmente è destinato a rivelarsi determinante in futuro, se si pensa ai processi di globalizzazione. Di fatto ha già cominciato a manifestarsi con decisione nel settore delle musiche "di massa". Lo ha ricordato, in chiusura di convegno, la relazione di Philipp Tagg che ha messo in rilievo come la terminologia analitica nata per i repertori classici sia inadeguata per descrivere i nuovi repertori legati all'industria del disco. E non c'è da dimenticare che il relativismo culturale suscita immediatamente il problema opposto dell'individuazione di ciò che non è relativo, ossia di che cosa si possa intendere per "universale". Un recente convegno che si è svolto presso l'Università di Aix en Provence, è stato dedicato appunto al tema degli universali musicali, che le metodologie analitiche non sempre hanno preso in considerazione con la dovuta sistematicità.

In conclusione i temi emersi nella sezione a) mettono in discussione il concetto di analisi inteso come studio scientifico delle partiture della musica occidentale e basato sulla teoria della tradizione tonale. L'improvvisazione si è sviluppata in anni recenti al di fuori del sistema tonale classico, e l'ascolto segue di norma itinerari molteplici. In sostanza, l'insieme degli indizi offerti dall'*EuroMac* ci dice che il pensiero degli specialisti di analisi tende a forzare i limiti entro i quali la maggioranza degli studi analitici si era sviluppata e a trovare spazi che corrispondano meglio all'invasione di nuovi modelli musicali con i quali, con maggiore o minore gradimento, ciascuno di noi sente di avere oggi a che fare.

E veniamo ora appunto all'argomento centrale della tradizione analitica, ossia all'analisi delle strutture musicali tonali della musica occidentale, che è il tema specifico della sezione b) e che, come si vede, trova ampio spazio nel convegno. Si può subito osservare a questo proposito che più di un quarto dell'intera sezione è occupato dalla definizione di macro-forma e soprattutto dall'idea di "forma-sonata". Il convegno di Roma ha ereditato l'argomento dal precedente *EuroMac* di Friburgo in cui esso aveva assunto una posizione centrale grazie alla presenza di William Caplin, James Hepokoski e James Webster, oltre che alle cinque sezioni interamente dedicate alla *Formenlehre*. Nella sua relazione finale Pieter Bergé ha esaminato criticamente le teorie circolanti fra gli specialisti della forma-sonata. Ha espresso ad esempio dubbi sulla possibilità di definire un "livello standard" di regole basato su calcoli statistici: come dire che alcune regole della forma-sonata sono più importanti perché statisticamente più diffuse nello stile classico. Ha anche sollevato dubbi sulle gerarchie d'importanza da assegnare ai diversi parametri musicali in un contesto analitico. E ha messo in rilievo il tema delle modificazioni della forma sonata al di là del modello del classicismo viennese.

Il passaggio fra i sistemi delle regole d'epoca classica e quelli degli anni del romanticismo non ha solo stimolato, fra i partecipanti al convegno, analisi e riflessioni sulle diverse avventure della forma post-classica, ma ha fatto nascere interventi su un altro problema tutt'altro che secondario: nonostante l'instancabile e meritoria attività di definizione che gli studi analitici hanno sempre adottato per fissare in concetti scientificamente coerenti i fenomeni da loro studiati, lo statuto delle regole musicali continua a rimanere spesso sfuggente e impreciso, perché non è costante nel tempo. Questo tema della mobilità degli stili e delle grammatiche è al centro di molti contributi che sono stati menzionati nei due paragrafi iniziali della sezione b). È possibile che questo sia il sintomo significativo dell'affacciarsi di un nuovo argomento di indagine: il compito dell'analisi, che si limita di solito alla definizione delle strutture parametriche e delle loro reciproche relazioni, dovrà estendersi anche alle modalità e alle motivazioni delle loro trasformazioni. Più precisamente, il problema potrebbe essere quello di capire quali aspetti strutturali tendano, caso per caso, a rimanere stabili e quali tendano a modificarsi. Che è appunto il tema che sta alla base del principio di modificazione delle grammatiche e degli stili.

Un altro significativo gruppo di proposte è stato dedicato all'analisi delle "sonorità" ossia di quelle caratteristiche musicali che né all'ascolto né sulla partitura si possono ridurre a "note". L'idea di sonorità è più un concetto di comodo che una nozione precisa, e contiene aspetti diversi, tutti presenti nelle sedute del convegno: ad esempio riguarda il timbro degli strumenti, ma anche la "texture" e la sonorità globale prodotta da sovrapposizioni di linee, nonché le infinite sfumature della sonorità vocale e le infinite varietà degli spettri sonori. Mentre i musicisti nel corso dei secoli, e soprattutto degli ultimi due secoli, hanno sperimentato e proposto all'ascolto una miniera ricchissima di risorse sonore, gli strumenti di conoscenza messi finora in campo dall'analisi sono ancora molto lontani dalla capacità di concettualizzarle e di controllarle. La fisica del suono, la psicoacustica e l'informatica hanno offerto strumenti di ricerca che l'analisi nelle sue forme classiche certamente non possedeva, ma non esiste ancora in questo settore una teoria ben codificata e sufficientemente chiara. E questo è certamente uno dei compiti più impegnativi che l'analisi musicale dovrà affrontare negli anni prossimi.

