

## V INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA

Rimini, 2007

### Prima Sessione Avanguardie colte del Novecento

**Nicola Verzina**

***Musica e pittura. Il pensiero spettrale di Hugues Dufourt: analisi de La gondole sur la lagune d'après Guardi (2001)***

La relazione intende presentare i risultati di uno studio dedicato ad un aspetto importante della produzione di Hugues Dufourt, quello dei rapporti fra la pittura e la musica. Infatti molte composizioni del compositore francese si “ispirano” a quadri di artisti fondamentali della tradizione pittorica occidentale che vanno da XVII al XX secolo. Quella di Dufourt certamente non è “musica a programma”, ma resta da chiarire la natura di questo rapporto, in qualche modo ambiguo. In possesso di una doppia formazione, filosofica e musicale, Dufourt è stato fin da piccolo attratto dalla pittura (frequentava assiduamente l’atelier di due zii pittori), ed in particolare dalla scuola veneziana, che ha esercitato un’influenza determinante nel suo approccio alla creazione musicale. Compositore spettrale sui generis - in quanto egli non utilizza le tecniche compositive analitiche ed informatiche dei suoi compagni dell’Itinéraire (Murail, Grisey, Lévinas) – Dufourt però spettrale lo è nei risultati, assimilabili alle problematiche del gruppo.

La Gondole sur la lagune fa parte di un ciclo di quattro Hivers rappresentati da quattro dipinti: Le Déluge d’après Poussin (2001), Le Philosophe selon Rembrandt (1992), Les Chasseurs dans la neige d’après Bruegel (2001) e da La Gondole sur la lagune d’après Guardi (2001). Nella relazione si renderà conto delle modalità in cui problematiche di natura pittorica e coloristica vanno ad innestarsi su questioni di tipi compositivo e musicale, mettendo in evidenza in particolare alcune analogie fra il “colorismo” della scuola veneziana e l’evoluzione della composizione timbrica nella seconda metà del XX secolo ed in questo caso particolare nell’opera di Dufourt.

L’analisi verrà effettuata sulla partitura edita da Henry Lemoine di Parigi e verterà in particolare sul rapporto fra la concezione armonico-timbrica e quella temporale.

Per quanto mi risulta non esistono studi su questo tema e la bibliografia qui proposta è di ordine più che altro generale sulla figura di Dufourt ed ormai risalente ad una decina di anni fa. Per questo studio il sottoscritto si avvarrà anche del prezioso contributo dello stesso compositore, col quale è in contatto.

#### Bibliografia

Castanet, Pierre Albert, Hugues Dufourt : 25 ans de musique contemporaine, Paris, M. de Maule, 1995  
Dufourt, Hugues, L'esprit de la musique : essais d'esthétique et de philosophie, Paris, Klincksieck, 1992  
Dufourt, Hugues, Musique, pouvoir, écriture, Paris, Bourgois, 1991 ; (trad. it. Musica, potere, scrittura, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997)

**Gaetano Mercadante**

***Prosodia vettoriale e dinamica serializzata. Analisi di Kreuzspiel di Karlheinz Stockhausen***

L’analisi di Kreuzspiel (1951) di Karlheinz Stockhausen prende spunto dalle considerazioni di Theodor W. Adorno e di Nicolas Ruwet in merito alle aporie ed alle contraddizioni sintattiche generate dal cosiddetto serialismo multiparametrico. Facendo riferimento, in particolare, al concetto adornoiano di Sprachähnlichkeit (somiglianza al linguaggio) esposto nel saggio Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren (1956) ci si interroga su come sia possibile l’articolazione del senso musicale quando quest’ultimo, realizzando una totale Entsprachlichung (delinguisticizzazione) dei nessi sintattico-musicali, sembra negarne tutti i tratti paralinguistici. Adorno ha spesso associato la somiglianza al linguaggio della musica con la successione sintattica di antecedente (Vordersatz) e conseguente (Nachsatz), rendendo quasi esclusiva questa relazione analogica e rischiando di irrigidirla eccessivamente; in questo modo, però, ha reso inutilizzabile la categoria della Sprachähnlichkeit ai fini di un’analisi rigorosa di singole opere seriali. L’obiettivo della nostra ricerca sarebbe quello di rintracciare altri e diversi tratti paralinguistici nella sintassi

