

IV INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA

Rimini, 2006

Prima Sessione Repertori tonali

Nicolò Maccavino

Le «strutture tonali» dei madrigali a cinque del Libro Ottavo di Pomponio Nenna (Roma 1618)

Pomponio Nenna fu assieme a Carlo Gesualdo a Jean de Macque e a Gian Domenico Montella fra i protagonisti di quella «grande fioritura madrigalistica napoletana» compresa nei tre decenni tra il 1590 e il 1620. Ciononostante ancora oggi buona parte della sua produzione rimane da scoprire e da gustare in tutta la sua profonda bellezza.

È il caso dell'*Ottavo Libro* una silloge che oltre a documentare, ancora una volta, l'«inquietante» affinità del Nenna con compositori del calibro del Principe di Venosa (ma non solo), si caratterizza per altre particolarità (l'intonazione dei testi, la scelta di ospitare composizioni di altri autori oltre il Nenna e il Gesualdo, problemi di datazione ed altri aspetti) che fanno di questo *Libro* un prezioso documento di repertorio e di storia del primo Seicento d'area partenopea. Lo studio e l'analisi delle «strutture tonali» dei madrigali nenniani e la loro comparazione con altri aspetti compositivi (disposizione delle cadenze, polifonia, struttura ritmica, rispetto per i valori ritmici del testo, 'madrigalismi') oltre a confermare le doti di grande dottrina contrappuntistica fanno emergere la figura di un artista che si allinea – e da par suo – ai nuovi orientamenti della nascente sensibilità barocca.

Bibliografia

Pompilio, Angelo, I madrigali a quattro voci di Pomponio Nenna, Firenze, Olschki, 1983 («Studi e testi per la Storia della musica», 5), p. 25

Id., s.v. «Nenna, Pomponio» in Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti, Torino, Utet, 1989, *Le Biografie*, vol. 5, p. 348

Larson, Keith A., The Unaccompanied Madrigal in Naples from 1536 to 1654, Harvard University, Ph. D. 1985

Carapezza, Paolo Emilio, «Quel frutto stramaturo e succoso»: il madrigale napoletano del primo Seicento, in La musica a Napoli nel durante il Seicento, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli 11-14 aprile 1985), a cura di Domenico D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 17-27

Watkins, Glenn, Gesualdo. The Man and His Music, Oxford, Clarendon press, 1991²

AA.VV., Le «strutture tonali» nei repertori polifonici, a cura di Piero Gargiulo e Marco Mangani, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», X, 2004/1.

Maccavino, Nicolò, Le canzonette a cinque voci di Carlo Gesualdo, in La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo, Atti del Convegno internazionale di studi (Venosa-Potenza 17-20 settembre 2003) a cura di Luisa Curinga, in corso di pubblicazione presso LIM

Giuliani, Marco – Maccavino, Nicolò, Madrigali a cinque voci di Pomponio Nenna e di altri autori: esegesi sui testi e sulle musiche del postumo VIII Libro (1618), relazione letta (non edita) nel corso del «Dodicesimo Convegno Annuale» della SIdM svoltosi a Pesaro nei giorni 20-23 ottobre 2005

Piero Venturini

Beethoven rilegge il proprio passato. Le sonate op. 110 e 111 a confronto con la sonata op 10 n.1

La ricerca mira a dimostrare le affinità tematiche tra le sonate per pianoforte in oggetto e le tecniche di trasformazione tematica utilizzate per il medesimo materiale in tempi diversi della produzione compositiva beethoveniana. L'obiettivo è quello di inserire i brani nell'arco della parabola stilistica dell'autore per verificarne l'evoluzione del pensiero dagli anni della gioventù alla maturità; si tratta, in buona sostanza, di verificare se l'indagine analitica possa gettare luce sulla tormentata vicenda stilistica del genio di Bonn prendendo in esame le modalità con le quali il compositore maturo getta uno sguardo retrospettivo alla propria gioventù.

La ricerca si compone di una breve parte introduttiva in cui si racconta come è nata l'idea di questo lavoro, che parte da una intuizione maturata durante lo studio al pianoforte delle opere in oggetto e cui, come si vedrà, non è per niente estraneo l'ascolto dei brani.

La seconda parte, che riguarda l'analisi delle partiture, è a sua volta divisa in due fasi: la prima riguarda il confronto tra il secondo tempo dell'op. 10 n. 1 e, in particolare, il primo dell'op. 110; la seconda fase riguarda il confronto tra il primo tempo della medesima sonata e il primo tempo dell'op. 111. Verrà utilizzata la metodologia di Rudolph Reti come veicolo privilegiato per dimostrare gli inequivocabili nessi tra le sonate e per identificare le tecniche di trasformazione cui sono sottoposti i materiali tematici delle opere coinvolte. Il confronto tra le potenzialità espresse dal materiale dell'op. 10 n. 1 e la sua attuazione nelle opere più mature, secondo lo schema implicazione-realizzazione di Narmour, permetterà di tracciare una nuova fase nel pensiero creativo beethoveniano che prelude all'ultima grande stagione creativa (in particolare quella degli ultimi quartetti per archi).

Secondo la teoria di Reti, perché si possa affermare vi sia un rapporto di relazione tra elementi motivici è indispensabile che gli eventi siano nello stesso ordine (o in ordine permutato), secondariamente sono indicative affinità che riguardano la tonalità e le altezze dei suoni. L'inizio dell'op. 110 e del II tempo dell'op. 10 n. 1 presentano addirittura tutte e tre le condizioni: nell'op. 110, il Do-Lab di batt. 1 e il Reb-Sib di batt. 2 propongono gli stessi suoni dell'op. 10 rispettivamente a batt. 1-2 e 3-4: come si nota, l'ordine degli eventi, la tonalità e l'altezza sono i medesimi. A seguire, il lungo "arabesco" dell'op. 110 di batt. 3-5 sull'arco melodico Fa-Do trova riscontro nelle batt. 17-20 dell'op. 10 con la doppia discesa Fa-Mib-Reb e Mib-Reb-Do. Anche il secondo tema dell'op. 110 trova, in successione, la sua affinità nell'op. 10: l'ascesa Sol-Mib di batt. 28-29 è corrispondente a quella delle batt. 31-34. Come si può notare, tutti gli eventi dell'op. 10 si ripresentano nell'op. 110 in una versione estremamente contratta. Esiste anche una dimensione di dilatazione: l'arco melodico Sol-Mib, che nell'op. 10 occupa lo spazio di sette quarti (batt. 31-34), nell'op. 110 lo si nota sui tempi forti delle batt. 13-17 racchiuso in una durata di ben quindici quarti.

Esiste, tra le due sonate, un'analogia di tipo contrappuntistico: nell'op. 10 l'inizio del II tempo è caratterizzato dal moto contrario delle voci superiori con quelle inferiori; nell'op. 110 l'idea del moto contrario diventa addirittura un principio costruttivo che unifica l'intera sonata: lo si può trovare tra le voci estreme del primo tema (batt. 1-4), nel secondo tema un po' dappertutto (batt. 28-33), all'inizio dello scherzo e nella famosa permutazione della fuga.

Le analogie tra i primi tempi dell'op. 10 n. 1 e dell'op. 111 seguono sempre la legge di Reti dell'ordine degli eventi posti in parallelo, ma questa volta la scelta del materiale presente nell'op. 10 risponde ad un criterio completamente diverso e sembra obbedire alla teoria delle salienze. Questa teoria definisce come salienti un suono o un aggregato dotato di un'enfasi di qualsiasi tipo: infatti i tre suoni Do-Mib-Si che caratterizzano il I tema dell'op. 111 si trovano nelle batt. 1-4 dell'op. 10 e sono posizionati nei momenti uditivamente più salienti dell'arco melodico: all'inizio, nel punto più alto e alla fine. Anche il seguito del tema dell'op. 111 (l'arco melodico Sol-Do) si trova nell'op. 10 nelle batt. 9-14 sempre in posizione "saliente" in quanto più volte ripetuto. La scelta dei suoni del secondo tema riprende il medesimo criterio: i suoni Mib-Do-Lab-Sol appartengono a posizioni salienti dell'op. 10 comprese tra le batt. 33 e 43: i medesimi suoni, infatti, appartengono alla parte più alta degli slanci melodici di sesta con cui si aprono le frasi di questa parte del ponte modulante. I suoni Mib-Sol-Lab sui quali è strutturata la coda si ritrovano anch'essi in posizione "saliente" nell'op. 10 nelle batt. 70-73 in quanto acusticamente distanziati nello spazio diastematico.

La terza parte della relazione trae le conclusioni da quanto sopra esposto: Beethoven riorganizza i materiali della gioventù in una nuova idea di spazio: uno spazio che si contrae o si dilata in cui si legge chiaramente il desiderio di infrangere i limiti dettati dalle forme e dalle strutture fraseologiche del '7-800. La riorganizzazione coinvolge anche lo spazio diastematico: appare singolare come l'attenzione a fenomeni acusticamente salienti appaia proprio nella fase della sordità profonda di Beethoven, come se la grave disfunzione avesse rappresentato l'input per l'avvio di una nuova fase creativa di ricerca sulla materia sonora. Il nuovo concetto di spazio comprende anche un ripensamento della tradizione compositiva: i procedimenti contrappuntistici non vengono più applicati come tecniche di evoluzione del materiale melodico ma diventano fattore strutturale di unificazione dell'intera opera, come già dimostrato da altri analisti (si veda il saggio di Forte sulla sonata op. 109).

Una breve quarta parte della relazione cita alcuni saggi importanti (Rosen, Forte e articoli della rivista contemporanea Allgemeine Musikalische Zeitung) in cui si apportano ulteriori contributi a sostegno delle ipotesi sopra esposte.

Allo stato attuale, la ricerca analitica sull'evoluzione stilistica dell'opera di Beethoven è ricchissima di riferimenti ad autori precedenti o contemporanei, mentre è relativamente scarsa o poco approfondita l'indagine sul debito che il Beethoven maturo ha nei confronti della propria gioventù.

Bibliografia

Reti, Rudolf, *The thematic process in music*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1978
Rosen, Charles, *Beethoven's piano sonatas - a short companion*, London, Yale University Press, 2002
Forte, Allen *The compositional matrix*, New York, Da Capo Press, 1974
Narmour, Eugene, *The analysis and cognition of melodic complexity. The implication-realization model*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1992
Cooper, Martin, *Beethoven. L'ultimo decennio 1817-1827*, trad. italiana, Torino, ERI, 1979

Gaetano Stella

I quartetti di Pietro Platania: forma in bilico tra opera e sinfonia

Nella vasta produzione di Pietro Platania (1828-1907), i due quartetti sembrerebbero essere l'episodico omaggio di un valente maestro, che scrisse invece numerose composizioni sacre, sinfoniche ed operistiche, ad un genere ormai 'consacrato' della produzione musicale. Tuttavia una serie di aspetti, testuali e storici, relativi a questi quartetti mettono in luce relazioni interessanti.

Entrambi i lavori sono in tonalità minore, la tonalità dei lavori 'importanti', e, almeno in apparenza, rispettano l'articolazione in quattro movimenti (5 in realtà per il primo quartetto, ma il primo movimento è una introduzione lenta) del quartetto classico. Tuttavia varie sono le aporie rintracciabili ad una più attenta lettura. Come già ha sottolineato Speranza, in un suo recente lavoro dedicato al quartetto di Verdi, nel primo movimento del quartetto in mi minore di Platania, pur in un movimento sostanzialmente tripartito, "nell'esposizione la regione della dominante viene appena lambita e non affermata, mentre lo sviluppo non contiene variazioni motiviche apprezzabili, ma solo riproposizione alternata di primo e secondo tema". Ora è proprio questa co-presenza di elementi della tradizione classica austro-tedesca (attraverso i modelli allora 'ri-conosciuti' in Italia), di una tradizione contrappuntistica ed armonica orgogliosamente autonoma (Platania, allievo di Raimondi fu uno degli ultimi e riconosciuti esponenti della cosiddetta scuola contrappuntistica napoletana) oltre che di un carattere generale dei temi utilizzati, fortemente permeata della pratica operistica del tempo, dà luogo ad un'amalgama analiticamente interessante, perché gli approcci analitici possibili diventano molteplici: dall'analisi formale secondo William E. Caplin o secondo la nuova teoria di James Hepokoski e Warren Darcy, allo studio del ritmo in relazione ai lavori di Lipmann (anche in assenza di un testo poetico).

Il lavoro si articola in due parti. La prima tende a costruire un contesto, sia interno all'orizzonte del compositore, sia relativo all'epoca nel quale i due lavori furono composti (intorno agli anni 60 il primo, senza data ma riferibile allo stesso periodo il secondo).

La seconda parte è dedicata all'analisi formale dei due quartetti posti in relazione con i possibili modelli sia italiani (le sinfonie di Mercadante e Pacini ad esempio, come anche la produzione sinfonica dello stesso Platania) che stranieri (i quartetti op. 18 di Beethoven, la musica da camera di Mozart e Mendelssohn). Per l'analisi mi avvalgo degli approcci sopraccitati oltre che, in negativo, e solo per dimostrare l'estraneità di alcuni procedimenti alla prassi di scrittura del classicismo 'oltremontano' di alcune categorie proprie dell'approccio schenkeriano.

Scopo della ricerca è dimostrare, in una quasi totale mancanza di bibliografia relativa alla figura di Pietro Platania, la dignità e la validità di una tradizione teorica e pratica della composizione musicale, quella napoletana appunto, che anche in Ottocento maturo propone, per l'ultima volta prima di scomparire, una sua via alla composizione strumentale che cerca di coniugare tradizione ed assimilazione dei modi compositivi stranieri.

Bibliografia

Balsano, Maria Antonella, *Platania Pietro*, voce in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 2005, XIII, p. 671
Basevi, Abramo, *Beethoven op. 18 con analisi dei sei quartetti*, Firenze, Guidi, 1865
De Napoli, Gennaro, *Pietro Platania, Musica d'oggi*, X, 1928, pp. 248- 251

Caplin, William E., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 1998

Hepokoski, James - Darcy, Warren, *The Medial Césura and its Role in the Eighteen-Century Sonata Exposition*, *Music Theory Spectrum*, 19/2, 1997, pp. 115-154

Hepokoski, James, *Back and Forth from Egmont: Beethoven, Mozart and the Nonresolving Recapitulation*, *19th Century Music*, 25/2-3, 2001-2, pp. 127-154

La Face, Giuseppina, *Beethoven a Messina nell'Ottocento*, *Nuova rivista musicale italiana*, IV, n° 5, 1970, pp. 36-60

Lanza, Andrea, Pietro Platania, voce in *The New Grove, Dictionary of music and musicians*, 2001, XIX, pp.897- 898

Lippmann, Friedrich, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, trad. it. di Lorenzo Bianconi, Napoli, Liguori Editore, 1986

Martinotti, Sergio, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972.