Fra gli elementi di più singolare attualità c'è infine la teoria degli "schemi" o modelli compositivi che a Friburgo nel 2007 era già presente ma che ha acquistato una nuova maturità dopo che le idee di Gjerdingen sullo stile galante hanno avuto il tempo di diffondersi e di venire assimilate. Giorgio Sanguinetti nell'ultima mattinata del convegno ha messo in evidenza come la struttura

sottostante (vogliamo chiamarla "profonda"?) di un'Allemanda di Bach sia costituita dalla elaborazione di pattern elementari che si trovano in molta musica del secolo XVIII e che i maestri napoletani hanno poi sistematizzato adottandoli come strumenti didattici per l'insegnamento della composizione. La cosa che mi sembra più interessante è che la teoria dei modelli compositivi ha la capacità di far leggere in trasparenza schemi comuni che stanno alla base di musiche apparentemente diverse. Nella sostanza di fondo sembra esserci qualche cosa di analogo all'idea schenkeriana secondo la quale esistono infinite strutture musicali di superficie fra loro dissimili, che possiedono strutture sottostanti analoghe o addirittura uguali. Non è difficile profetizzare che questa forma di provocazione intellettuale abbia di fronte a sé sviluppi imprevedibili, e probabilmente assai ricchi di conseguenze.

Naturalmente la lettura dell'indice degli argomenti posto in appendice offre una quantità di tematiche che va ben oltre quelle che qui ho indicato. Nell'indice le ho collocate in ordine decrescente rispetto alla frequenza della loro presenza, che sembrava il dato più importante da segnalare. Su questo piano però è opportuna una precisazione: l'elenco dei temi che conclude questo articolo non funziona come un classico "indice dei nomi e degli argomenti". In quest'ultimo caso la norma è quella di segnalare un nome o un argomento tutte le volte che compare in qualche pagina del libro. Se così fosse stato, avrei dovuto segnalare dodici presenze per Bach e non solo due, e la menzione di Schenker avrebbe dovuto essere almeno doppia rispetto a quella indicata. Sono stati selezionati invece solo quei nomi e quei temi che costituivano l'argomento centrale della comunicazione, o un suo aspetto importante, ma non quelli che venivano menzionati solo marginalmente. In più c'è da aggiungere che, siccome in questa presentazione non potevo commentare uno per uno tutti i temi che compaiono nel sottostante elenco, ho scelto solo quelli che a mio parere potevano essere più significativi per la loro novità e per i futuri destini dell'analisi. È chiaro tuttavia che qualsiasi tipo di novità in qualsiasi attività umana non nasce mai dal nulla, ma sviluppa premesse già esistenti. Nel suo complesso il sottostante indice offre un panorama il più possibile completo, e comunque molto ricco, di tutto ciò che è stato detto nel convegno. Include anche ovviamente gli aspetti futuribili, ma nella maggior parte dei casi si riferisce a quelli già solidamente presenti.

La sezione c) dell'Indice ha raccolto tematiche che non corrispondono esattamente all'argomento della sezione precedente, cioè all'analisi delle strutture musicali e dei loro sistemi di connessione. Nei temi della sezione c) i parametri strutturali continuano ad avere un peso essenziale, ma il loro esame sembra nascere non tanto dalla logica interna delle loro strutture di connessione, quanto piuttosto da motivazioni che vengono cercate fuori dallo stretto contesto delle consolidate regole analitiche. Vi si elencano temi come quello dell'interpretazione del senso, delle condizioni storiche dell'analisi, dei suoi aspetti percettivi e cognitivi. Si tratta dunque di contributi che provengono da settori disciplinari diversi anche se contigui a quello musicale. C'è comunque da sottolineare che tutti i contributi di questo tipo, vista la natura stessa dell'*EuroMac*, venivano evidentemente sentiti come "analitici" da coloro che li proponevano. Siamo ancora una volta di fronte a un'evidente tendenza a dilatare i confini dell'analisi, la qual cosa suscita un problema sostanziale per la nostra disciplina: quello della sua definizione. Possiamo per ora accontentarci di dire che l'idea di analisi si sta inevitabilmente trasformando a causa delle trasformazioni stesse della musica, e questo mette in crisi le certezze precedenti. Oggi il concetto di analisi sta perdendo una definizione che un tempo era più precisa e che oggi sembra lasciare più spazio all'intuizione, e ciò spiega anche come un settore non secondario delle tematiche del convegno sia dedicato a problemi di epistemologia dell'analisi. Ma la cosa più stupefacente è che la Sezione c) è quella in assoluto

più ricca di contributi: sembra dunque che la nuova necessità di definire che cosa sia l'analisi non sia frutto di pensiero divergente, ma scaturisca dalle cose stesse, dalle modificazioni interne che la pratica analitica sta, forse suo malgrado, subendo.