sonora di Kreuzspiel, in modo da rettificare e circoscrivere la centralità sintattico-teorica della Sprachähnlichkeit nell'ambito di un'analisi immanente; contestualmente vorremmo verificare micrologicamente se, come e quando il serialismo integrale genera quelle contraddizioni evidenziate da Ruwet alla luce di una prospettiva concettuale diversa, ma non antitetica rispetto a quella adorniana. Il lavoro si articola in tre parti. Nella prima parte viene esplicitata la maniera in cui l'articolazione del parametro-intensità viene considerato il tratto paralinguistico prescelto come discriminante per gli eventi sonori presi in esame. Emergono, così, in Kreuzspiel due concezioni della dinamica: una dinamica vettoriale che assorbe nel profondo le regole culminative della fonotassi e imita paralinguisticamente l'energia culminativa dei prosodemi (culminazioni, degradazioni, crescendo e diminuendo) e una dinamica serializzata che defunzionalizza le culminazioni e polverizza l'energia tensiva degli ictus negando qualsiasi analogia paralinguistica. Nella seconda parte, vengono analizzate l'introduzione (bb. 1-13), la sezione A (bb. 14-91) e la sezione B (bb. 92-140) mettendo in risalto le relazioni che intercorrono tra questi due modi di gestire il parametro-intensità. Attraverso questa particolare prospettiva trovano una nuova spiegazione quegli eventi compositivi che non si lasciano preordinare dalla logica seriale e costituiscono delle vere e proprie deviazioni dal "gioco incrociato" delle permutazioni delle tabelle. L'assenza quasi totale della logica seriale nell'introduzione, le interpolazioni non serializzate degli sforzati dei tom tom nella sez. A e quelli dei piatti sospesi nella sez. B, il ricreare un senso propulsivo delle intensità all'interno della logica seriale indicano la necessità di non abbandonare del tutto i tratti paralinguistici della dinamica vettoriale. Nella terza parte, infine, l'analisi della sezione C (bb. 141-202) metterà in evidenza come la gestione assolutamente serializzata della dinamica non "corretta" da espedienti paralinguistico-vettoriali possa generare insensatezza. L'analisi recepisce le indicazioni metodologiche presenti nei saggi e nelle analisi di Gianmario Borio e di Pascal Decroupet. Viene, quindi, riusata l'idea di far coincidere l'analisi delle composizioni seriali con la mera esplicitazione delle tabelle compositive e divengono, invece, centrali i problemi architettonici della macroforma e la funzione sintattica di quei fatti compositivi che deviano dalla logica seriale. Il lavoro vorrebbe poter apportare i seguenti contributi:

1. respingere ancora una volta l'immagine standardizzata ed inarticolata di una monolitica "Scuola di Darmstadt", presentando un panorama più ricco, vario e differenziato;
2. ridiscutere la ricezione di Webern negli anni cinquanta, mostrando le contraddizioni sintattiche generate da un'idea di struttura che esaspera ad oltranza la sua purezza numero-logica e la sua aura matematizzante;
3. rivitalizzare in ambito analitico l'idea adorniana di Sprachähnlichkeit, mostrando come la produzione del senso in musica non può fuoriuscire del tutto da un ambito sintattico paralinguistico: può cercare di forzarlo, di straniarlo ed, infine, di negarlo, ma se non vuole diventare mero accostamento di suoni, pura accozzaglia di stimoli sensoriali, deve mantenere una pur minima e residuale articolazione di tratti che imitano il gesto del linguaggio e che vivono all'interno del suo respiro. Come afferma Brian Ferneyhough, la musica è un satellite con un'orbita estremamente ellittica rispetto al linguaggio verbale;
4. chiarire da un nuovo punto di vista quei fatti musicali non determinati dalla logica seriale che nelle precedenti analisi di Kreuzspiel venivano semplicemente indicati e descritti, ma non plausibilmente intesi in relazione alla loro funzione compositiva.