Pannain, Guido, *Saggio sulla musica a Napoli nel sec. XIX, da Mercadante a Martucci*, RMI, XXXVIII, 1931, pp. 193- 206 (ristampato in: *Ottocento musicale italiano: saggi e note*, Milano 1952, pp. 109-172)

Rostagno, Antonio, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003

Salveti, Guido, *I quartetti di Beethoven nella "rinascita strumentale italiana" dell'Ottocento*, *Analecta musicologica*, 22, 1984, pp. 479-495

Salveti, Guido, *Mozart e il quartetto italiano*, *Analecta musicologica*, 18, 1978, pp. 271-289

Sanguinetti, Giorgio, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850- 1950)*, *Fonti musicali italiane*, II, 1997, pp. 155- 248: 177, 219

Sessa, Andrea, Pietro Platania, voce in *Il melodramma italiano (1861- 1900). Dizionario bio-biografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, pp.382- 383

Speranza, Ennio, *Caratteri e forme di una "pianta fuori clima". Sul quartetto per archi di Verdi*, *Studi Verdiani*, 17, pp. 110-165

Mimma L. Bollella

Erraticità o determinazione nello studio op. 25 n. 1 di Chopin

Questa relazione intende presentare un'analisi dello studio op. 25 n. 1 di Chopin attraverso l'applicazione della prassi analitica schenkeriana e del suo confronto con la letteratura critica di questo brano. Lo studio op. 25 n. 1, tra i più eseguiti e noti della raccolta, presenta caratteristiche uniche. L'incantevole sonorità, prodotta da una scrittura straordinariamente fluida ed evocativa, allude forse alla mitica arpa eolia, una metafora schilleriana del creato (tendenza peraltro documentata da varia letteratura pianistica "eterea" di primo '800);[Pestelli 1991]. La melodia ineffabile, canto "sospeso" e quintessenza dell'indefinita vaghezza romantica, che allo stesso tempo è paradossalmente rigida nel suo andamento costante di quattro note per battuta (risultato della particolare tecnica esecutiva che sta alla base dello studio). La natura particolare di questa melodia ha fatto sì che in passato sia stata interpretata in maniera riduttiva: per Gastone Belotti [1984, p. 307] essa «sembra muoversi in po' casualmente, quasi alla ricerca di sé stessa» e della stessa opinione è Chominski [1959]. Una lettura schenkeriana dello stesso pezzo offre un'immagine completamente diversa: ne emerge invece un'intima organicità e compattezza della struttura compositiva.

L'analisi proposta, attraverso l'identificazione delle tecniche di prolungamento come le successioni lineari (Züge), gli scavalcamenti (reaching over), i dispiegamenti (unfoldings), i trasferimenti di registro, i movimenti da e verso voci interne, ha permesso di evidenziare una struttura polifonica viva e dinamica in cui il canto emergente alla voce superiore, nel suo svolgersi pur vario attraverso i registri medio e acuto, rivela una traiettoria lineare chiaramente orientata. Il punto culminante (in senso schenkeriano, ossia "prima nota" della Urlinie) è Do5, nota acuta presentata sempre in cima ad una ascesa (per salto o in successione lineare). Importante è "come" Chopin tratta tale nota, strutturalmente rilevante: per la maggior parte della sua durata il brano ruota attorno ad essa (infatti, da b. 6 essa è presente fino a b. 34) ma la sua armonizzazione come III grado maggiore "tonicizzato" rende instabile la tonalità di base (La b maggiore) proprio nel momento in cui essa appare. Anche quando, a b. 25, il Do5 appare finalmente su Lab2 del basso, esso non è semplicemente terza della triade di tonica, bensì risuona come sensibile, ossia con una carica ben più dinamica (effetto accresciuto dalla presenza dell'armonia di settima). L'ambiguità, protratta fino al sopraggiungere della imponente quarta e sesta cadenzale di b. 31, esige alla fine, per compiutezza formale, la compensazione di una Coda adeguatamente ampia (bb.36- 49).

Questa lettura sembra pervenire a risultati opposti rispetto a quelle di Belotti e Chominski. Eppure, l'unità e coerenza evidenziate dall'approccio schenkeriano sembrano inserirsi qui, come accade nella maggior parte della musica chopiniana, in una strategia compositiva in cui l'affermazione tonale, benché incombente, è tuttavia a lungo sottilmente e così efficacemente elusa, da produrre spesso nella scrittura il carattere ambiguo e sfuggente dell'improvvisazione.

Bibliografia

Belotti, Gastone, Chopin, Torino, EDT, 1984

Cadwallader, Allen – Gagné, David, Analysis of Tonal Music. A Schenkerian approach, Oxford, Oxford University Press, 1998

Chominski, Jozef, Structure à motif des Etudes de Chopin, in “Annales Chopin” IV, 1959, p. 89

Drabkin, W. – Pasticci, S. – Pozzi, E., Analisi Schenkeriana: per un'interpretazione organica della struttura musicale, Lucca, LIM, 1995

Forte, A. – Gilbert, S.E., Introduction to Schenkerian analysis, New York, Norton, 1982 (integrato da un Instructor's Manual)

Pestelli, Giorgio, L'età di Mozart e di Beethoven in Storia della Musica, vol. VII, Torino, EDT, 1991, p. 231

Sanguinetti, Giorgio, La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana, in Intersezioni. Quattro saggi di teoria e analisi musicale, Cosenza, Università della Calabria, 1999

Schenker, H., Fünf Urlinie-Tafeln, Wien, Universal Edition, 1932 (ed. inglese, con introduzione di Felix Saltzer, Five Graphic Music Analysis, New York, Norton, 1969)

Schumann, Robert, Chopin e il virtuosismo romantico, raccolta dalle Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Leipzig, 1854) a cura di Roberto Calabretto, Venezia, Marsilio Editori, 1989

Giuseppe Sellari

Aspetti del pensiero teorico e analitico di Donald Francis Tovey: la 'spiegazione del bello'

Nel panorama degli studi teorici del secolo scorso Donald Francis Tovey occupa un posto di grande rilievo. La serie di saggi da lui scritti nella prima metà del Novecento rafforzarono sensibilmente la tendenza empiristica dell'analisi musicale anglosassone e costituiscono ancora oggi il contributo inglese più autorevole a questa disciplina. Charles Rosen, Joseph Kerman e Richard Goldman sono solo alcuni dei maggiori studiosi contemporanei che hanno più volte sottolineato l'importanza di certe intuizioni teoriche di Tovey e la straordinaria competenza e puntualità delle sue analisi. Variamente significata in articoli, monografie, critica, saggi, la parola di Tovey costituisce pertanto una testimonianza sulla musica di insostituibile valore. Le analisi penetranti e le grandi testimonianze sul modo di ascoltare e rivivere la musica del passato ne fanno ancora oggi uno scrittore vivo e originale. Leggendo infatti la sua opera a circa un secolo di distanza, si rimane colpiti dall'eccellente erudizione e dalla vitalità delle sue risposte basate sull'opinione che la funzione più rilevante della musica sia quella di fornire all'ascoltatore una profonda esperienza emotiva. L'acutezza del giudizio e l'ispirato fervore della sua prosa si accompagnano non soltanto alla raffinatezza del gusto, ma anche a una assoluta coscienza morale e a una natura schiettamente musicale.

Il piano del presente lavoro si articola in due parti. Nella prima parte si cercherà di delineare lo sviluppo del pensiero musicale di Tovey all'interno del proprio contesto culturale. Anche se fu soprattutto come scrittore che raggiunse la sua più completa affermazione, il contributo di Tovey alla cultura musicale nella Gran Bretagna nella prima metà del ventesimo secolo è stato ampiamente arricchito dalle sue molteplici attività non solo come pianista, direttore d'orchestra e compositore, ma anche come curatore, giornalista radiofonico, studioso e insegnante. Nel cercare di rintracciare alcuni profili del suo pensiero teorico-analitico, nonché le sue motivazioni estetiche, occorrerà pertanto considerare tutte le sue attività come aspetti diversi di una identica personalità musicale.

Nella seconda parte si opererà un confronto analitico con il suo più anziano contemporaneo Heinrich Schenker durante il suo primo periodo artistico, quando cioè ancora non aveva elaborato il suo metodo analitico sulla struttura profonda. Attraverso l'analisi del Finale della Nona Sinfonia di Beethoven, affrontata da entrambi in tempi diversi della loro carriera musicale (Schenker 1912; Tovey 1902 e 1928), si cercherà di mostrare quanto l'orientamento teorico di Tovey fosse quasi allineato con quello del 'primo' Schenker e di

rintracciare le motivazioni storiche che permisero successivamente alle loro strategie di indagine di produrre risultati totalmente divergenti.

Bibliografia

- Drabkin, William – Pasticcini, Susanna – Pozzi, Egidio, *Analisi schenkeriana. Per una interpretazione organica della struttura musicale*, Lucca, LIM, 1999
- Foss, Hubert J., I knew Donald Tovey [dattiloscritto dell'intervista trasmessa dalla BBC il 31 agosto 1941 conservato presso la Reid Music Library dell'Università di Edimburgo]
- Grierson, Mary, Tovey. A biography based on letters, London, Oxford University Press, 1952
- Havergal, Henry, Donald Francis Tovey. Musician and Teacher [dattiloscritto inedito (Cramb Lectures) conservato nella Tovey room della Reid Library dell'Università di Edimburgo], 2 voll., University of Glasgow, 1963
- Hughes, Meirion – Stradling, Robert, *The English musical renaissance 1840-1940*, Manchester, Manchester University Press, 2001
- Kerman, Joseph, Tovey's Beethoven, in Tayson, Alan (a cura di), *Beethoven Studies*, Londra, Oxford University Press, 1977, pp. 172-91
- Machlin, Paul, Tovey's Prose: "Emotion Ratified by Design", in Brown, Malcolm – Wiley, Roland (a cura di), *Slavonic and Western Music. Essays for Gerald Abraham*, Oxford, Oxford University Press, 1985. pp. 241-52
- Monelle, Raymond, Tovey's marginalia, «The Musical Times», VII, 1990, pp. 350-353
- Rosen, Charles, Real Affinities. Donald Francis Tovey, *The Classics of Music*, «Times Literary Supplement», I, 2002, pp. 25-26
- Sanders, William, The late sir Donald Francis Tovey. Reid professor of Music, University of Edinburgh, «MR», I, 1940, pp. 300-309
- Savage, Roger, voce Tovey, Sir Donald Francis (1875-1940), in *New Dictionary of National Biography*, 2002, pp. 173-176
- Schenker, Heinrich, *Beethoven's Ninth Symphony*, New Haven, Yale University Press, 1992
- Strangways, Fox, Donald Francis Tovey, «Music and Letters», XXI, 1940, pp. 305-311
- Tilmouth, Michael, Tovey, Sir Donald Francis, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., vol. XXV, London, Macmillan, 2001a, pp. 664-665
- Id., Introduction, in Tovey, *The Classics*, 2001b, pp. XXI-LI
- Tovey, Donald:
- 1902 *Meiningen concert notes*, London, St. James's Hall;
- 1905-06 *Bach's Humor*, «International Musik-Gesellschaft», V, pp. 495-498;
- 1906 *The Vitality of Artistic Counterpoint*, «Zimng», VII, pp. 365-368;
- 1908-09 *A Schubert Song Analysed*, «International Musik-Gesellschaft», X, pp. 168-171;
- 1922 *The Pianoforte of Emmanuel Moor*, «Music and Letters», III, pp. 29-48;
- 1927 *Some Aspects of Beethoven's Art Forms*, «Music and Letters», VII, pp. 131-155;
- 1928a *Tonality*, «Music and Letters», IX, pp. 341-363;
- 1928b *Beethoven's Ninth Symphony*, Edimburgh, James Thin;
- 1931a *A Companion to 'the Art of Fugue' J. S. Bach*, London, Oxford University Press;
- 1931b *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Bar-to-bar analysis)*, London, Association Board of the Royals Schools of Music;
- 1935-36 *Essays in Musical Analysis*, 6 voll., London, Oxford University Press;
- 1936 *The Training of the Musical Imagination*, «Music and Letters», XVII, pp. 337-356;
- 1944a *The Form of Music*, London, Oxford University Press;
- 1944b *The Musical Antecedents of Beethoven's Style*, «Music and Letters», XXV, pp. 63-66;
- 1944c *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, London, Oxford University Press;
- 1944d *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, London, Oxford University Press;
- 1944e *Beethoven*, London, Oxford University Press;
- 1949a *Essays and Lectures in Music*, London, Oxford University Press;
- 1949b *The Main Stream of Music and Other Essays*, New York, Oxford University Press;
- 2001 *The Classic of Music: talks, essays and other writings previously uncollected* [edito da Michael Tilmouth. Edizione completata da David Kimbell e Roger Savage], Oxford, Oxford University Press
- Walker, Ernest, Tovey, Donald Francis, in *Cobbet's Cyclopedic Survety of Chamber Music*, London, Oxford University Press, 1930, pp. 515-516

Wordsworth, William, Tovey's teaching. With three letters from the late Sir D. Tovey, «Music and Letters», XXII, 1941, pp. 60-66

Nastasja Gandolfo

Irregolarità dell'Ursatz nei Lieder di Johannes Brahms: An eine Äolsharfe e Die Schale der Vergessenheit

1. Breve descrizione degli argomenti e degli obiettivi della ricerca:

Il mio lavoro consiste nell'analisi secondo il metodo schenkeriano dei due Lieder di Brahms *An eine Äolsharfe* e *Die Schale der Vergessenheit*, scritti rispettivamente nel 1858 e nel 1864, allo scopo di indagare sul rapporto tra il significato generale espresso dal testo e la struttura musicale profonda. Dall'analisi ho potuto rilevare che entrambi i Lieder presentano delle particolarità nella conformazione dell'Ursatz, che trovano delle spiegazioni abbastanza convincenti nel testo, e che quindi costituiscono due esempi significativi di Kunstlieder in cui Brahms offre alcuni esiti più notevoli delle sue tecniche "progressive".