L'area più cospicua della sezione c) è dedicata a proposte tendenti a comprendere e decifrare il "senso" della musica, quello che in lingua inglese viene definito "*musical meaning*". La deflagrazione improvvisa di interessi di questo tipo è singolare e occorre cercare di spiegarla. Fino qualche decennio fa l'analisi (sotto l'influenza della *Society for Music Theory* americana) tendeva a vantare una specie di "purezza scientifica" che la faceva considerare in qualche modo autonoma dai problemi del meaning. Poi all'inizio degli anni Novanta la *New Musicology*, sempre proveniente dagli Stati Uniti, lanciò la moda del rifiuto della purezza scientifica e anche in parte del ritorno alle funzioni esplicative dello studio analitico, recuperando una gloriosa tradizione di *musical criticism* che aveva sofferto di qualche ostracismo nei decenni precedenti. Niente di nuovo in tutto questo: la stessa scuola analitica tedesca, che aveva dato origine alla disciplina più di cent'anni prima, aveva sempre creduto all'intreccio organico fra la funzione di ricostruire il sistema di regole strutturali e quella di interpretarne il senso. C'è però una differenza fra la convivenza originaria delle due funzioni e la convivenza attuale: in quest'ultima il rapporto fra analisi e interpretazione è diventato molto più esplicito e consapevole. Negli stessi anni in cui la *Society for Music Theory* americana aveva estremizzato la sua idea matematico-scientifica dell'analisi era nata in Europa una disciplina (la "semiologia" o "semiotica" musicale) che rivendicava, con altrettanta forza, i diritti dell'interpretazione, sostenendo l'idea di un parallelismo fra le funzioni comunicative della musica e quelle del linguaggio verbale. La teoria del "segno" non era solo applicabile alla musica: tutta la comunicazione umana era "segno", ma per la musica il problema principale era quello di definire la differenza fra segni musicali e segni linguistici. La teoria del segno (che aveva matrici di natura più filosofica che scientifica) stentò ad affermarsi in area statunitense, ma negli ultimi anni la sua eredità "interpretativa" è stata assunta da un'altra disciplina, che proviene dall'ambito scientificissimo della psicologia sperimentale: la teoria delle emozioni, naturalmente applicata anch'essa alla musica. Le quasi incredibili fortune di questa nuova disciplina nella musicologia anglosassone permettono ora di considerare da un punto di vista diverso e più maturo le relazioni fra struttura e interpretazione e di utilizzare e valorizzare anche in parte l'eredità delle teorie semiotiche.

Nel campo dell'interpretazione delle strutture un numero notevole di abstract testimonia la presenza delle teorie emozionali, tendenti a offrire motivazioni che chiamano in causa la natura biologica del senso musicale, ma un numero ancora maggiore di testimonianze evocano invece le sue radici socio-culturali (anche in chiave di tendenze estetiche) e un buon numero si riferisce a rapporti con il linguaggio, con la retorica e con la narrazione. La molteplicità interdisciplinare di queste chiavi ermeneutiche è un segno del fatto che il problema del *musical meaning*, quantunque posto oggi su basi più solide che nel passato, è ancora in una situazione di incertezza teorica che lascia agli anni futuri il compito non facile di trovare soluzioni meno precarie.

Un altro campo importante di vicinanza fra diverse discipline è costituito dal rapporto fra analisi e storiografia. Qui giocano un ruolo determinante l'eredità della antica tradizione analitica tedesca e l'esercizio del "*criticism*" americano che ad essa è in qualche modo legato. In queste correnti di pensiero la descrizione storica degli eventi musicali, la loro analisi strutturale e la loro interpretazione si erano sempre intrecciate a tal punto da essere considerate come una

cosa sola: la storiografia musicale è ancora in molti casi una disciplina unica che comprende anche l'analisi e l'interpretazione del senso. E tracce di questa eredità si trovano anche negli abstract del nostro convegno. Ma la tradizione storiografica del convegno ha anche altre eredità: per esempio lo studio delle teorie musicali del passato. Teorie musicali che escono da quelle oggi dominanti possono dare contributi preziosi perché ci ricordano come esistano musiche organizzate da un pensiero strutturale lontano da quello che è nelle nostre consuetudini. Nel convegno si sono analizzate musiche medioevali o anche musiche indiane, tunisine o sarde, tutti casi che ci indicano saggiamente come molti modelli analitici di oggi, che talvolta siamo portati a pensare come generalizzabili, non si riferiscano in realtà al fenomeno "musica" in quanto tale, ma a quel particolare tipo di musica che ci è più familiare. Anche senza pensare a musiche a noi lontane, tuttavia, c'è da segnalare come alcuni contributi del convegno abbiano messo in luce, per tipi di musica anche molto noti, l'esistenza di regole particolari che ne spiegano bene la struttura e che i teorici coevi ben conoscevano, ma che la teoria di oggi aveva dimenticato e sta solo adesso riscoprendo. E questo è un alto modo nuovo e significativo di utilizzare le eredità storiche.