### Bibliografia

- Adorno, Theodor Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren (1956), in *Gesammelte Schriften* 16, 1978, pp. 649-664
- Blumröder, Christoph von, *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 2, Stuttgart, 1993, pp. 39-69
- Borio, Gianmario, Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta, in Enzo Restagno (a cura di), *Nono*, Torino, EDT, 1987, pp. 77-101
- Borio, Gianmario – Garda, Michela, Problemi d'analisi della musica seriale: Kreuzspiel di Karlheinz Stockhausen, in *L'analisi musicale*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Unicopli, 1991, pp. 144-161
- Decroupet, Pascal, *Konzepte serieller Musik*, in Gianmario Borio, Hermann Danuser (hrsg. von), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, 4 Bände, Freiburg i. Br., Rombach, 1997, pp. 285-287
- Harvey, Jonathan, *The music of Stockhausen. An introduction*, London, Faber, 1975, pp. 14-20
- Keller, M.E., *Gehörte und komponierte Struktur in Stockhausens "Kreuzspiel"*, *Melos* XXXIX, 1972, pp. 10-18
- Malmberg, Bertil, *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 1994

Ruwet, Nicolas, Contradictions du langage seriel, *Revue Belge de Musicologie*, n. 13, 1959, pp. 83-97  
Sabbe, Herman, Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging..., *Musik-Konzepte*, (hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), 19, 1981, pp. 18-21  
Stenzl, Jürg, Stockhausens Kreuzspiel, *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1972, pp. 35-42  
Toop, Richard, Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez, *Perspectives of New Music*, XIII, n. 1, 1974, pp. 141-169  
Zenck, Martin, Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut: zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der fünfziger Jahre, *Die Musikforschung*, XLIII, n. 4, ottobre-dicembre 1990, pp. 339-360

## **Luisa Curinga**

### ***Franco Donatoni: da Soft a Rasch II attraverso Rasch. Una proposta di applicazione della 'reverse engineering' all'analisi musicale***

La concezione estetica dell'opera musicale come un corpo dallo sviluppo organico è uno dei fondamenti su cui Franco Donatoni costruisce la propria tecnica compositiva. Il processo di edificazione dei brani a partire da 'figure', intese come unità semantiche, che si giustappongono o si evolvono con procedimenti di intreccio e di variazione, formando strutture a pannelli, costituisce un *modus operandi* che lo stesso Donatoni sottolinea nei suoi scritti teorici. Marino Pessina, nell'analisi di Clair per clarinetto [Pessina, 2004], ha evidenziato le caratteristiche delle figure (fisionomia intervallare, ritmica, di articolazione e di fraseggio) e il loro ruolo di fondamento dell'elaborazione compositiva, in un ventaglio di possibilità intermedie che hanno come estremi la ripetizione pedissequa da un lato, e la variazione estrema dall'altro.

È noto quale importanza Donatoni annettesse alla tecnica compositiva, e come egli aspirasse a creare un'opera d'arte complessiva, costituita dall'insieme delle opere scritte nell'arco di un'intera vita. Il passaggio di strutture semantiche basilari da una composizione a un'altra risponde a questa esigenza, contribuendo al formarsi di un'identità stilistica forte. Sulla base di queste considerazioni, il presente contributo propone una verifica analitica del procedimento costruttivo fondato sull'utilizzo delle 'figure', in brani diversi caratterizzati da un rapporto di filiazione diretta. Verranno pertanto messi a confronto tre lavori composti nell'arco di sei anni - finora mai oggetto di indagine analitica - legati tra loro da vincoli strutturali: *Soft* per clarinetto basso (1989), *Rasch* per quartetto di sassofoni (1990), e *Rasch II*, per quartetto di sassofoni, vibrafono, marimba, percussioni (un esecutore), e pianoforte. Il materiale di alcune figure di *Soft* viene infatti utilizzato per la costruzione di *Rasch*. *Rasch II* si configura poi come ulteriore stadio del processo di germinazione; la parte iniziale nasce per retrogradazione della parte conclusiva di *Rasch*. La germinazione assume anche un significato di accrescimento, che si evidenzia, nel percorso dal primo all'ultimo brano, nel progressivo arricchirsi dell'organico e nel dilatarsi temporale.