2. Divisione in parti e contenuto principale delle parti:

a) *An eine Äolsharfe* è un Lied scritto in forma pluripartita e senza riprese in cui si alternano, confluendo direttamente l'una nell'altra senza una precisa linea di demarcazione, parti in stile recitativo nella tonalità di La- minore e parti in stile più lirico nella tonalità di La- maggiore. La compenetrazione tra le due tonalità avviene poi anche al livello della struttura: l'Ursatz del brano è in La- minore nonostante il Lied sia scritto nella tonalità d'impianto di La- maggiore. L'altro aspetto particolare della struttura del Lied è la non-coincidenza tra la dominante strutturale e la dominante cadenzale: la cadenza finale manca della sua dominante, che viene sostituita dal VII.

b) La struttura di *Die Schale der Vergessenheit* risulta poi addirittura incompleta, ovvero inizia direttamente con la dominante e la tonica in posizione fondamentale viene attestata soltanto nella quartultima battuta. Risulta quindi il brano più lungo, di cui personalmente sono a conoscenza, composto interamente sulla base di una cadenza ausiliaria del tipo descritto da Heinrich Schenker nell'esempio 110 a di *Der Freie Satz*.

3. Metodo analitico impiegato: metodo schenkeriano

4. Originalità del contributo rispetto allo stato attuale delle ricerche:

Esiste già un'analisi schenkeriana di *An eine Äolsharfe* pubblicata da Carl Schachter nel suo articolo *Structure as foreground: das Drama des Ursatzes*, contenuto nel secondo volume dei *Schenker Studies* (1999), e il mio contributo consiste nel puntualizzare alcuni aspetti di quest'analisi. L'analisi schenkeriana di *Die Schale der Vergessenheit* e l'individuazione della sua struttura particolare non erano invece mai state oggetto di attenzione da parte degli studiosi.

Bibliografia

Sams, E., *The Songs of Johannes Brahms*, New Haven-London, Yale University Press, 2000; pp. 1-25, 75-77, 134-136, 278-279

Schachter, C., *Structure as Foreground: das Drama des Ursatzes in Schenker Studies II*, Cambridge University, 1999, pp. 306-309

Schenker, H., *Free Composition*, trad. ingl. di E. Oster, voll. I-II, New York, Pendragon Press, 1977-1979; vol. I, pp. 88-89; vol. II, fig. 110

Stark, L., *A Guide to the Solo Songs of Johannes Brahms*, Indiana University Press, 1995; pp. 57-59, 122-123, 282-283

**Seconda Sessione
Novecento musicale I**

Alfonso Alberti

Eine blasse Wäscherin: un'analisi delle strategie timbriche

Breve descrizione dell'argomento e degli obiettivi della ricerca

Si analizza *Eine blasse Wäscherin*, tratto da *Pierrot lunaire*, per comprendere quali possono essere stati i criteri, ed eventualmente le norme, che hanno guidato Schoenberg nella strumentazione. Un'analisi del parametro timbrico, dunque, condotta con metodi ampiamente formalizzati. Ci si può chiedere quanto metodi così formalizzati possano essere pertinenti allo studio del repertorio atonale non dodecafonico di Schoenberg, in cui l'istintualità sembra prevalere sul rigore. In realtà la formalizzazione dell'analisi può permettere, oltre che la scoperta di eventuali procedure tanto rigorose da essere state presumibilmente formalizzate dallo stesso Schoenberg, anche la scoperta di comportamenti ricorrenti dei quali poi si può tentare una spiegazione non formalizzata, consistente in criteri compositivi di natura più istintuale.

Metodo analitico impiegato

Vari metodi di approccio, per sondare le possibili motivazioni delle scelte strumentali di Schoenberg. Ampiamente utilizzate sono le tecniche di cifratura dell'analisi insiemistica. Un punto di riferimento metodologico per la presente analisi è C. Burkhardt, *Schoenberg's Farben* (vedi bibl.).

Originalità del contributo rispetto allo stato attuale delle ricerche

Si pensa che motivi di interesse possano essere:

- l'applicazione allo studio del timbro di metodi di analisi formalizzati;
- il contributo dato alla comprensione del rapporto fra istintualità e rigore nella genesi di opere del repertorio atonale di Schoenberg (cfr. E. Haimo, *Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy*, vedi bibl.);
- l'esibizione e discussione di alcuni criteri specifici di strumentazione schoenberghiani.

Divisione in parti e contenuti principali delle parti

1. Premesse

1.1. Breve discussione del perché una rigorosa indagine timbrica possa, in molti casi, apparire problematica. Riferimento a *Schoenberg's Farben* di C. Burkhardt, che porta alla luce criteri e norme della strumentazione dell'op.16 n.3.

1.2. Descrizione sommaria di *Eine blasse Wäscherin*.

1.3. Anticipazione del carattere ampiamente formalizzato della metodologia adottata. Discussione di questo aspetto.

1.4. Cifratura adottata: F = flauto, C = clarinetto e V = violino; per ogni accordo una serie di tre lettere; alla successione delle lettere da sinistra a destra corrisponde quella degli strumenti dal registro grave a quello acuto.

1.5. Riferimento ai concetti matematici di combinazione e disposizione. La combinazione di strumenti è fissa (sono solo 3 e sono sempre usati insieme); cambia la disposizione, ossia l'ordine in cui vengono disposti dal registro grave a quello acuto.

1.6. L'analisi consisterà in una serie di approcci da prospettive diverse, da valutare infine tutti insieme. La parte vocale e l'episodio delle bb.9-11 saranno prese in considerazione solo nell'ultima parte dell'analisi.

2. Rotazioni e geometrie

2.1. Concetto di rotazione, riferito alla successione di due disposizioni.

Si ha rotazione verso destra se una cifratura è ottenuta dalla cifratura della disposizione precedente spostando a destra tutte le lettere; la lettera che già si trovava all'estrema destra viene invece spostata all'estrema sinistra. Analoga definizione per le rotazioni verso sinistra.

2.1.1. La presenza di una rotazione è un fatto particolarmente selettivo, nel caso di insiemi di 3 elementi?

No: qualunque permutazione senza invarianti porta a una rotazione verso destra o verso sinistra (FVC/CFV o FVC/VCF).

2.2. Geometrie: una serie di rotazioni in un'unica direzione, oppure una serie di rotazioni in cui la direzione viene costantemente alternata. La presenza di tali geometrie, a differenza della presenza di una singola rotazione, è un fatto particolarmente significativo.

2.3. Ricognizione mirata del brano.

2.4. Conclusioni: geometrie frequenti e significative alle bb.1-7.

3. Valorizzazione di insiemi di classi di altezze e creazione di richiami motivici

3.1. Se Schoenberg avesse strumentato tenendo presenti solo gli eventi verticali (le disposizioni), quelli orizzontali sarebbero risultati dai primi in maniera passiva. In alcuni punti del brano, invece, gli eventi orizzontali sembrano aver guidato la strumentazione.

3.2. Le linee melodiche risultanti sembrano infatti voler valorizzare particolari insiemi di classi di altezze (bb.6-7 e 13),

3.3. oppure creare richiami motivici (bb.6-7).

4. Rapporti fra strumentazione e contenuto armonico degli accordi

4.1. È possibile che vi siano criteri che guidano la strumentazione di un accordo anche a prescindere da quella degli altri? Che il contenuto di classi di altezze di un singolo accordo possa influenzare o addirittura determinare la sua veste strumentale?

4.2. Ricognizione mirata del brano.

4.3. Conclusioni: per il set 3-5 [0,1,6], nella sesta colonna della tab.2, la lettera V compare solo 1 volta su 15 in terza posizione. Inoltre, se si considerano i set 3-2, 3-3, 3-4 e 3-5, alle bb.1-9 la lettera V compare in terza posizione solo 1 volta su 20. Interpretazione: in set che presentano 2 classi di altezze a distanza di semitono e una terza classe di altezze disgiunta dalle altre, Schoenberg ha preferito affidare al violino una delle 2 classi di altezze a distanza di semitono, probabilmente in vista di un effetto più fuso e pastoso, visto che il timbro del violino avrebbe forse avuto un maggiore risalto se associato alla classe di altezze disgiunta nella prime form.

5. Altre strategie timbriche e conclusioni

5.1. Strategie timbriche comuni: per il violino, effetti al ponticello, registro medio dato in quarta corda, armonici; inoltre, passaggio dallo Sprechgesang al canto.

5.2. Ricognizione conclusiva.

5.3. Conclusioni: distribuzione proporzionata dei motivi di interesse timbrico. I criteri compositivi rinvenuti sono flessibili e non normativi.

Bibliografia

Un punto di riferimento metodologico per la presente analisi è:

Burkhardt, C., Schönberg's Farben. An analysis of op. 16 N°3, PNM XII (1973/74), pp. 141-172

Altro sull'op.16 n. 3 di Schoenberg, oggetto del saggio di Burkhardt:

Doflein, Erich, Schönbergs Opus 16 Nr. 3. Der Mythos der Klangfarbenmelodie, «Melos» XXXVI/9 (1969), pp. 203-205

Förtig, Peter, Analyse des Op.16 Nr.3 von Arnold Schönberg, «Melos» XXXVI/9 (1969), pp. 206-209

Rufer, Josef, Noch einmal Opus 16, «Melos» XXXVI/9 (1969), pp. 366-368

Mastropasqua, Mauro, Analisi della Klangfarbenmelodie: Schönberg, op. 16, III, Farben (Som-mermorgen am See), «Analisi», n. 3 (settembre 1990), pp. 12-25

Schnittke, Alfred, Klangfarbenmelodie - "Melody of timbres", in Alexander Ivashkin (a cura di), A Schnittke reader, pp. 113-119

Su Eine blasse Wäscherin:

Smyth, David, The music of Pierrot lunaire: an analytic approach, «Theory and Practice», V/1 (luglio 1980), pp. 5-24

Lewin, Harold F., Schoenberg's Pierrot lunaire: the rhythmic relation between Sprechstimme and instrumental writing in Eine blasse Wäscherin, «Theory and Practice», V/1 (luglio 1980), pp. 25-39

Sul rapporto fra istintualità e rigore consapevole nella produzione atonale di Schoenberg:

Haimo, E., Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy, «Music Theory Spectrum» XVIII/2 (autunno 1996), pp. 167-199

Marco Russo

Webern neoclassico? Forma e struttura del Trio op. 20

Descrizione dell'argomento ed obiettivi della ricerca: La produzione di Anton Webern – tralasciando ovviamente i brani senza numero d'opera – è caratterizzata da due aspetti principali: la prima consiste nel relativamente esiguo numero complessivo (31 in tutto); la seconda nell'evidente "strappo" compositivo che distingue le prime composizioni dalla produzione più matura (n. op. 1-19 e n. op. 20-31).

Il contributo che si intende presentare al convegno riassume entrambe le questioni proponendo da una parte l'analisi di un'opera generalmente trascurata nell'indagine analitica, e dall'altra il momento del passaggio dal

periodo compositivo espressionista di Webern (genericamente definito come “atonale”) a quello più strutturato della dodecafonia integrale.

In particolare l’analisi intende evidenziare, al contrario della tradizione analitica weberniana, i contenuti “conservativi” della forma dei due brani del Trio op. 20 e dei loro contenuti articolatori in confronto alla tradizione compositiva classico-romantica (nello specifico forma rondò e forma sonata).

Divisione in parti e contenuti principali della parti: L’indagine è sviluppata essenzialmente in tre parti.

- 1) Contestualizzazione dei brani sia all’interno della produzione dell’autore che in quella del periodo. In questa fase si discuterà essenzialmente dello strappo compositivo;
- 2) Individuazione delle serie nei due brani. Discussione delle metodologie descrittive delle serie e l’uso delle stesse in confronto alla produzione precedente e successiva (sia in riferimento all’autore che a Berg ed a Schönberg);
- 3) Individuazione della forma dei brani mediante la successione dei materiali seriali. La schematizzazione delle occorrenze di ciascuna serie produce un modello di successione dei materiali sonori capace di sintetizzare la disposizione formale di ciascun brano. In questa fase si rintracceranno gli elementi capaci di giustificare la natura formale dei brani (peraltro ampiamente diffusa nella letteratura esistente).

Metodo analitico impiegato: L’analisi sarà effettuata con strumenti sostanzialmente poco “evoluti”, quali l’individuazione tematica, la suddivisione in parti e l’individuazione delle serie. La ragione dell’utilizzo di tali strumenti è motivata naturalmente dalle finalità della ricerca, ma anche dalla constatazione di come un adeguato confronto fra la tradizione compositiva tonale e quella atonale, e dodecafonica nello specifico, non può prescindere dall’utilizzo di una medesima metodologia per poter ottenere dei risultati confrontabili.

Nello specifico le forme della musica tonale prevedono dei precisi riferimenti tematici, delle chiare segmentazioni in parti, peraltro relazionate fra di loro, e la presenza di aree di materiale (siano esse sezioni tonali, successioni di accordi o altri) chiaramente identificabili ed in evidente avvicendamento.

A tal proposito risulta piuttosto interessante constatare come la prima analisi del brano, peraltro evidentemente errata, effettuata da Berg (di cui si discuterà) segua una metodologia analitica piuttosto tradizionale, segno di una sensibilità musicale che era presumibilmente indirizzata a sottolineare la continuità con l’esperienza compositiva tonale piuttosto che le sue manifestazioni di allontanamento.