C'è ancora inoltre da sottolineare come la ricostruzione storica abbia dato peso al tema della storia degli stili, che è importante per la pratica analitica almeno sotto due punti di vista: il primo è quello, già precedentemente menzionato, dell'attenzione per "grammatiche", o sistemi di regole, sulle cui modalità di trasformazione è ancora carente una teoria attendibile. Il secondo è quello dei processi di trasmissione delle strutture musicali da un contesto stilistico a un altro: in questo campo si utilizza ancora il concetto mal definito di "influenza", che è importante per segnalare simiglianze stilistiche, ma che, se non viene precisato nei suoi meccanismi, lascia l'analisi del fenomeno ancora nebulosa. Il convegno ha messo in luce alcuni sintomi di attenzione in questo campo, ma anche questo è uno dei settori in cui il futuro dell'analisi avrà certamente da lavorare.

Fra le innumerevoli tematiche presenti in questo settore merita inoltre una segnalazione il campo degli aspetti che in lingua inglese o francese vengono talora definiti "pedagogici" e che in italiano si indicano piuttosto con termini come "educazione", "didattica", o "insegnamento" a seconda dei casi. Gli analisti del convegno toccano o sfiorano problemi di questo tipo quando parlano dei metodi d'insegnamento della composizione o dei metodi didattici di educazione alla musica. Ma il problema dell'insegnamento si insinua spesso all'interno di molte relazioni: basti pensare al rilievo che ha assunto la prassi dei sussidi informatici elaborati per agevolare le pratiche analitiche.

Al di là delle sue funzioni didattiche il tema dell'uso degli strumenti informatici, ha avuto una presenza notevole nell'ambito del convegno. Anche in questo caso siamo di fronte a necessità derivate da mutamenti relativamente recenti delle strutture musicali da analizzare: soprattutto dalla dilagante intrusione dell'elettronica e dei suoi sviluppi digitali in tutti i settori della produzione di musica. Ciò ha determinato conseguenze vistose e modifiche importanti nel campo dei metodi d'analisi. Ovviamente questa transizione metodologica non è stata e non è semplice, né indolore, anzi c'è da pensare che la molteplicità e la varietà delle proposte presenti in questo settore del convegno sia da considerare come un indizio di debolezza, cioè delle difficoltà metodologiche che l'analisi con mezzi informatici sta da qualche tempo scoprendo e sta gradualmente affrontando. E un altro indizio simile è costituito dal numero di softwares funzionali all'analisi: segno che il problema di produrre strumenti maneggevoli per quegli analisti (e sono la maggioranza) che non abbiano specifiche competenze informatiche,

non ha ancora ricevuto soluzioni diffuse e sicure. Nonostante ciò si può immaginare che le agevolazioni di conteggio e di calcolo, le indagini sulla composizione del suono, la facilità di gestione dei documenti visivi, potranno presto assicurare ai metodi e agli ausili informatici un posto dominante negli assetti futuri dell'analisi.

A titolo di conclusione, si può osservare come le discipline analitiche, viste nella complessità delle loro funzioni, richiedano sempre più spesso l'apporto di saperi che derivano da discipline "altre". Nell'ultimo giorno del convegno Richard Parncutt ha sottolineato come la musicologia nel suo complesso si stia qualificando come un campo di studi transdisciplinare. I testi contenuti nel volume degli abstract confermano questa diagnosi. Il terzo settore dell'Appendice, dedicato ai supporti teorici che gli autori additano come strumenti di convalida delle loro ricerche, elenca ben venti discipline non musicali che hanno contribuito a dare garanzie di fondamento scientifico alle analisi proposte. In sostanza, se ci chiediamo dove sta andando l'analisi e che cosa dobbiamo prevedere per il suo futuro, la nostra risposta è che per ora essa è alla ricerca di un'attendibile definizione di se stessa.

È impossibile in questo momento dare un significato preciso al termine "analisi musicale" perché la musica stessa, che è l'oggetto dell'analisi, si sta sempre più qualificando come un fenomeno instabile che può avere sfaccettature diverse. Per il suo intreccio di finalità e di strutture il sistema musicale è un'entità di straordinaria complessità e ricchezza e per capire come funziona è necessaria una notevole quantità di conoscenze. Se l'analisi musicale stesse veramente diventando la sede di queste molteplici conoscenze, allora sarebbe in procinto di perdere quella identità chiara e relativamente semplice che possedeva fino a poco tempo fa e che ancora possiede secondo tendenze culturali e ideologie fortemente circolanti. In questo momento non possiamo essere sicuri che queste ideologie siano in declino o meritino di declinare. Dobbiamo però constatare che i confini della disciplina sembrano essere permeabili a saperi esterni che minacciano di minarne i pilastri tradizionali. Il futuro dell'analisi si giocherà probabilmente attorno ai destini di questa affascinante avventura intellettuale. Non resta che augurarci che l'*VIII EuroMac* possa cominciare a dare indicazioni più precise su ciò che il *VII* sembra avere adombrato, ma non ancora messo a fuoco con sufficiente chiarezza.