Da un secondo ordine di considerazioni nasce poi il tentativo di impiegare un'inedita metodologia analitica. Donatoni crea i suoi organismi musicali grazie a procedimenti dichiaratamente legati ai numeri e quindi alla matematica, a strutture base che presentano un elevato grado di astrazione, intrecciando e modificando tali strutture senza alterare il sistema originale, e tuttavia senza farne una copia. Queste caratteristiche mi hanno suggerito la possibilità che la musica di Donatoni possa essere analizzata in maniera fruttuosa impiegando le tecniche della reverse engineering (RE; in italiano ingegneria inversa). La RE è un procedimento di natura scientifica, nato in ambito informatico, che consente la comprensione di un sistema attraverso l'identificazione dei suoi componenti o dei suoi elementi strutturali, scoprendo relazioni tra loro e generando astrazioni a partire da queste informazioni. Proprio negli anni di composizione dei brani sopra citati vengono proposte diverse definizioni concettuali della RE [Rekoff, 1985; Chikofsky - Cross, 1990; Warden, 1992]. Secondo Chikofsky e Cross «reverse engineering is the process of analyzing a subject system to create representations of the system at a higher level of abstraction»; per Warden la RE può essere interpretata come «going backwards through the development cycle». In sintesi, per reverse engineering si intende il processo di scoperta dei principi tecnici di un dispositivo, un oggetto, o un sistema attraverso l'analisi dettagliata della sua struttura e del suo funzionamento, solitamente con l'intenzione di realizzare un nuovo dispositivo, oggetto, o sistema, che ottenga gli stessi risultati, senza tuttavia essere una copia dell'originale. La RE è quindi una metodologia in grado di recuperare delle strutture già esistenti a partire dal codice finale, senza bisogno dei sorgenti. Le applicazioni della RE si stanno via via estendendo anche ad altri campi oltre a quello informatico, tra cui la fisica, la biologia, l'economia, i beni culturali. In questa relazione intendo proporre un'applicazione della RE all'analisi musicale, mutuando le indicazioni di natura prettamente informatica di Liam O'Brian [O'Brian 2005] e adattandole alle peculiari esigenze analitiche.

L'intervento sarà articolato come segue:

Parte I

- esposizione degli obiettivi dell'intervento
- breve definizione del concetto di 'figura' in Donatoni
- breve definizione delle metodologie della reverse engineering

Parte II

- analisi dei tre brani secondo una metodologia di RE, sintetizzabile come segue:

1. Data gathering.

I dati grezzi sono usati per identificare gli elementi strutturali del sistema e le loro interazioni, attraverso le fasi di

- a. Parsing (analisi statica): individuazione delle 'figure'
- b. Profiling (analisi dinamica): individuazione del passaggio delle 'figure' all'interno di uno stesso brano e da un brano all'altro
- c. Interviewing (estrazione dei dati): estrazione dei dati relativi alle 'figure' e alle loro modificazioni

2. Knowledge organization.

Le risultanze dell'indagine preliminare consentono di organizzare la conoscenza secondo i modelli: gerarchico, di network, relazionale. Ognuno di essi ha caratteristiche specifiche legate ai diversi tipi di interazione tra i diversi dati.

3. Information exploration

A questo punto le informazioni vengono elaborate con meccanismi di astrazione per giungere, attraverso un modello concettuale, alla comprensione del funzionamento dell'oggetto musicale.

### Bibliografia

- Chikofsky, Elliott J., – Cross, J.H., Reverse engineering and design recovery: a taxonomy, IEEE Software, IEEE Computer Society, Cambridge, MA, VII, 1, gen. 1990, pp. 13-17
- Cresti, Renzo, Franco Donatoni, Milano, Suvini Zerboni, 1982
- Donatoni, F., Soft, per clarinetto basso, Milano, Ricordi, 1989
- Id., Rasch, per quartetto di sassofoni, Milano, Ricordi, 1990
- Id., Rasch II, per quartetto di sassofoni, vibrafono, marimba, percussioni (un esecutore), e pianoforte, Milano, Ricordi, 1995
- Id., Questo, Milano, Adelphi, 1970
- Id., Antecedente X, Milano, Adelphi, 1980
- Id., Il sigaro di Armando, Milano, Spirali, 1982
- Id., In-oltre, Brescia, L'Obliquo, 1988
- O'Brien, Liam, Reverse engineering, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, 2005, pubblicato in [www.cs.cmu.edu/~aldrich/courses/654-sp05/handouts/MSE-RevEng-05.pdf](http://www.cs.cmu.edu/~aldrich/courses/654-sp05/handouts/MSE-RevEng-05.pdf)
- Mazzola Nangeroni, Gabriella, Franco Donatoni, Targa Italiana, Milano 1989
- Pessina, Marino, Franco Donatoni: Clair, in Musiche del Novecento Italiano, cd-rom + cd-audio, a cura della Società Italiana di Musicologia, Cologno Monzese, Stradivarius, 2004
- Restagno, Enzo (cur.), Donatoni, Torino, EDT, 1990
- Rekoff, M.G., On Reverse Engineering, IEEE Trans System, «Man and Cybernetics», Mar- apr. 1985, pp. 224-252
- Warden, R., Software Reuse and Reverse Engineering in Practice, London, Chapman & Hall, 1992, pp. 283-305