Originalità del contributo rispetto allo stato attuale della ricerche: La tradizione analitica sulle opere di Webern ha sempre indirizzato i propri fini all’esaltazione delle forme più radicali di allontanamento dalla tradizione. Solo Kathryn Bailey, nel suo volume sull’opera dodecafonica di Webern, ha sviluppato un discorso inverso, ricercando la struttura delle forme tradizionali nel contesto delle nuove formule compositive offerte dalla dodecafonia. La nostra analisi, che parte evidentemente dalla tradizione della pur scarsa letteratura scientifica esistente sull’opera, si distingue per due aspetti principali. Il primo consiste nel tentativo di individuare i meccanismi “tonali” delle forme utilizzate da Webern nei due brani. La forma classica, infatti, si compie e trae la propria giustificazione non tanto nella separazione delle parti, bensì nella dialettica delle modulazioni fra le diverse sezioni. Anche se in Webern si identificano delle chiare suddivisioni di parti, il riferimento alle precedenti esperienze tonali potrà dunque essere effettivo solo quando si identificheranno dei chiari movimenti traspositivi delle diverse sezioni, e ciò è possibile solo attraverso una consapevole e coerente denominazione dell’impianto seriale, che tenga cioè conto delle intenzioni dell’autore e che conservi le sue caratteristiche originarie.

Il secondo aspetto consiste nel mettere in relazione l’opera di Webern con “lo spirito del tempo” della sua epoca. A partire dagli anni ’20, anche sulla spinta dell’avvento dei primi media e dalla diffusione di nuove istanze “oggettive”, il ’900 si configura su un sostanziale “neoclassico”, che non pare distante dalle intenzioni programmatiche espresse a più riprese da Schönberg e dai suoi allievi. Tale prospettiva riconduce l’opera di Webern in un contesto meno rivoluzionario di quanto volutamente ricercato da gran parte dell’avanguardia musicale permettendoci di dire, forse con un certo sollievo, che anche “Webern è morto”.

Bibliografia

- Adorno, T. W., Introduzione alla sociologia della musica, Torino, Einaudi, 1971
Bailey, K., The twelve-note music of Anton Webern, Cambridge, Cambridge University Press, 1991
Borio, G. - Garda M., (a cura di), L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione, Torino, EDT, 1989
Fiorenza, A. (a cura di), Comporre arcano, Palermo, Sellerio, 1985
Kolneder, W., Webern, Milano, Rusconi, 1996

Moldenhauer R., Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work, New York, Alfred A. Knopf, 1979
Pasticci, S. – Pozzi, E. (a cura di), Anton Webern. Spunti analitici: interpretazioni e metodologie, Roma, Quaderni di Nuova Consonanza, 1991
Perle, G., Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern, Berkeley, University of California Press, 1991
Perle, G., Twelve-tone Tonality, Berkeley, University of California Press, 1977
Perle, G., Webern's Twelve Tone Sketches, in «The Musical Quarterly», 1971
Rognoni, L., La scuola musicale di Vienna, Torino, Einaudi, 1966
Rosen C., Le forme-sonata, Milano, Feltrinelli, 1986
Schönberg A., Elementi di composizione musicale, revisione di Gerald Strang e Leonard Stein, a cura di Giacomo Manzoni, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1969
Smalley, R., Webern's Sketches, in «Tempo», nn. 112 14, March, June, September 1975
Stravinskij I. – Craft, R., Colloqui con Stravinsky, Torino, Einaudi, 1977
Webern, A., Il cammino verso la Nuova Musica, Milano, SE srl, 2001

Marco Moiraghi

Le Sonate di Hindemith: armonia, forma, stile

Nella vasta produzione musicale di Paul Hindemith (1895-1963) spicca per ampiezza e varietà il gruppo di composizioni denominate Sonate. Si tratta di musiche fra loro apparentemente diversissime, dotate di forme assai eterogenee e concepite tanto per organici tradizionali – violino e pianoforte; clarinetto e pianoforte; flauto e pianoforte; pianoforte solo; organo; ecc. – quanto per organici inconsueti o del tutto eccentrici – viola d'amore e pianoforte; viola sola; fagotto e pianoforte; trombone e pianoforte; contrabbasso e pianoforte; basso tuba e pianoforte; quattro corni; ecc. Distribuite su un arco temporale (1916-1955) che abbraccia quasi tutta la lunga carriera del compositore tedesco, queste Sonate possono essere ripartite in due ben distinti gruppi: 1) le Sonate composte fino al 1924, appartenenti alle prime fasi della maturazione artistica di Hindemith; 2) le Sonate composte nel ventennio 1935-1955, nate da un intento programmatico e contraddistinte da una più chiara ed approfondita progettualità compositiva, tipica dell'età matura e tarda di Hindemith. I due gruppi sono separati da una cesura storica di oltre dieci anni (1924-1935) durante i quali Hindemith tralasciò completamente questo genere compositivo tradizionale.

Nonostante i numerosi motivi di interesse che le Sonate hindemithiane indubbiamente possiedono tanto per l'esecutore quanto per lo studioso, per il musicologo ed anche per l'ascoltatore e per il semplice appassionato, non è finora apparso, nella letteratura critica e musicologica su Hindemith, alcun contributo di vasto respiro analitico che si occupi esclusivamente e dettagliatamente di questo specifico repertorio. L'obiettivo della presente indagine analitica è pertanto una ricognizione ad ampio raggio sull'armonia e sulla forma di tutte le Sonate di Hindemith, al fine di poter riconoscere in esse uno stile peculiare.

La relazione si articola in tre parti: 1) dapprima viene brevemente presentato l'argomento, fornendo le necessarie coordinate storiche e culturali d'inquadramento e discutendone i principali motivi di interesse; 2) si cerca poi di cogliere la specifica idea formale alla base delle varie singole Sonate – essa viene stabilita combinando l'analisi di svariati fattori compositivi, fra cui soprattutto la ricorrenza tematico-motivica e l'organizzazione del piano tonale; 3) infine si propone un tentativo di definizione di uno specifico stile delle sonate di Hindemith.

Il metodo analitico impiegato è in parte coincidente con quello utilizzato dallo studioso americano David Neumeyer nel suo importante studio *The Music of Paul Hindemith* (New Haven and London, 1986). Il metodo di Neumeyer prende spunto da suggerimenti dello stesso Hindemith contenuti nel suo ben noto scritto teorico *Unterweisung im Tonsatz* (in particolare nei suoi primi due volumi, risalenti agli anni 1937-1939). Si tratta di un sistematico tentativo di descrizione della forma di una composizione, ottenuta attraverso la ricognizione dei centri tonali fondamentali. Lo scopo principale è giungere ad una sufficientemente precisa visione d'insieme della musica analizzata, cercando di verificarne la coerenza e l'organicità dei nessi interni pur senza pretendere di formulare una effettiva teoria.

L'originalità del presente contributo consiste nella capillare applicazione dello specifico metodo analitico adottato ad un repertorio estremamente vasto e diversificato, per quanto contrassegnato dalla comune denominazione 'Sonata' (si osservi che il corpus delle Sonate di Hindemith conta ben quaranta composizioni). Questa capillare applicazione permette di scorgere, nell'insieme del repertorio sonatistico hindemithiano, un radicale e peculiare ripensamento delle tradizionali forme binarie e ternarie e, in

particolare, della forma-sonata, della forma-rondò e della serie di variazioni. L'analisi può arrivare a scoprire un progressivo approfondimento della riflessione formale fino all'estremo tentativo, in alcune opere 'tarde', di fusione fra strutture apparentemente inconciliabili. Si tratta dunque di effettuare un'ampia sintesi, in grado forse di stimolare alcune non superficiali considerazioni sulla natura di tutta la musica strumentale di Hindemith. Con ciò, si spera anche di promuovere l'avvicinamento, la comprensione e l'apprezzamento di un repertorio spesso ingiustamente negletto.

Bibliografia

- Cahn, Peter, Hindemiths Kadenzen «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 1, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott, 1971
- Billeter, Bernhard, Ist Hindemiths "Unterweisung im Tonsatz" für die harmonische Analyse geeignet? In «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 2, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott 1972
- Kidd, James, Aspects of Mensuration in Hindemith's Clarinet Sonata, «Music Review» 38, 1977, pp. 211-235
- Viret, Jacques, L'ordre tonal selon Hindemith in «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 14, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott, 1985
- Neumeyer, David, The music of Paul Hindemith, New Haven and London, Yale University Press, 1986
- Billeter, Bernhard, Zur Wiedergewinnung von Hindemiths Klaviersonate op. 17, «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 16, Paul Hindemith Institut, Schott, Frankfurt-Mainz 1987;
- Neumeyer, David, Hindemith's homage à Bach in Two Early Viola Sonatas, «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 16, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott, 1987
- Neumeyer, David, Tonal Form and Proportional Design in Hindemith's Music, «Music Theory Spectrum» IX, 1987, pp. 93-116
- Briner, Andres - Rexroth, Dieter - Schubert, Giselher, Paul Hindemith: vita e opere, Gênes, De Ferrari, 1995 (traduzione italiana di Otto Carlo Reppert e Edilio Frassoni di Paul Hindemith, Leben und Werk in Bild und Text, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zurich-Mainz, Schott, 1988)
- Traub, Andreas, Zur Sonate für Violoncello und Klavier (1948), «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 19, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott, 1990
- Dorfman, Josef, Counterpoint - Sonata form, «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 19, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott, 1990
- Finscher, Ludwig, "Sul significato della musica da camera nell'opera giovanile di Hindemith", in Carlo Piccardi (a c. di), Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni venti, Atti del Convegno Internazionale (Quaderni di Musica/Realtà 25), Milano, Teatro alla Scala 25 - 27 maggio 1987, Milano, Unicopli, 1991, pp. 296-310
- Bruckner, Otto, Betrachtungen zu Paul Hindemiths Orgelsonaten, «Hindemith-Jahrbuch / Annales Hindemith» 24, Paul Hindemith Institut, Frankfurt-Mainz, Schott, 1995
- Piana, Giovanni, La composizione armonica del suono e la serie delle affinità tonali in Hindemith, «De Musica» VI, 2002 (senza numero di pagine)

Tiziana Affortunato

La via naturale delle relazioni armoniche: l'Armonia di gravitazione (1946) di Roberto Lupi

Nel 1946, il direttore d'orchestra e compositore Roberto Lupi (Milano, 1908; Dornach/ Basilea, 1971) pubblicò l'Armonia di Gravitazione, compendio di anni di riflessioni sul tema della ricerca armonica e delle sue implicazioni storiche, finalizzato alla formulazione di una rinnovata teoria, capace di coniugare la tradizione con le nuove esigenze di espressione musicale.

Nell'ambito della ricerca teorica italiana della prima metà del XX secolo, il contributo di Lupi si colloca come uno tra gli ultimi esempi di una teoria fisicalista della musica, (Sanguinetti, p. 214) ossia condotta a partire dalle peculiarità fisiche del suono. La sua teoria, fatti salvi gli elementi di originalità, si ricollega in parte agli studi di determinazione delle leggi che governano il suono su basi armoniche, condotti in Italia fino ai primi anni Trenta del XX secolo.

L'affermarsi del pensiero seriale su scala europea, a partire dalla seconda metà del XX secolo, ha parzialmente condannato a scarsa risonanza, se non ad oblio, ipotesi teoriche di diversa matrice concettuale, frutto di singole individualità. Tra queste, la pubblicazione di Lupi si evidenzia per una compiuta coerenza

costruttiva, giudicata da Pizzetti «meditatissima» (Lupi, 1948), e nella quale Casella, autore della Prefazione, vide «uno dei pochissimi contributi attuali veramente validi» (Lupi, 1946).

Finalità della presente ricerca è quella di procedere ad un commento critico della teoria in questione, evidenziandone le matrici storiche e concettuali, ma anche i limiti e le aporie in cui cade, quando l'intuizione originaria tenta il sentiero - ancora incerto al di fuori del tracciato dell'armonia tonale - di una spiegazione onnicomprensiva delle relazioni tra i suoni. La teoria di Lupi - che, in qualità di docente di Alta Composizione al Conservatorio di Firenze, ebbe come allievi gran parte dei musicisti della generazione più giovane - oscilla tra la tensione a costituirsi in modello di riferimento universalmente valido, ed il soggettivismo proprio delle tecniche musicali formulate nell'ultimo secolo.

Nucleo centrale della ricerca intende essere la formulazione di un'ipotesi di logico inserimento della teoria di Lupi all'interno delle dinamiche storiche e concettuali della teoria della musica nel XX secolo; tale finalità è perseguita attraverso l'approfondimento di alcune tematiche, qui di seguito esposte brevemente.

In primo luogo, l'affermazione dell'«inesistenza dell'atonalismo» (Lupi, 1948, p. 51) conduce il compositore all'ideazione di un sistema basato su una ramificata rete armonica, al cui centro sta la nota attrattiva, o tonale, con i tre accordi (triade, tetrade, pentade) costituiti dai suoi armonici; attorno tale nota attrattiva «gravitano» altri aloni armonici, per la precisione quelli le cui fondamentali generano serie di armonici in cui una o più volte si ripresenta la nota attrattiva. Tali armonie naturali, generate per attrazione, sono arricchite dalle armonie di inversione, ottenute dal capovolgimento degli intervalli degli armonici della nota tonale, e da armonie di riflesso, le fondamentali delle quali sono ottenute dal III e V armonico della nota attrattiva. La metafora col sistema solare e con la gravitazione planetaria rafforza la concezione centrica e direzionale della teoria, e quindi suggerisce il parallelo con l'armonia tonale, di cui invece intende prendere le distanze. In realtà non è la speculazione sulla triade o la presenza di un centro armonico (Straus, 1990, p. 112) a configurarsi come la parte debole del sistema gravitazionale, bensì l'affermazione di concetti determinati storicamente e non generati da leggi immanenti la natura fisica del suono, quali la cadenza e la modulazione. L'ansia di rinnovamento trapela dalla teoria di Lupi nella stessa misura di una salda formazione legata a modelli del passato: non a caso, gli esempi addotti a dimostrazione della sua teoria sono definiti partimenti. In secondo luogo, la presenza di una forte concezione ciclica, unita alla pervasività della triade ed all'assunzione della scala non come idea precostituita, ma «as a product of other procedures» (Klumpenhouer, p. 457), apre a mio avviso l'indagine ad un confronto tra la teoria gravitazionale dei suoni e la tradizione del dualismo armonico, le cui matrici risalgono alle formulazioni di Riemann (1849 - 1919) e di Hauptmann (1792 - 1868), codificata e assunta a punto di partenza nei recenti sviluppi, della teoria neo-riemanniana. (Journal of Music Theory, 42 / 2, 1998).

La formazione della scala bimodale e pentadecafonica costituisce l'approdo evolutivo del sistema ideato da Lupi.