INDICE DEGLI ARGOMENTI PRESENTI NEL VOLUME DEGLI ABSTRACT

(i numeri tra parentesi tonde si riferiscono alla pagina in cui compare l'argomento, quelli fra parentesi quadre indicano la quantità complessiva delle presenze del tema)

1) Repertori musicali analizzati

Avanguardie del secondo Novecento [= 29]

(pp. 28, 35, 36, 54, 56, 61, 62, 72, 74, 75, 76, 77, 82, 84, 86, 95, 98, 107, 110, 136, 148, 149, 152, 167, 186, 200, 207, 208, 223)

Scelsi [7], Ligeti [5], Berio [3], Carter [2], Grisey, Radulescu, Nono, Maderna, Donatoni, Crumb, Rihm, Schnittke, Górecki

Musica romantica [= 28]

(pp. 23, 30, 32, 41,55, 66, 67, 69, 89, 90, 102,106, 108, 112, 122, 132, 150, 163, 184, 191, 195, 198, 206, 212, 215, 216, 224, 226)

Liszt [20], Schumann [4], Chopin [3], Schubert [2], Brahms, Paganini, Musicisti russi

Primo Novecento [= 22]

(pp. 33, 38, 50, 51, 53, 57, 80, 87, 96, 104, 109, 116, 117, 119, 125, 130, 132, 144, 146, 190, 209, 211)

Debussy [5], Schönberg [2], Shostakovich [2], Busoni, Mahler, Webern, Bartók, Ives, Ravel, Stravinskji, Messiaen, Villa Lobos, Rota, Jolivet, Poulenc, Skalkottas, Crawford

Stile galante, scuola napoletana e stile classico [= 15]

(pp. 22, 46, 79, 94, 117, 118, 121,135, 165, 170, 173, 178, 194, 197, 232)

Beethoven [7], Mozart [4], Haydn [2], Leo, Sala, Zingarelli

Epoca barocca [= 13]

(pp. 49, 63, 83, 91, 111, 137, 154, 156, 160, 174, 188, 194, 203)

Corelli [3], Bach [2], Frescobaldi, Carissimi, Cavalli, Purcell, T. A.Vitali, Vivaldi, Rameau, Scarlatti

Opera del XIX e XX secolo [=11]

(pp. 26, 34, 40, 43, 53, 71, 92, 152, 181, 200, 205)

Wagner [3], Puccini [2], Rossini, Verdi, Chausson, Spohr, Tippett, Rihm

Musica orale tradizionale (popolare o classica) [= 11]

(pp. 25, 48, 59, 70, 105, 127, 140, 142, 164, 177, 185)

Musica medioevale e rinascimentale [= 9]

(pp. 24, 29, 42, 52, 97, 100, 120, 145, 179)

Popular music, musica da film [= 9]

(pp. 37, 39, 47, 60, 138, 175, 196, 202, 233)

Musica elettroacustica [= 8]

(35, 44, 65, 81, 93, 134, 138, 155)

Canti infantili (127, 169, 199) [= 3]

2) Temi e sottotemi proposti nelle relazioni

(alcuni dei temi compaiono più di una volta, considerati sotto punti di vista diversi)

a) Temi relativi alle pratiche del far musica [82 occorrenze]

Esecuzione [= 31]

Gesti esecutivi

Funzioni dei gesti nell'esecuzione (31, 85, 88, 117, 164, 225, 226)

Corpo, emozione, produzione vocale (39, 85, 88, 117)

Respiro e segmentazione (63, 164)

Analisi ed esecuzione (27, 30, 32, 63, 79, 85, 166)

Ermeneutica ed esecuzione (51, 85, 116, 160)

Influenze reciproche fra esecutore e compositore (36, 168)

Relazioni fra esecuzione e pubblico (68, 85)

Problemi della rappresentazione formale dell'esecuzione (59)

Solmisazione ed esecuzione (227)

Temperamento in strumenti barocchi (174)

Composizione [= 16]

Rapporti fra improvvisazione e composizione (24, 54, 76, 149, 167, 168)

Problemi di scrittura della musica (54, 58)

Ascolto come problema di composizione (155, 159)

Uso di materiali pre-compositivi (54, 76)

Procedimenti di montaggio nella musica composta su nastro (65)

Uso di strumenti digitali nella composizione elettroacustica (81)

Teoria della composizione come processo (44)

Ipotesi psicanalitiche sul pensiero compositivo (130)

Oralità e scrittura [= 14]