Infine, ritengo interessante istituire un parallelo con il sistema formulato da Paul Hindemith (Unterweisung in der Tonsatz, 1937 - 39; trad. Craft of compositional process), suggerito già da Casella nella sua citata Prefazione al libro di Lupi (Lupi, 1946), e accolto dai contributi più recenti (cfr. Lupi, R., in The New Grove Dict. of Music and Musician, ad vocem) senza però che se ne siano mai verificate le probabili affinità o divergenze.

Conclude la relazione un tentativo di applicazione analitica dell'Armonia di gravitazione su esempi tratti dai Cinque piccoli canti per pianoforte di R. Lupi: lo stesso compositore suggerisce di leggere in tali brani, improntati a temi popolari, la presenza, non esaustiva, dei principi basilari della sua teoria.

Bibliografia

AA. VV., Bollettino di analisi e teoria musicale, VII. 2, numero speciale 2001

AA. VV., Neo-Riemannian theory, Journal of Music Theory, special issue, 42 / 2, 1998

Dall'Argine, Carlo, Armonia di gravitazione, in Rassegna di studi musicali, II, 1975, pp. 75-94

Hindemith, Paul, Unterweisung im Tonsatz, Mainz, Schott, (Theoretischer Teil), 1940

Klumpenhouer, Henry, Dualistic tonal space and transformation in nineteenth - century musical thought, in The Cambridge History of Western Music Theory, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 456-476

Lupi, Roberto, Armonia di gravitazione, pubbl. parz. in Inedito/ Quaderno Musicale, Roma, I, 1944, n. 3, pp. 72-79

Lupi, Roberto, Armonia di gravitazione, Roma, De Sanctis, 1946

Lupi, Roberto, Armonia di gravitazione, in Atti del V Congresso di Musica presieduto da Ildebrando

Pizzetti, Firenze, 1948, pp. 51-54

Lupi, Roberto, voce biografica in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 15, pp. 318-319
Hatch, C. – D. W. Bernstein (cur.), *Music Theory and the exploration of the Past*, Chicago, University of Chicago Press, 1993
Sanguinetti, Giorgio, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850 - 1950)*, *Fonti musicali italiane*, 2 / 1997, pp. 155-248
Straus, J.N., *Introduction to Post-Tonal Theory*, II ed., New Jersey, Prentice – Hall, 1990

Giuseppe Di Nardo

Enrico Rava, il “raccontatore”: uno studio sullo stile improvvisativo

La trascrizione dei soli, un procedimento ampiamente utilizzato nella letteratura didattica di carattere jazzistico, è da sempre un'utilissima palestra non solo per chi voglia comprendere, assimilare e utilizzare il linguaggio jazzistico, ma anche per chi voglia comprendere le tecniche, gli stili e le strategie dei grandi virtuosi dell'improvvisazione. Nei soli dei grandi Maestri del passato sono infatti contenuti non solo la grammatica e le regole dell'improvvisazione, ma anche in alcuni casi il loro superamento, in considerazione delle diverse e mutevoli esperienze.

Occorre precisare che lo studio musicologico dei soli è un campo di studi relativamente giovane. La trascrizione dei soli è uno strumento molto utilizzato ed efficace dalla musicologia di ambito afroamericano. Grande importanza assume anche per i musicisti che intendono comprendere e assimilare lo stile di un determinato musicista. A tal proposito basti pensare alle raccolte di trascrizioni già esistenti, come l'Omnibook che raccoglie la trascrizione di molti dei soli eseguiti dal sassofonista di Kansas City Charlie Parker.

In questo lavoro si intende esaminare una parte della produzione musicale di Enrico Rava individuando, attraverso l'analisi di alcuni suoi soli, le caratteristiche del suo stile improvvisativo. In particolare verrà esaminata una composizione degli anni trenta, *Fine and Dandy*, scelta dallo stesso Rava come brano di apertura di un recente CD allegato ad un testo biografico scritto in collaborazione con Alberto Riva. I caratteri salienti dello stile di Rava, riscontrati durante lo studio delle sue improvvisazioni, sono molteplici. Il mio lavoro si è concentrato innanzitutto sull'aspetto melodico e sul suo fortissimo senso lirico; un aspetto che prescinde quindi dall'inseguimento esclusivo e spregiudicato della realizzazione melodica delle successioni armoniche, ma che si basa sulla ricerca di linee musicali derivate dalla volontà di assecondare il proprio spirito “narratore”, il “raccontatore” che è in lui, secondo ciò che egli stesso scrive nel libro *Note necessarie*. Come un'autobiografia scritta con Alberto Riva.

Uno dei risultati dell'indagine analitica è quindi la rivelazione della forte, imprescindibile componente melodica e lirica di Rava. In *Fine and Dandy* sono chiare le radici culturali, o meglio, gli ascolti e gli amori del giovane Rava: Bix Beiderbecke, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, tutti musicisti che ascoltava da ragazzo sui dischi del fratello maggiore Carlo.

Un secondo risultato del mio lavoro riguarda l'individuazione di una costruzione formale delle parti solistiche fortemente ancorata ad un approccio “narrativo”: non pirotecniche e virtuosistiche elaborazioni melodiche derivate dalle successioni armoniche del pezzo, ma un pensiero costruttivo che, superando i vincoli e le articolazioni formali, suggerisce una dimensione melodico-formale legata ad una concezione retorica del discorso musicale.

Il lavoro è suddiviso in due sezioni. La prima parte tratta gli aspetti storici e compositivi del brano in esame, ovvero l'epoca di composizione e di registrazione, la forma complessiva del pezzo e le strutture armoniche, la descrizione dell'organico che ha accompagnato Rava e le motivazioni che lo hanno spinto a scegliere questa registrazione come brano di apertura della raccolta fatta dallo stesso Rava e che accompagna la sua autobiografia. Nella seconda sezione viene proposta un'analisi melodica del solo improvvisato dal Maestro Rava. Questa parte è a sua volta suddivisa in due paragrafi esemplificati da altrettanti schemi analitici. Per prima cosa vengono chiariti quali sono i criteri di uguaglianza utilizzati per lo schema preso in esame: in questo modo si hanno tutti gli strumenti per comprendere il grafico a cui ci si sta riferendo. Si passa poi all'analisi di ogni singola cellula melodica.

La metodologia di analisi utilizzata è quella suggerita dallo studioso Nicolas Ruwet, che in un saggio del 1966 intitolato *Methodes d'analyse en musicologie* (in *Revue Belge de Musicologie*, n° 20; successivamente ristampato in *Language, Musique, Poésie*, Ed. du Seuil, Parigi, 1972) ipotizza la possibilità di individuare le caratteristiche formali e melodiche di una melodia attraverso la rilevazione delle ripetizioni e una opportuna e graduale segmentazione in cellule musicali sempre più piccole.

Bibliografia

- Aldwell, Edward – Schachter, Carl, Harmony and voice leading, Harcourt, Brace, Jovanovich; 2nd edition, Orlando, 1989
- Brazzale, Riccardo, Un Rava “Olimpico” rilegge Puccini dal vivo, Musica Jazz, Rusconi, 1994
- Candini, Pino, Rava – Pieranunzi – Pietropaoli – Gatto, Musica Jazz, Rusconi, 1994
- Civra, Ferruccio, Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale, Torino, UTET, 1991
- Dalla Bona, Giuseppe, Rava - Flügel, Musica Jazz, Rusconi, 2001
- De Rose, Nino, Tecnica dell'improvvisazione jazzistica, Milano, Edizioni Melodi, 1979
- Id., Armonia e fraseggio jazz, Milano, Edizioni Melodi, 1982
- Drabkin, William – Pasticci, Susanna – Pozzi Egidio, Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale, in Quaderni di Musica/Realtà 32, Lucca, LIM, 1995
- Farnè, Libero, Rava - Sellani, Musica Jazz, Rusconi, 2001
- Franco, M., Rava – Galliano – Marcotulli – Pietropaoli, Musica Jazz, Rusconi, 1994
- Id., 1 febbraio, Capolinea: duo Enrico Rava - Enrico Pieranunzi, Musica Jazz, Rusconi, 1994
- Gaslini, Giorgio, Tecnica e arte del jazz, Milano, Ricordi, 1982
- Gramaglia, Susanna, Teoria armonia e nozioni di arrangiamento Jazz, Milano, Ricordi
- Leonardi, Angelo, Enrico Rava, Musica Jazz, Rusconi, 1998
- Lévi-Strauss, Claude, Antropologia strutturale, Milano, EST, 1998
- Maletto, Gian Mario, Ghiglioni – Rava – Waldron, Musica Jazz, Rusconi, 1991
- Occhiuto, Paolo, Perugia, 26 marzo. Contrappunto: duo Pieranunzi - Rava, Musica Jazz, Rusconi, 1993
- Piacentino, Giuseppe, Giovanni Tommaso – Enrico Rava, Musica Jazz, Rusconi, 2000
- Piana, Giovanni, Linguaggio, musica e mito in Lévi-Strauss, edizione digitale, in <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/~piana/levi-strauss/copert.htm>, 2003
- Polillo, Arrigo, Jazz, Milano, Mondadori, 1997
- Rava, Enrico – Riva, Alberto, Note necessarie. Come un'autobiografia, Roma, Minimum Fax, 2004
- Rava, Enrico, Questa è la mia storia, Musica Jazz, Rusconi, 1979
- Id., Il mio cd per Musica Jazz: l'occasione per incidere con i migliori, Musica Jazz, Rusconi, 1998
- Roncaglia, Gian Carlo, Il jazz e il suo mondo, Torino, Einaudi, 1979
- Id., Jazz a Torino, Jazzitalia.net – Piemonte Magazine, in <http://www.jazzitalia.net/articoli/jazztorino01.asp>, 2004
- Ruwet, Nicolas, Linguaggio, Musica, Poesia, Torino, Einaudi, 1983
- Sessa, Claudio, Enrico Rava, Musica Jazz, Rusconi, 1995
- Id., Lee Konitz - Enrico Rava, Musica Jazz, Rusconi, 1997
- Id., Nei duetti di Rava ogni ispirazione, dal cinema alla canzone, Musica Jazz, Rusconi, 2000
- Maletto, Gian Mario, Enrico Rava – Paolo Fresu, Musica Jazz, Rusconi, 1999
- Palisca, Claude, Ut oratoria musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism, in The Meaning of Mannerism, a cura di F. W. Robinson e S. G. Nichols, Hanover, N. H., 1972
- Slonimsky, Nicolas, Thesaurus of scales and melodic patterns, New York, Charles Scribner's Sons, 1947
- Ughi, Francesco, Intervista a Enrico Rava, in http://www.jazzitalia.net/articoli/int_enricorava.asp, 2004

Enrico Bianchi

Complessità potenziali nelle interpretazioni di Aguas de Março di Antônio Carlos Jobim

Il brano oggetto del presente contributo è uno dei più celebri esempi del genere Bossa Nova: *Aguas de Março* di Antônio Carlos Jobim.

Apparsa per la prima volta nel singolo “Disco de Bolso” [Jobim 1972], *Aguas de Março* fu incisa in seguito sia da Elis Regina [Elis Regina 1972] che dallo stesso Jobim [Jobim 1973] e ricomparve in “Elis & Tom” [Elis regina-Jobim 1974] nella versione che ne decretò il successo internazionale. Da allora ad oggi la discografia ha conosciuto innumerevoli letture di questo brano, da quelle che rimangono vicine alla tradizione stilistica della Bossa Nova [João Gilberto 1976] a quelle che pur trovandosi nel solco della tradizione sono influenzate da altre matrici stilistiche come il jazz [Rosa Passos 2003], fino alle più radicali rivisitazioni in chiave pop [Chiaroscuro 2004].

Il brano in questione è un chiaro esempio di come un nuovo arrangiamento, possa contribuire alla piena riuscita di un pezzo, sfruttando potenzialità già implicite nella versione originale, ma da questa non completamente espresse.

L'interpretazione nella popular music non è mai mera riproduzione delle intenzioni del compositore, ma è parte integrante del processo creativo [Russo 1992]; in questi casi l'arrangiamento, che costituisce l'anello di congiunzione fra autore e interprete, è un vero e proprio luogo della ri-composizione dell'opera.

La presente indagine analitica parte dalla constatazione che *Aguas de Março* è una canzone caratterizzata dalla messa in campo di pochissimi elementi, continuamente combinati e reiterati in un discorso musicale apparentemente povero e rudimentale. Attraverso la disamina delle micro-elaborazioni del materiale musicale osservate nei diversi arrangiamenti, l'analisi intende porre in evidenza le complessità che si celano dietro la relativa semplicità del livello di superficie; l'intento principale è dimostrare che in *Aguas de Março* tali complessità sono già contenute (sebbene in uno stato embrionale) nella versione originale, ma vengono portate in piena luce solo da successive interpretazioni.

I testi utilizzati dall'analisi saranno le incisioni di tre interpretazioni-arrangiamenti del brano: la versione originale [Jobim 1972], l'interpretazione del duo Elis Regina-Jobim [Jobim-Elis Regina 1974] e la sofisticata rilettura di Rosa Passos [Rosa Passos 2003]; tali registrazioni saranno sia trascritte in partitura che analizzate al computer tramite sonogrammi.

Per raggiungere gli obiettivi espressi, è mia intenzione impiegare più metodi analitici commisurando questi alle specifiche esigenze dell'oggetto studiato [Dalmonte 1996].

L'opinione di Nicolas Ruwet, secondo la quale ogni fenomeno musicale dotato di senso si fonda su una sintassi di equivalenze [1972], si applica particolarmente bene a musiche in cui la ripetizione è un fattore dominante: posizionando sull'asse verticale (paradigmatico) le figure melodiche armonizzate e le loro ripetizioni, sarà possibile individuare un sistema normativo che consta nella commutazione di cellule armoniche potenzialmente intercambiabili su cellule melodiche fisse; tale metodo permetterà di cogliere la maniera in cui elaborazioni anche complesse di un parametro (le sostituzioni armoniche) possono bilanciare l'essenzialità di un altro (melodia). La successiva comparazione tra le diverse versioni del brano permetterà di quantificare il differente grado di sfruttamento delle potenzialità armoniche.