Analisi "scritte" della comunicazione orale (48, 59, 70, 40, 142, 177)

Teorie antropologiche del dialogo etic/emic (48, 59, 140, 142)

Problemi metodologici nell'analisi di musiche senza partitura (59, 138)

Mescolanze fra orale e scritto (47, 164)

Ascolto [= 12]

Ascolto di strutture non tonali, orali, elettroacustiche o formalmente complesse

(127, 131, 141, 155, 171, 172)

Ascolto come problema di composizione (155, 159)

Componenti psicologiche e culturali dell'ascolto (159)

Analisi statistiche di strutture rilevanti per l'ascolto (159)

Funzioni dell'ascolto in un modello cognitivo di analisi (129)

Software "Interactive Aural Analysis" (221)

Improvvisazione [= 9]

Rapporti fra strutture e creatività improvvisativa (25, 59, 70, 100, 160, 190)

Narratività e improvvisazione (74)

Improvvisazione come pre-composizione (149)

Regole per improvvisare testi dodecafonici (190)

b) ***Temi relativi alle strutture musicali*** [193 occorrenze]

Regole di struttura macro-formale [= 55]

Analisi della forma-sonata

in epoca classica (94, 121, 170, 173, 230, 232)

romantica (23, 66, 69, 90, 102, 106, 108, 114, 122, 184, 212, 215)

moderna (123, 171, 176)

Altre forme musicali

poema sinfonico (122, 163, 184, 215), fantasia (163, 170, 184), aria (132, 200),
preludio (55), ballata (90), lamento (111), rondo (178), Lied (187), concerto (195),
forme "a frammenti" (198), forme tradizionali giapponesi (164)

Procedimenti macroformali nelle musiche del Novecento (75, 80, 128, 146, 148, 201,
207)

Forma musicale e drammaturgia (34, 40, 71, 133, 183)

Forma nella popular music (37, 196)

Funzioni formali delle cadenze

nella forma sonata (165)

nei mottetti rinascimentali (97)

Forma e metro (37)

Regole di struttura micro-formale [= 33]

Rapporti fra strutture musicali e regole teoriche coeve (26, 97, 162, 170, 173, 211)

Successione di strutture come flusso temporale (55, 62, 69, 116, 136, 171)

Rapporti fra regole di struttura e creatività improvvisativa (25, 59, 70, 100)

Grammatiche musicali (70, 77, 111, 142)

Regole in analisi comparative (91, 102, 169)

Procedimenti "seriali" nella seconda avanguardia (75, 83, 110)

Tecniche compositive della musica rinascimentale (24, 120)

Imprevedibilità e "mobilità" strutturali (215)

Trattamento delle dissonanze nella musica barocca (154)

Figure retoriche nel Novecento (128)

Trascrizione come analisi (180)

Analisi statistiche di strutture rilevanti per l'ascolto (159)

Sonorità [= 29]

- Produzione musicale basata su timbro e tessitura (57, 80, 124, 134, 201, 207, 208)
- Metodi d'analisi delle sonorità elettroacustiche (44, 134, 138, 155, 221)
- Analisi della musica spettrale (28, 56, 65, 147)
- Sonorità della voce e del vibrato vocale (39, 48, 168)
- Composizione come esplorazione del suono (76, 77, 149)
- Analisi di micropolifonie ed eterofonie (110, 124)
- Analisi delle trasformazioni del suono (134, 208, 221)
- Scale microtonali (54)
- Vocalità infantile (199)

Tonalità e modalità [= 20]

- Modificazioni della tonalità nel Novecento (99, 222, 233)
- Dualismi fra tonalità/modalità e fra maggiore/minore (49, 55)
- Analisi del funzionamento dei modi in musiche pre-tonali (145, 174)
- Esacordalità, modalità, solmisazione (183, 227)
- Sistemi di relazioni fra-tonalità (49, 90)
- Tonalità e atonalità nelle musiche da film (202, 233)
- Proprietà delle scale non diatoniche (96, 119)
- Transizioni modali-scalari in Debussy (96, 119)
- Aspetti tonali (schenkeriani) in Debussy (50)
- Mutazioni modali in musica orale (70)
- Obsolescenza delle terminologie tonali (233)

Armonia [= 10]

- Armonia e condotta delle voci (33, 165)
- Passaggi fra accordi (106, 204)
- Categorizzazione delle armonie post-tonali (33, 211)
- Categorizzazione delle armonie tardo-tonali (204)
- Armonia e segmentazione (63)
- Armonia come risultato di sovrapposizioni contrappuntistiche (154)
- Quarta e sesta in cadenza (158)

Contrappunto [= 10]

- Tecniche d'analisi di polifonie inconsuete (29, 62, 110, 124)
- Polifonie nelle tradizioni orali (70, 142)
- Contrappunto come generatore di armonie (154)
- Contrappunto e analisi schenkeriana (114)
- Fugati nelle sonate di Corelli (83)
- Canoni infiniti nelle messe di Josquin (42)