Una ulteriore fase dell'analisi farà riferimento al modello generale di segmentazione melodica messo a punto da Fabio Cifariello Ciardi a partire dai risultati della psicologia sperimentale sulla percezione melodica [Cifariello Ciardi 2003] [Cifariello Ciardi-Curinga 2004]; tale modello proponendo una rosa di ipotesi di segmentazione, si rivela particolarmente adatto a palesare i criteri di ripartizione melodica messi in campo nelle diverse interpretazioni/variazioni dell'originale.

Le unità melodiche saranno infine analizzate in rapporto al testo: a ciascuna ripresa identica, l'utilizzo di un nuovo testo e l'interpretazione dell'esecutore comportano delle micro-variazioni della linea melodica, rilevanti non soltanto dal punto di vista semantico, ma soprattutto per il loro apporto timbrico (questo esame permetterà tra l'altro di valutare la ricezione del brano da parte di ascoltatori di lingua non portoghese); a tale proposito, sarà necessario impiegare un mezzo che consenta di analizzare l'oggetto sonoro concreto e non la sua notazione, al fine di superare le limitazioni intrinseche dell'utilizzo di un testo musicale tradizionale (partitura originale o derivata dalla trascrizione della registrazione audio): l'analisi del segnale audio attraverso sonogrammi, consentirà di individuare il ruolo particolare che le caratteristiche timbriche giocano nella micro-elaborazione del materiale melodico, e permetterà di stimare lo sfruttamento del potenziale fonetico del testo (componente armonica e inarmonica), svelando così le relazioni che intercorrono in alcuni casi (ad esempio nell'interpretazione di Rosa Passos) tra i fonemi ed elementi con funzione ritmica.

Per inquadrare sotto la giusta luce il presente contributo ci sembra opportuno far presente come l'analisi della popular music riferita al fenomeno della Bossa Nova si sia fino ad oggi spesso limitata ad un'indagine sociologica del fenomeno storico [Béhague 1973], mentre già più rari sono gli esempi di un'analisi concentrata sull'oggetto musicale, anche se affidata a strumenti analitici di tipo tradizionale [Freeman 2004]. Da un punto di vista metodologico inoltre, va notato come nella popular music il peso compositivo della fase interpretativa, la centralità delle "qualità" del suono, e la dinamica delle fasi produttive facciano sì che il primario testo di riferimento per l'analisi di un brano non possa che essere la registrazione sonora del brano stesso. In quest'ottica, nella scelta dei paradigmi analitici da applicare, una valutazione percettiva del segnale diventa imprescindibile e spesso finanche preliminare e fondante rispetto alle valutazioni oggettive dei segni derivanti dalla trascrizione musicale. E' proprio a partire da queste considerazioni che è stata valutata l'opportunità di un approccio multidisciplinare nel quale strumenti analitici tradizionali sono stati integrati con altri nati dall'incontro fra l'analisi, l'acustica e la psicologia della percezione, con l'intento di contribuire

a farci meglio comprendere le ragioni tecniche profonde di fenomeni di popular music rilevanti, tanto dal punto di vista artistico quanto pure sotto il profilo economico.

Bibliografia

- Baroni, M., *Analisi musicale e giudizio di valore nella musica leggera*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1996, pp. 81-102
- Béhague, G., *Bossa and Bossas: recent changes in Brazilian urban popular music*, *Ethnomusicology*, 17, 1973, pp. 209-233
- Cifariello Ciardi, F., *appunti per un modello generale di segmentazione melodica*, *Rivista di Analisi e Teoria musicale*, vol. VIII/I, 2003, pp. 77-112
- Cifariello Ciardi, F. – Curinga, L., *Segmentazione melodica e interpretazione: Syrinx, un esempio applicativo*, *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, vol. IX/II, 2004, pp. 65-85
- Dal monte, R., *Metodi di analisi per la canzone*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1996, pp. 11-23
- Fabbri, F., *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma, 2002
- Freeman, P., *Complexity, Simplicity and Poetic Invention in Antônio Carlos Jobim's "Águas de março" (Waters of March)*, in *Popular music: Commemoration, Commodification and communication - Proceedings of the 2004 IASPM Australia New Zealand Conference*, Melbourne, Crowdy, 2004, pp. 55-64
- Middleton, R., *Studying popular music*, Buckingham, Open University Press, 1990 (trad. It. *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994)
- Id., 'Over and over'. *Appunti verso una politica della ripetizione*, (I) e (II), *Musica/Realtà*, 55 e 56, 1998, pp. 135-150 e 169-180
- Russo, M., *La prassi dell'arrangiamento nelle canzoni: esempi ed osservazioni*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1996, pp. 197-233
- Ruwet, N., *Linguaggio, Musica, Poesia*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 120-133

Discografia

- Chiaroscuro, *Conversazione a tre*, Azzurra music, cd/2004
- Elis Regina, *Elis - 1972*, cbd-philips, lp/1972
- João Gilberto, *The Best of Two Worlds*, Columbia, lp/1976
- Jobim A. C. , *Disco de bolso*, Pasquim (Philips), lp/1972
- Jobim A. C. , *Matita perê*, polygram/philips, lp/1973
- Jobim A. C. - *Elis Regina, Elis & Tom*, cbd-phonogram/philips, lp/1974
- Rosa Passos, *Eu e meu coração*, edwin pitre-vasquez, cd/2003

Terza sessione Novecento musicale II

Elisabetta Piras

La musica preesistente in Satyricon di Bruno Maderna e Le Grand Macabre di György Ligeti

Breve descrizione dell'argomento e degli obiettivi della ricerca:

Con il mio contributo intendo presentare l'analisi delle citazioni musicali e delle allusioni stilistiche in due opere in musica: *Satyricon* (1973), composta da Bruno Maderna (1920-1973) sul libretto mistilingue del compositore stesso, imperniato sull'omonimo proto-romanzo latino di Petronius Arbiter (I sec. d.C.), e *Le Grand Macabre* (1974-7), composta da György Ligeti (1923) sul libretto di M. Meschke e del compositore, imperniato su *La Balade du Grand Macabre* di M. de Ghelderode (1898-1962).

Il *Satyricon* è composto da 21 numeri liberamente combinabili. In ognuno di essi è rappresentato un momento dell'episodio della "cena di Trimalchio" del proto-romanzo. Maderna definisce *Satyricon* "opera umoristica", in un'intervista rilasciata alla emittente olandese NOS (1973). *Le Grand Macabre* è diviso in due atti e quattro scene, in cui è narrata una grottesca parodia del *Giudizio Universale*. Secondo il compositore è una "anti-anti opera".

Il fine dell'analisi da me proposta è di rilevare le affinità e le differenze nelle funzioni che la musica preesistente assume nella struttura drammaturgica delle due opere.

Divisione in parti e contenuti principali delle parti:

La mia relazione è divisa in tre parti:

Scopo dell'analisi, presentazione delle due opere, premessa metodologica.

Raffronto tra il materiale musicale citato e la tecnica della citazione nelle due opere.

Conclusioni.

Metodo analitico impiegato:

La musica preesistente determina un importante spazio intertestuale nelle due opere. Il dibattito sull'intertestualità, com'è noto, nasce in ambito letterario e si sviluppa principalmente nelle aree culturali francese e americana, ed è di proporzioni talmente ampie che presenta tuttora problemi irrisolti. Verte principalmente sul problema di influenza stilistica. Quest'ultima è il fine principale di svariati studi sull'intertestualità in musica.

Per questo motivo le citazioni e le allusioni stilistiche saranno analizzate secondo la lista di modi in cui la musica preesistente può essere usata, organizzata da J. P. Burkholder [1994]. Questa nasce da uno studio sulla musica di C. Ives. Lo studioso propone formule come "usi di musica esistente" e "musica presa in prestito", che, sebbene apparentemente generiche, permettono la definizione dei diversi modi in cui un compositore inserisce musica esistente in nuove composizioni, a prescindere dalla presenza di un'influenza stilistica. La lista è la seguente:

1. Modeling: un brano, o una sezione di un brano è modellato secondo la forma, o le caratteristiche compositive tipiche di un altro preesistente; oppure incorpora una parte, determinante per il riconoscimento, del suo materiale melodico.
2. Variations: il tema, o comunque una sezione melodica di un brano è la variazione di uno presente in un brano preesistente.
3. Paraphrasing: creare un nuovo tema, o sezione melodica, parafrasandone uno preesistente.
4. Arranging: un brano, o la sezione di un brano preesistente, è arrangiato per un diverso organico.
5. Setting: un tema, o una sezione melodica, di un brano preesistente è collocato in un nuovo contesto musicale (per esempio un nuovo accompagnamento).
6. Cantus Firmus: una sezione melodica di un brano preesistente è presentata modificata per aggravamento, quindi con note dai valori lunghi, in mezzo a una tessitura di note tendenzialmente con valori brevi.
7. Medley: due o più sezioni melodiche, relativamente complete, di brani preesistenti sono esposti una di seguito all'altra nello stesso movimento.
8. Quodlibet: due o più sezioni melodiche di brani preesistenti sono esposte in rapida successione, o in contrappunto, spesso come "divertimento" tecnico.
9. Stylistic allusion: in una nuova composizione non si fa riferimento a un'opera preesistente, ma si richiama uno stile, o un genere musicale.
10. Cumulative setting: in una nuova composizione è presente una sezione melodica di un brano preesistente, che è esposta per intero solo alla fine, dopo elaborazioni, anche contrappuntistiche della stessa sezione o di suoi frammenti.
11. Programmatic quotation: le citazioni di composizioni preesistenti esplicitano un programma extra-musicale, o illustrano un testo.
12. Collage: un turbinio di citazioni e parafrasi di sezioni melodiche preesistenti si trova in una struttura basata su un modello, un'organizzazione cumulativa (cumulative setting), o in funzione di un programma narrativo.
13. Patchwork: due o più sezioni melodiche di composizioni preesistenti sono unite insieme, talvolta interrotte da idee del compositore.
14. Extended paraphrase: una sezione melodica preesistente è presente, parafrasata, per un'intera composizione, o un'intero movimento.

Originalità del contributo rispetto allo stato attuale della ricerca:

Satyricon e Le grand Macabre sono spesso associate per le affinità che presentano a livello "superficiale", come le tematiche affrontate, la decadenza che caratterizza i due testi, e non ultima presenza di citazioni musicali. Gli stessi compositori, intervistati sull'opera, rilasciano dichiarazioni simili. Di fatto la tecnica

compositiva della citazione in queste opere è rilevata in studi di carattere più descrittivo che analitico, nell'ambito di trattazioni su diversi aspetti dell'intera opera.

La mia tesi di fondo è che il materiale musicale citato è di natura drammaturgico-musicale; questo viene svuotato dalle sue originarie funzioni, e ne assume altre. La sua efficacia dipende non solo dal tipo dal materiale musicale citato, ma anche dal contesto in cui viene inserito e dal tipo di trattamento musicale.

Bibliografia

- Addessi, A. R., Claude Debussy e Manuel de Falla: un caso di influenza stilistica, Bologna, CLUEB, 2000
Albèra, P., Il teatro musicale, in Enciclopedia della musica, vol. I, Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001
Baroni, M. – Dalmonte, R. (a cura di), Bruno Maderna. Documenti, Milano, Suvini Zerboni, 1985
Baroni, M. – Dalmonte, R. (a cura di), Studi su Bruno Maderna, Milano, Suvini Zerboni, 1989
Bergson, H., Il riso, Bari, Laterza, 1983
Burkholder, J.P., The uses of existing music, musical borrowing as a field, Notes, marzo 1994
Fabbi, R., Cena sociale. Satyricon e il "politico", Musica/Realtà, n. 67, 2002
Fearn, R., Bruno Maderna, Harwood Academic Publishers, Chur, Switzerland, 1990
Kristeva, J., Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi, Milano, Feltrinelli, 1978
Ligeti, G., Zur Entstehung der Oper "Le Grand Macabre", «Melos, NZM», n. 4, 1978
Mathon, G., Une esthétique de la fragmentation. Le Satyricon de Bruno Maderna, Les cahiers du cirem, n. 40-41, 1997
Mila, M., Maderna musicista europeo, Torino, Einaudi, 1976
Propp, V., Morfologia della fiaba, Torino, Einaudi, 1994
Restagno, E. (a cura di), Ligeti, Torino, E.D.T., 1985
Restagno, E., Satyricon e l'opera del nostro tempo, libretto allegato al CD SL9101, Salabert, 1992
Stagemann, M., voce Satyricon, in Pipers Enzyklopädie des musik theaters, München, Piper GmbH & Co. KG, 1989
Steinitz, R., György Ligeti, Music of the imagination, Boston, Northeastern University Press, 2003
Toop, R., György Ligeti, London, Phaidon Press, 1999

Nicola Verzina

Tempo e senso della morte in Hermann Broch e Jean Barraqué. Alcune riflessioni analitiche sulla tecnica delle "serie proliferanti": Le temps restitué – ... au delà du hasard ... – Chant après chant

La relazione intende analizzare i rapporti esistenti fra le problematiche sollevate dal romanzo filosofico-esistenziale di Hermann Broch, La morte di Virgilio, e la musica scritta da Jean Barraqué, che si basa sulla seconda parte dell'opera, intitolata "Fuoco – La discesa". In particolare si tenterà di mostrare come due temi centrali del romanzo, quello del "tempo" e quello della "morte", siano musicalmente assunti dal compositore e "trasposti" e "stilizzati" sul piano tecnico e linguistico.

Il tipo di analisi utilizzato sarà quello immanente della tecnica seriale che pervade da cima a fondo l'intera produzione di Barraqué. A tal proposito si metterà in evidenza la sua particolare concezione ed utilizzazione formale del serialismo integrale: la tecnica delle "serie proliferanti" che si discostano dalla visione canonica permutativa a favore di una concezione esistenziale e temporale perennemente "in divenire". Da questo punto di vista è interessante notare alcune convergenze con la "tecnica della mutazione seriale" di Maderna. Il contributo intende innanzitutto introdurre alla musica ed alle problematiche compositive di un musicista completamente ignorato in Italia e poco studiato anche all'estero. Si pensi che in Italia nessuna biblioteca possiede alcuna delle sue partiture. Non esistono poi da noi studi scientifici su quest'importante compositore la cui sua visione del serialismo costituisce un ulteriore tassello fondamentale per una più adeguata comprensione dello strutturalismo musicale degli anni cinquanta-sessanta.

La recente pubblicazione discografica della sua intera opera (solo 7 composizioni!) e degli scritti (vedasi bibliografia allegata) rappresenta un'occasione importante per una più adeguata conoscenza e comprensione del pensiero e della musica di Barraqué nonché del periodo storico degli anni cinquanta e sessanta a cui comunque appartiene questa solitaria ed apocalittica figura di uomo e di artista.

Bibliografia

- Barraqué, J., numero monografico speciale della rivista Entretemps, n. 5, 1987
Barraqué, J., Écrits (édité par L. Feneyrou), Paris, Éditions de la Sorbonne, 2001

Broch, H., La morte di Virgilio, Milano, Feltrinelli, 1993

Griffiths, P., The Sea on Fire: Jean Barraqué, University of Rochester Press, 1993

Fabio De Sanctis De Benedictis

Lied di Luciano Berio: una proposta di analisi tra insiemi di altezze, di durate e di dinamiche

Lied di Luciano Berio è una breve composizione per clarinetto solo in si bemolle. Sebbene non ascritta al gruppo delle sequenze, questo brano presenta numerose analogie con procedimenti compositivi che possiamo rintracciare in molte di esse. L'analisi intende individuare i nuclei fondamentali dell'opera, relativamente ad altezze, durate e intensità, anche in rapporto alla loro distribuzione, applicando principalmente la tecnica insiemistica di Allen Forte, sia in senso classico sia più liberamente come strumento euristico e di verifica.

Il lavoro inizia con alcune considerazioni, d'ordine generale e relative al brano in questione, riguardanti la segmentazione, procedendo poi ad un'analisi statistica e insiemistica preliminare.

L'analisi statistica mette in evidenza gruppi di insiemi ricorrenti lo stesso numero di volte, connessi secondo relazioni Kh o K. In particolare spiccano, tra gli insiemi che si ripetono quattro volte, l'insieme 5-7, gruppo di acciaccature iniziale, che sembra svolgere la funzione orientatrice di segnale musicale. Tra gli insiemi che si presentano tre volte è in evidenza 4-10, tetracordo iniziale.

La segmentazione ottenuta secondo differenziazioni agogiche appare delineare una relazione ternaria, con le sezioni estreme connesse e quella centrale no. Tale ipotesi di strutturazione formale rimane da verificare ulteriormente su altre opere di Berio. Oltre a ciò, la durata delle tre parti, espressa in valori ritmici, con qualche approssimazione riconduce proporzionalmente all'intervallo di quarta, in semitoni, frazionato secondo le altezze del tetracordo iniziale.

Si procede poi all'analisi delle singole sezioni enucleate con una segmentazione ulteriore, ricavando insiemi cardine espliciti ed impliciti (ovvero interni o esterni alla sezione considerata) e verificando la presenza dell'insieme cardine all'interno dei due gruppi così ottenuti. Per ciò che riguarda le relazioni esplicite gli insiemi candidati alla qualifica di insieme cardine sono in primo luogo 4-5 e secondariamente la coppia 6-Z3 e 6-5, insieme cardine primario e secondario. Per le relazioni implicite abbiamo la coppia 4-4 e 4-5. Di nuovo in evidenza quindi gruppi tetracordali, principalmente 4-5.

Infine viene ricercato l'insieme cardine tra tutti gli insiemi di classi di altezze presenti all'interno del brano, secondo la procedura classica. Sotto differenti aspetti i risultati ottenuti riportano al tetracordo iniziale, essendo 4-14 e 4-10 le coppie più plausibili di insieme cardine primario e secondario, nonché 4-5 e 4-10.

Ugualmente l'analisi del livello delle altezze assolute mostra la gravitazione del brano intorno all'ambito delimitato dalle prime quattro note dell'opera, che appare così fondare l'orientamento percettivo e la ridondanza. Uno schema analitico desunto dalla tecnica semiologica sembra tracciare inoltre un percorso di progressivo allontanamento dal gruppo iniziale di altezze, nonché dal secondo gruppo, la configurazione in acciaccature, sino al culmine acuto del brano, dopo il quale sono nuovamente proposte configurazioni riconducibili agli insiemi iniziali.

Passando ai parametri durata e dinamica, si utilizza la tecnica insiemistica in una nuova direzione, secondo i concetti originali di ordine ritmico normale e forma ritmica primaria, conseguenti a impostazioni precedenti di Allen Forte e Pierre Boulez, nonché di ordine dinamico normale e forma dinamica primaria. Utilizzando questi strumenti nell'analisi delle sezioni ottenute con l'ultima segmentazione, si dimostra la pregnanza del tetracordo iniziale anche secondo il parametro ritmico e dinamico.

Seguono infine le conclusioni, che riassumono quanto rilevato attraverso i differenti approcci analitici e punti di vista, evidenziando il primato del tetracordo di apertura. In via puramente ipotetica, non verificata attraverso l'analisi dei manoscritti e/o degli appunti compositivi dell'autore, si nota poi come le lettere corrispondenti alle note del tetracordo iniziale possano ricondurre ad un acrostico relativo al destinatario dell'opera.

Nel corso di questo lavoro viene impiegato prevalentemente il metodo analitico insiemistico di Allen Forte, non tralasciando suggerimenti propri di altre impostazioni, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto preliminare della segmentazione e la descrizione del percorso formale attraverso procedimenti liberamente tratti dall'analisi semiologica. L'estensione della tecnica analitica insiemistica anche agli altri parametri, compreso eventualmente, per quanto possibile, quello timbrico, potrebbe aprire un panorama di lavoro ulteriore per l'analisi di opere nuove o già prese in considerazione secondo l'analisi insiemistica classica. In

tal senso l'indagine delle relazioni intercorrenti tra gli altri parametri potrebbe rappresentare anche uno strumento di verifica per le conclusioni raggiunte attraverso l'analisi del solo livello delle altezze.

Bibliografia

- Boulez, Pierre, Note di apprendistato, Torino, Einaudi, 1968
Id., Pensare la musica oggi, Torino, Einaudi, 1979
Id., Punti di riferimento, Torino, Einaudi, 1984
Cifariello Ciardi, Fabio, Appunti per un modello generale di segmentazione melodica, Rivista di Analisi e Teoria Musicale, Anno VIII n. 1, 2002
De la Motte-Haber, Helga, Psicologia della musica. Una introduzione, Firenze, La Nuova Italia, 1986
De Natale, Marco, Analisi musicale, Milano, Ricordi, 1991
De sanctis De Benedictis, Fabio, Il parametro ritmo in alcuni scritti di Boulez, Tetraktys, Anno II – n. 2, 1998
Donatoni, Franco, Processo e figura, Il comporre musicale nello spazio educativo e nella dimensione artistica. Atti del convegno nazionale, Firenze-Fiesole, Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale, 1981
Forte, Allen – Gilbert, Steven E., Introduction to Schenkerian Analysis, New York-London, Norton, 1982
Id., The Structure of Atonal Music, New Haven and London, Yale University Press, 1973
Id., Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music, in Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory, Volume 2, 1980
Ligeti, György, Pierre Boulez, in Die Reihe, Bryn Mayr, Pennsylvania, Theodore Presser Company, 1960 (ed. or. Wien, Universal Edition 1958)
Marconi, Luca – Stefani, Gino (a cura di), Il senso in musica, Bologna, CLUEB, 1987
Meyer, Leonard B., Emozione e significato nella musica, Bologna, Il Mulino, 1992
Moles, Abraham, Teoria dell'informazione e percezione estetica, Roma, Lerici editore, 1969
Pasticci, Susanna, Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale, Bologna, Bollettino del GATM, anno II n. 1, 1995
Piston, Walter, Orchestration, New York-London, Norton, 1955
Restagno, Enzo (a cura di), Berio, Torino, EDT, 1995
Shannon, Claude E. – Weaver, Warren, La teoria matematica delle comunicazioni, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A, 1971
Vercoe, Barry, Media Lab MIT & Contributors, The Public Csound Reference Manual, Edited by John ffitich, Richard Boulanger, Jean Piché & David Boothe, Massachusetts Institute of Technology. Internet: <<http://www.lakewoodsound.com/csound>> oppure <http://csounds.com/manual>, 1986, 1992

Andrea Cremaschi

Alcuni rapporti tra scrittura ed elettroacustica in Ofanìm di Luciano Berio

Fra il 1988 ed il 2000, Luciano Berio lavorò a più riprese ad un brano che riveste un'importanza particolare nel suo catalogo: si tratta di Ofanìm, per voce femminile, due cori di bambini, due gruppi strumentali ed elaborazione elettronica in tempo reale. Esso, vero e proprio work in progress, si pone come teatro di sperimentazioni e come tappa necessaria nel processo di chiarificazione da parte di Berio delle possibilità compositive date dall'utilizzo dell'elettronica dal vivo. Ofanìm spicca per la varietà di forme con cui si presenta durante gli anni della sua lunga gestazione, dal 1988, in cui si colloca la prima versione per strumenti e nastro magnetico, fino al 2000, in cui anche l'elettronica trova la propria configurazione definitiva. Esso può a buon diritto essere considerato un lavoro sperimentale sia per il fatto di porsi come il primo approccio significativo di Berio al live electronics, sia soprattutto per via dei numerosi rifacimenti volti ad indagare sempre nuove possibilità di manipolazione dei materiali ed inedite situazioni d'ascolto. In esso trovano la loro prima formulazione molte delle soluzioni tecnico-compositive che caratterizzeranno tutta la sua ultima produzione e in particolar modo i brani realizzati presso il centro Temporale. Innanzi tutto, se consideriamo l'utilizzo degli algoritmi di ritardo e di armonizzazione, risulta evidente il singolare approccio di Berio all'elettronica, in cui i concetti di momentaneo e di predeterminato, nel loro intersecarsi, danno luogo ad un'inedita visione del tempo musicale. Il live electronics non è qui visto semplicemente come un nuovo strumento che si aggiunge alla già ampia tavolozza di cui dispongono oggi i compositori, ma come un mezzo per considerare sotto una nuova luce il rapporto fra il pensiero e i materiali,

e fra questi e la materia musicale. Inoltre, sempre grazie all'apporto della tecnologia, viene rinnovato il pensiero legato allo spazio, in cui il movimento e la trasformazione dei suoni, oltre che avere una funzione strutturale, concorrono alla formazione di un ambiente virtuale, slegato dal luogo specifico dell'esecuzione. Tracce di questo trattamento affiorano anche dalla partitura strumentale, ad indicare la fitta rete di relazioni che incorrono fra il piano acustico ed il piano dell'elaborazione elettronica.

Lo studio si propone di analizzare in particolar modo i fattori di novità incorsi nella scrittura di Berio a partire da questo brano e sopra elencati. Tenterà poi di dimostrare come essi non sarebbero stati possibili in assenza dei mezzi tecnologici: essi costituiscono il punto di partenza delle riflessioni dell'ultimo Berio sul proprio fare compositivo e sul rapporto fra gesto e forma musicale.

L'analisi congiunta della partitura strumentale e della partitura elettronica servirà come base e come punto di partenza per queste riflessioni.

L'esposizione si articolerà come segue:

- Breve descrizione della storia redazionale del brano: l'evolversi del pensiero compositivo, dai primi esperimenti al live electronics altamente formalizzato della versione definitiva.
- Analisi del rapporto fra partitura strumentale e partitura elettronica dell'ultima versione: strutture ritmico-armoniche e strutture temporali pluristratificate, armonizzazione come eterofonia, spazializzazione come creazione di spazi immaginari.
- Tentativo di definizione di una metodologia analitica appropriata allo studio della musica con elettronica dal vivo, a partire dal brano in esame.

La varietà e complessità delle fonti e delle tipologie testuali caratteristiche del repertorio per live electronics costringe lo studioso a ripensare ed ampliare le proprie strategie analitiche. *Ofanìm* ne è un caso paradigmatico. Lo studio richiederà dunque un approccio multidisciplinare che, oltre all'analisi della partitura strumentale e della partitura elettronica, dovrà far ricorso ad altri campi più o meno contigui: la complessità del processo creativo accrescerà l'importanza del momento filologico, mentre la natura aperta dei mezzi elettronici impiegati renderà utile l'adozione di un approccio comparativo. In questo modo, sarà possibile stabilire le costanti e le variabili del brano, ovvero discriminare quelle caratteristiche che ne costituiscono il fondamento, la condizione necessaria per la sua stessa identità da quelle accessorie, cioè pensate per essere reinterpretate o addirittura reinventate ad ogni nuova esecuzione.

Analisi testuale ed analisi dell'interpretazione tendono così a perdere la propria specificità per confondersi: è proprio in questo intreccio di approccio sincronico e diacronico che risiede uno dei requisiti fondamentali dello studio di brani appartenenti allo stesso repertorio.

Un contributo di questo tipo appare tanto più necessario in quanto appartenente ad un settore analitico ancora assai poco indagato: l'analisi di musiche con live electronics. Se la musica per nastro magnetico vanta oggi una letteratura musicologica assai ampia e può avvalersi di tecniche analitiche codificate e diversificate, nel caso del live electronics è evidente la sostanziale mancanza di contributi e di spunti teorici di rilievo. Questa analisi si propone come un incentivo ad avviare il dibattito, reso ormai necessario dalla vastità del repertorio in questione, ed al contempo come proposta metodologica concreta.