Segmentazione e fraseggio [= 10]

- Analisi delle strutture di segmentazione (21, 25, 35, 41, 63, 79)
- Segmentazione del ritmo e raggruppamenti ritmici (63, 79)
- Fraseggio in Wagner (prosa vs. simmetrie) (92)
- Criteri di segmentazione della musica elettronica (35)

Ritmo [= 7]

- Segmentazione del ritmo e raggruppamenti ritmici (63, 79)
- Teorie settecentesche sul ritmo (101, 126)
- Multitemporalità nella musica contemporanea (172)
- Accenti come indicatori strutturali (41)
- Ipermetro in Wagner (92)

Teoria degli "Schemi" (*Schemata, Satzmodelle*) [= 7]

- Schemi e stile galante (46, 194, 232)
- Tecnica delle cadenze nei partimenti (78)
- Genesi dei partimenti (22)
- Partimenti nella musica portoghese (203)
- Solfeggi di scuola napoletana (197)

Analisi schenkeriana [= 7]

- Discussione critica di analisi schenkeriane (30, 173)
- Analisi schenkeriana e forma sonata (170)
- Applicazioni di Schenker a musiche di Debussy (50)
- Dispiegamento temporale dell'Ursatz (55)
- Contrappunto e analisi schenkeriana (114)
- Analisi schenkeriana e coerenza formale (198)

Cadenze [= 6]

- Clausole melodiche cadenzali (165, 78)
- Deceptive cadence nel repertorio classico (165)
- Teoria e pratica delle cadenze in mottetti di Lassus (97)
- Tecnica delle cadenze nei partimenti (78)
- Quarta e sesta in cadenza (158)

Melodia [=5]

- Organizzazione melodica per formule (70)
- Organizzazione scalare della melodia (164)
- Ornamentazioni melodiche (100)
- Trasformazione motivica (109)

Strutture della melodia a voce sola (127)

Parametri musicali [= 3]

Interdipendenza fra parametri (135, 200)
Concetto di "dominio" vs. concetto di parametro (93)

c) **Relazioni fra analisi e discipline musicali contigue** [269 occorrenze]

Interpretazioni del senso musicale [= 98]

Strutture interpretate come emozioni
(38, 49, 104, 111, 144, 156, 175, 181, 183, 186, 191, 205, 213)
Conseguenze del contesto socio-culturale sulle scelte musicali
(43, 45, 47, 50, 52, 76, 110, 131, 152, 156, 160, 209)
Conseguenze delle tendenze estetiche sulle scelte musicali
(62, 76, 77, 84, 104, 110, 114, 131, 138, 161, 198)
Rapporti della musica con testi verbali
(116, 143, 150, 156, 161, 181, 187, 198, 199, 212)
Strutture interpretate come immagini
(43, 35, 61, 71, 109, 131, 186, 202, 215)
Rapporti della musica con film, opere o prodotti di altre arti
(60, 160, 171, 175, 178, 196, 202, 216, 224)
Strutture interpretate come "gesti" metaforici (8, 35, 131, 148, 152, 205)
Strutture interpretate in chiave di narrazione (71, 74, 106, 108, 171)
Strutture interpretate come "espressione" (88, 161, 176, 199)
Interpretazioni in chiave di retorica (120, 128, 160, 161)
Citazioni come meccanismi produttori di senso (86, 87, 104, 107)
Interpretazioni psicologiche di temporalità e tensione (88, 116, 136)
Interpretazioni in chiave di psicanalisi (130, 205, 213)
Strutture del comico (178, 192)
Interpretazioni basate su idee di "organicismo" e di "coesione" (89, 125)
Funzioni empatiche della musica (189)

Analisi e storiografia [= 77]

Descrizioni storiche del contesto dell'opera analizzata
(22, 52, 67, 76, 91, 111, 137, 146, 152, 154, 157, 168, 174, 179, 187, 188,
194, 195, 197, 198, 201, 203, 207, 209, 210, 212)
Storia delle teorie musicali antiche e dei metodi d'analisi
(22, 49, 52, 79, 101, 113, 126, 153, 154, 157, 158, 161, 162, 166, 170,
173, 174, 194, 197, 210, 227)
Analisi come storia degli stili (28, 45, 52, 56, 62, 66, 97, 99, 147, 154, 165)
Analisi di "influenze" o eredità stilistiche
(22, 34, 42, 47, 67, 123, 133, 137, 154)

Rapporti fra strutture musicali e regole teoriche coeve

(26, 97, 162, 170, 173, 211)

Trasmissione e memoria culturale di pattern musicali (118, 121)

Storia dell'ermeneutica musicale (161)

Storia della teoria dodecafonica (125)

Modelli informatici di analisi musicale [= 21]

Softwares funzionali all'analisi (25, 41, 81, 93, 129, 185, 219, 220, 221, 222)

Simulazione informatica dell'esecuzione (41, 85, 226)

Formalizzazioni della melodia (129, 185)

Modello di analisi formale (129)

Catalogazione informatica delle strutture melodiche (185)

Algoritmo per elaborare serie dodecafoniche (190)

Rappresentazione di uno spazio acustico multifonico (138)

Funzioni dell'ascolto in un modello cognitivo di analisi (129)

Formalizzazione del concetto di tensione (136)

Analisi di drammi musicali [= 15]

Aspetti di drammaturgia (40, 53, 133, 183, 193, 205, 209)

Aspetti emozionali (71, 152, 181)

Analisi di strutture musicali (26, 111, 200)

Leitmotive in opere non wagneriane (34, 43)

Epistemologia dell'analisi [= 14]

Statuto scientifico-filosofico dell'analisi (44, 58, 151, 180)

Metodologia dell'analisi (45, 62, 184)

Molteplicità delle analisi (30, 45)

Relazioni dialettiche fra analisi e storiografia (151)

Rappresentazioni grafiche nelle analisi musicali (58)

Metodi d'analisi nelle tradizioni orali e in quelle scritte (59)

Ambiguità musicali inanalizzabili (135)

Transdisciplinarietà (231)

Teorie psicologiche della percezione [= 13]

Percezione delle segmentazioni (21, 25, 35, 41, 63, 116)

Relazioni fra strutture e ascolto (64, 83, 129, 159, 172)

Percezione degli accenti (41, 172)

Teorie cognitive nell'analisi [= 13]

Teorie sull'emozione (103, 156, 181, 191, 213)
Sviluppi psicologici della musicalità (31, 199, 213)
Trasmissione e memoria culturale di pattern musicali (118, 121)
Procedimenti psicologici dell'attesa e della memoria (73, 191)
Tessitura e "gesto" come processi cognitivi (80)

Aspetti pedagogici dell'analisi [= 13]

Analisi di canti infantili (127, 169, 185, 199)
Metodi didattici della scuola napoletana del 700 (194, 197)
Genesi e sviluppo della musicalità infantile (199)
Giochi musicali e benessere (189)
Metodologie di ear training armonico (214)
Analisi di improvvisazioni nella scuola primaria (31)
Funzioni formative dell'analisi (42)
Software per favorire l'apprendimento musicale (221)
Esecuzioni di studenti di pianoforte (225)

Analisi e scienze della cultura [= 11]

Descrizioni antropologiche del contesto dell'evento analizzato
(25, 105, 48, 70, 59, 140, 142, 177)
Rapporti musicali fra culture (57, 139, 169)

Musiche nello spettacolo e nel film [= 7]

Uso della musica nel film e nel balletto (175, 202, 206, 216)
Libertà del regista e dei cantanti nello spettacolo d'opera (68, 143)
Fedeltà delle strutture sceniche dell'opera alle strutture musicali (192)

3) Supporti teorici e tecnici alla trattazione di un tema

Teorici più citati (tra parentesi il numero complessivo delle citazioni)

Schenker [15], Caplin [9], Hepokoski/Darcy [8] Forte [5], Gjerdingen [5], Adorno [5],
Hatten [4], A. B. Marx [3]

Riferimenti a teorie musicali diffuse:

citazionismo (40, 43, 86, 104, 106)
ottotonismo (72, 109, 116, 119)
intertestualità (47, 107, 131)
teorie neo-riemanniane (108, 204)
developing variation (80)

pitch center (119)
markedness (212)
dissonanza metrica (37)

Riferimenti a tecniche adottate nella ricerca

Grafici analitici (23, 25, 30, 33, 70, 71)
Sonogrammi, spettrogrammi (35, 39, 85, 48, 199, 226)
Test psicologici (35, 41, 172, 189, 191)
Bimusicalità: apprendimento di strumenti etnici (140, 141, 59)

Riferimenti occasionali a discipline collaterali alla musica

psicologia (21, 25, 35, 41, 85, 88, 104, 116, 117, 118, 129, 130, 156, 181, 189, 191, 199, 213)
semiologia, linguistica, retorica (39, 56, 100, 103, 104, 108, 111, 121, 128, 129, 138, 145, 150, 181, 212)
informatica (25, 41, 81, 85, 93, 118, 138, 148, 185)
storiografia (22, 24, 26, 38, 42, 66, 89, 151)
narratologia, drammaturgia, filmologia (34, 53, 60, 68, 71, 175, 193, 202)
antropologia, scienze della cultura (25, 48, 59, 98, 142)
filosofia (34, 44, 135, 151, 210)
matematica, fisica (21, 35, 58, 101, 174)
filologia (54, 60)
sociologica (27, 43)
statistica (27, 159)
neurofisiologia (39, 118)
darwinismo (118)
sessuologia (71)

NOTE:

[1]: Copie restanti del volume possono ancora essere gratuitamente richieste dai soci GATM alla segreteria dell'Associazione: segreteria@gatm.it