Bibliografia

- Berio, L., *Ofanìm*, programma di sala della prima esecuzione, Prato, Museo d'arte contemporanea, 1988
- Id., *Centro Tempo Reale*, in AA. VV., *Festival Luciano Berio*, Teatro alla Scala, Milano, 1996, pp. 140–141
- Bernardini, N., *Live Electronics*, in *Nuova Atlantide: il Continente della Musica Elettronica 1900–1986*, a cura di R. Doati e A. Vidolin, La Biennale di Venezia, 1986, pp. 61–77
- Id., *Come abbiamo lavorato su 'Ofanìm' di Luciano Berio*, Incontro di Ettore Carta con Nicola Bernardini, direttore dello sviluppo software del centro "Tempo Reale" di Firenze, *Sonus*, II/2, 1990, pp. 60–64
- Borio, G., *Sull'interazione fra lo studio degli schizzi e l'analisi dell'opera*, in AA. VV., *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1–21
- Camilleri, L., *Musica senza notazione. Riflessioni sull'analisi della musica elettronica*, in *L'analisi musicale*, a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, *Quaderni di Musica/Realtà*, Milano, Unicopli, 1991, pp. 62–73
- Crevaschi, A., Giomi, F., *'Parròle': Berio's Words on Music Technology*, *Computer Music Journal*, XXVIII/1, 2004, pp. 26–36
- Delalande, F., *En l'absence de partition, le cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique*, *Analyse musicale*, II/3, 1986, pp. 54–58

Giomi, F. – Meacci, D. – Schwoon, K., Live Electronics in Luciano Berio's Music, *Computer Music Journal*, XXVII/2, 2003, pp. 30–46

Osmond Smith, D., Berio, Oxford, Oxford University Press, 1991

Vidolin, A., Influenza della tecnologia musicale sul pensiero compositivo contemporaneo, *Musica e tecnologia domani*. Convegno internazionale sulla musica elettroacustica. Teatro alla Scala 20-21 novembre 1999, a cura di R. Favaro, «Quaderni di Musica/Realtà», Unicopli, Milano, 1999, pp. 53–56

Dario Maggi

Un esempio di partitura nata dalla pitch class set theory: I colori del rosso, per orchestra d'archi (2000)

L'autore (che è anche il compositore della partitura in oggetto) propone un'analisi della propria partitura utilizzando la pitch class set theory (nella versione del volume di Allen Forte del 1973), a partire dal dato di fatto, credo abbastanza singolare, che la stessa teoria ha guidato la redazione dell'opera, in particolare per quanto riguarda l'organizzazione delle altezze.

In generale, ciò che pare importante, dal punto di vista compositivo, nella set theory, è da un lato la possibilità di avere di fronte, catalogato in modo sistematico, tutto il materiale relativo a gruppi di altezze (sia pur solo temperate), dall'altro la possibilità di compiere scelte deliberate in base agli elementi forniti dall'interval vector, che contribuisce in modo sostanziale – tramite la prevalenza o no di certi intervalli – all'esito acustico/percettivo dei gruppi di altezze.

Questo esito è particolarmente riconoscibile se il numero cardinale del set è sufficientemente piccolo, e non dipende da una lettura ordinata del set stesso: da questo punto di vista l'approccio insiemistico si configura come l'opposto di quello dodecafonico.

I colori del rosso è una partitura per dieci archi (doppio quintetto), basata su 5 pitch class sets (3-4, 4-16, 5-24, 6-34, 7-24) di numero cardinale crescente, da tre a sette. Questi sets determinano (e hanno di fatto suggerito) la forma generale della partitura, in 5 sezioni di durata crescente, proprio in relazione all'incremento di materiale disponibile: da questo punto di vista, la set theory ha svolto una funzione euristica, di stimolo all'invenzione, nella redazione del lavoro. Per ognuno dei sets si danno tutte (e soltanto) le trasposizioni possibili mantenendo inalterata una (e una soltanto) p.c. (sempre collocata all'acuto degli accordi che si formano). Questa classe di trasposizioni provoca una distribuzione caratteristica (legata all'int. vector) nell'occorrenza (statisticamente misurabile) delle p.c. presenti.

La scelta dei sets ha seguito - dopo una fase in cui si era esaminata la possibilità di usare sets di carattere contrastante - criteri di omogeneità (i sets appartengono al subcomplex Kh 4-16, o 5-24, o 6-34 – così come codificati da A.Forte - ma ne rappresentano solo una piccola frazione, e sono legati da rapporto di inclusione) e criteri di relativa consonanza (prevalenza dell'i.c. 2 sulla 1, e dell'i.c. 5 sulla 6). Nella partitura non dipende direttamente dalla set theory tutto ciò che riguarda l'elaborazione figurale, la scelta dei registri, il sound (nel senso di J.LaRue), la microtonalità: tuttavia la somiglianza indotta dalla scelta dei sets contribuisce a determinare (per similitudine o per contrasto) le scelte riguardanti gli altri parametri dell'opera.

Un ruolo importante nella partitura è giocato da alcuni concetti presenti anche nella letteratura ad hoc più recente: i criteri che determinano le coppie somiglianza/dissimiglianza e consonanza/dissonanza all'interno di un certo contesto musicale. Un altro punto di attenzione è il fatto che in generale ogni singola p.c. di un set si trova al centro di un reticolo di relazioni (intervalli) che la connotano in modo "specifico" di fronte alle altre (e questo 'fa la differenza' tra coppie di sets Z-related che mostrano lo stesso vector, ma distribuzione diversa dei rapporti intervallari che legano le diverse p.c.). Questa specificità – di cui in sede compositiva si può verosimilmente fare un uso diverso da quello pertinente in sede analitica – è proprio ciò che la rende interessante dal punto di vista compositivo.

Bibliografia

Forte, Allen, *The structure of Atonal Music*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1973

Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, New York, Norton, 1989

Pasticci, Susanna, *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, Bollettino del GATM 2.1, 1995

Isaacson, Eric J., *Issues in the Study of Similarity in Atonal Music*, Music Theory Online 2.7, 1996

Samplaski, Art, *Interval-Classes and Psychological Space*, Music Theory Online 10.2, June 2004

Samplaski, Art, *Mapping the Geometries of Pitch-Class Set Similarity Measures via Multidimensional Scaling*, Music Theory Online 11. 2, June 2005

Gabriele Becheri

L'uso dei "moduli ritmici" in Smorfie di Fausto Razzi

Introduzione. Smorfie di Fausto Razzi è stato eseguito per la prima volta al 33° Festival Pontino di Musica (Sermoneta, 1997). Pur mostrando stretti legami con i precedenti lavori di Razzi, Smorfie si distingue d'altra parte per alcuni tratti assolutamente originali, soprattutto in termini di libertà e multiformità, che si possono apprezzare appieno solo grazie alla lente d'ingrandimento dell'analisi. In Smorfie Razzi sperimenta per la prima volta un uso triplice del "modulo ritmico", cioè di una tecnica che aveva già cominciato a adottare dalla fine degli anni Sessanta in una serie di composizioni intitolate, semplicemente, Musica.

Definizione del "modulo ritmico". Il "modulo ritmico" è uno schema inerente al parametro temporale, il cui scopo è definire la distanza di tempo che deve intercorrere tra il punto d'inizio di un evento musicale (ad esempio un suono o un accordo) e il punto d'inizio della sua successiva ripetizione, senza fornire però informazioni sulla durata dell'evento medesimo. In altre parole attraverso il "modulo ritmico" si decide, ad esempio, che tra un sol del violino e un successivo sol dello stesso strumento debba intercorrere uno spazio di 8 semicrome, tra quest'ultimo e quello successivo di 9 semicrome, e così via. La distanza tra l'inizio di un evento e le sue successive ripetizioni può subire tre diversi processi: rimanere costante, aumentare (come nel piccolo esempio del sol poco sopra riportato) o diminuire (se ad esempio il terzo sol dell'esempio precedente fosse ad una distanza di 7 semicrome). Giacché una composizione consta di diversi eventi sonori sovrapposti, anche i tre processi (regolarità, stiraggio e compressione) comportano una valutazione in verticale (cioè nei rapporti reciproci tra i diversi eventi), oltre che in orizzontale (cioè all'interno di ogni singolo evento).

L'uso del "modulo ritmico" in Smorfie. I "moduli ritmici" non sono caratteristici solamente di Smorfie, anche se in questo caso, per la prima volta, Razzi li fa interagire contemporaneamente su tre livelli: i moduli possono essere del tutto ignorati, rigorosamente rispettati o elasticamente utilizzati. Questa multiformità nel trattamento del "modulo ritmico" sembra nascere in stretta relazione col testo di Edoardo Sanguineti, che è alla base della composizione e che, oltretutto, le conferisce il titolo. Nel testo, infatti, il personaggio principale ("io") narra, ad un generico interlocutore ("tu"), una storia dai tratti evidentemente onirici, in cui si susseguono metamorfosi, descrizioni astronomiche, improvvise apparizioni di oggetti e d'animali. Dall'analisi di Smorfie risulta parimenti chiara la tendenza di Razzi al continuo mutamento, allo spiazzamento e alla perdita di centralità. Aspetto comune, questo, anche al testo di Sanguineti, che, sotto le spoglie di un racconto onirico, elabora un meccanismo complesso e labirintico.

Il "modulo ritmico" a livello sonoro. Un altro e non secondario punto di contatto con il testo di Sanguineti lo abbiamo al livello sonoro. La scrittura di Razzi, per utilizzare una formula complessiva (e pertanto generica), sembra ruotare intorno ad un piccolo numero d'elementi, soggetti a costante elaborazione. La presenza di eventi sonori continuamente spostati nel tempo e, soprattutto, quasi sempre privati d'ogni intenzione motoria, determina, a livello sonoro, un senso di sospensione temporale, come se fosse reciso qualsiasi nesso di consequenzialità, di prima e dopo. Allo stesso modo il testo di Sanguineti rinuncia, nella sua dimensione onirica, ai nessi logici, preferendo anzi la metamorfosi e l'apparizione improvvisa. A tal fine sembra rispondere anche l'organico scelto da Razzi per Smorfie, che comprende due voci recitanti, soprano, flauto, pianoforte, violino e nastro magnetico: un organico cameristico soggetto però ad una costante ricombinazione, tale da dare il senso di un continuo cambiamento timbrico.

Bibliografia

Iesuè, A. (cur.), Di crisi è costellata la storia della musica. Incontro con Fausto Razzi, «Sonus», III, 1, dicembre 1990-febbraio 1991, pp. 32-45

Mastropietro, A., Poesia, musica, elettronica. Due riflessioni, in Poetronics. Al confine tra suono, parola, tecnologia, a cura di A. Di Vincenzo e A.G. Immertat, Pescara, Tracce, 1999, pp. 45-63

Razzi, F., testimonianza senza titolo in Autobiografia della musica contemporanea, a cura di M. Mollia, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 90-99

Id., Criteri di lettura e interpretazione di «Rappresentazione di Anima e Corpo», Chigiana. Rassegna Annuale di Studi Musicologici, XXXVII (n.s. XVIII), 1980, pp. 300-305

- Id., Critica dell'esecuzione nella musica vocale profana in Italia fra il 1500 e il 1600, *Musica/Realtà*, I, 1, aprile 1980, pp. 43-60
- Id., Polyphony of the seconda prattica: performance practice in Italian vocal music of the mannerist era, *Early music*, VIII, 3, luglio 1980, pp. 298-311
- Id., Prassi esecutiva nella polifonia vocale fra Cinque e Seicento, con particolare riguardo a Monteverdi, in *Heinrich Schütz e il suo tempo*, a cura di G. Rostirolla, Atti del convegno, Urbino, 29-31 luglio 1978, Roma, Società italiana del flauto dolce, 1981, pp. 307-325
- Id., Teoria e prassi musicale fra 500 e 600, *Musica/Realtà*, 7, aprile 1982
- Id., Malipiero revisore di Monteverdi, in G.F. Malipiero e le nuove forme della musica europea, a cura di L. Pestalozza, Reggio Emilia, Teatro Municipale R. Valli e *Musica/Realtà*, 5-7 ottobre 1982, Milano, Unicopli, 1984, pp. 83-90
- Id. (cur.), Bisogna mettere insieme le cose. Frammenti di Franco Evangelisti, 1985. *La musica*, I, 6, giugno 1985, p. 15
- Id. (cur.), Intervista a Goffredo Petrassi, 1985. *La musica*, I, 1, gennaio 1985, pp. 7-8
- Id. (cur.), La musica contemporanea e le Istituzioni. Intervista a Gioacchino Lanza Tommasi, a cura di F. Razzi, 1985. *La musica*, I, 7, luglio 1985, pp. 2-5
- Id., Il computer e la musica, 1985. *La musica*, I, 2, febbraio 1985, pp. 13-14
- Id., Senza maiuscola, 1985. *La musica*, I, 1, gennaio 1985, pp. 39-40
- Id., Musica e scienza: un rapporto conflittuale?, in *Musica e tecnologia: industria e cultura per lo sviluppo del Mezzogiorno*, a cura di C. Acreman, I. Ortosecco e F. Razzi, VI Colloquio di Informatica Musicale, Napoli 16-19 ottobre 1985, Iasm-Università di Napoli-Aimi, Milano, Unicopli, 1987, pp. 489-515
- Id. (cur.), Petrassi ricorda..., 1985. *La musica*, IV, 19, dicembre 1988, pp. 33-34
- Id., Musica e/o scienza, *Musica/Realtà*, 25, aprile 1988
- Id., Quale Monteverdi?, «*Musica/Realtà*», 42, dicembre 1993
- Id., Funzione e modificazione della grafia musicale, in *Le immagini della musica*, a cura di F. Zannoni, Atti del seminario di iconografia musicale, metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica, Roma, 31 maggio-3 giugno 1994, Roma, Fratelli Palombi, 1996, pp. 145-150
- Id., Struttura, testo, voce, in *La vocalità nella musica italiana contemporanea*, Quaderni dell'I.r.te.m., Roma, I.r.te.m., 1996, pp. 37-53
- Id., Alcune questioni intorno al rapporto fra testo e musica, in *Poetronics. Al confine tra suono, parola, tecnologia*, a cura di A. Di Vincenzo e A.G. Immertat, Pescara, Tracce, 1999, pp. 75-78
- Id., A colloquio con Goffredo Petrassi, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXXIV (n.s. IV), 2, aprile-giugno 2000, pp. 221-232
- Id., L'arte di Goffredo Petrassi, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXXIV (n.s. IV), 3, luglio-settembre 2000, pp. 343-348
- Id., Letteratura e musica: un'esperienza, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 589-601
- Id., Il sole, in quel momento, *Anterem. Rivista di ricerca letteraria*, XXVI, 63, V serie, dicembre 2001, pp. 66-71
- Id., Avanguardia musicale, in *Almanacco Odradek 2003 di scritture antagoniste*, Odradek, 2003
- Id., Musica e globalizzazione, «*Hortus Musicus*», VI, 21, gennaio-marzo 2005, pp. 47-54
- Sanguineti, E., Avanguardia e coscienza del passato. A colloquio con Fausto Razzi, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXXII (n.s. II), 1, gennaio-marzo 1999, pp. 71-91