## **Seconda Sessione Ottocento tonale**

**Giorgio Ruberti**

***Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo letterario e verismo musicale***

Questa ricerca è nata dall'esigenza di stabilire se l'opera da cui ebbe origine il "verismo musicale", Cavalleria rusticana di Mascagni, anche nello stile musicale fosse contrassegnata o meno da caratteristiche tali da rendere legittima quell'etichetta al di là di tutta una serie di convenzioni drammatiche collegabili alla

fonte verghiana del libretto. A tal fine si è ritenuto opportuno orientare l'indagine verso l'individuazione e lo studio di possibili nessi tra il modello letterario fornito dalla produzione verista di Verga e la modalità di partecipazione della musica alla costruzione del dramma realizzata da Mascagni nella propria opera. Il risultato conseguito è che, sulla base del principio estetico dell'impersonalità, è effettivamente possibile stabilire una relazione tra la tecnica narrativa del primo e quella drammaturgico-musicale del secondo. Partendo dalla constatazione che l'orchestra nell'opera di fine Ottocento tende a svolgere il compito di un narratore, la prima parte della ricerca è stata destinata all'analisi della funzione orchestrale, da cui si è pervenuti alla conclusione che, in virtù della realizzazione d'un certo tipo di commento sinfonico all'azione, nell'opera in oggetto il ruolo dell'orchestra è comparabile a quello di un narratore popolare interno alla vicenda. Così come gli interventi impersonali di Verga, realizzati attraverso una lingua analoga a quella degli umili personaggi protagonisti dei suoi racconti, anche gli interventi di Mascagni sono catalogabili come commento "interno" giacché affidati ad un linguaggio che non appartiene all'autore intellettuale bensì all'autore "regredito" nella vicenda inscenata: lungi dall'essere un commento da narratore onnisciente sopra le parti, che proietta il proprio punto di vista sugli eventi scenici e ne offre la propria interpretazione per il tramite di un linguaggio sinfonico di natura simbolico-strutturale, si tratta invece di un commento da autore calatosi nella vicenda rappresentata, che si esprime mediante un linguaggio che per forma e contenuti è assimilabile a quello dei personaggi in conseguenza della trasposizione orchestrale di motivi vocali intonati da quelli in precedenti momenti dell'azione. L'elemento distintivo di questo procedimento rispetto alla tradizione risiede nel fatto che la ripresa di temi già esposti non è funzionale ad un principio di compiutezza formale (come, ad esempio, nel caso dei finali di Aida e Don Carlos) ma ad un'esigenza espressiva, tuttavia di un'espressività che non mira tanto alla sola identificazione di personaggi o situazioni (come, ad esempio, nel caso del tema del bacio nell'Otello) quanto alla delucidazione di momenti decisivi dell'azione; il che rende questi temi drammaticamente esplicativi. Da quest'ultima prospettiva, poi, la differenza rispetto alla tecnica del Leitmotiv consiste nella natura del linguaggio sinfonico, oltre che in quella dei significati veicolati: nei drammi wagneriani il compositore onnisciente sostiene il meccanismo drammatico di reminiscenze e premonizioni dall'esterno tramite un processo di variazione-sviluppo di temi conduttori; nella Cavalleria rusticana la raffigurazione dei sentimenti che animano i personaggi è realizzata dall'interno, e avviene senza mediazione per via dell'impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica di motivi intonati dagli stessi personaggi.

La seconda parte della ricerca illustra come nel melodramma di Mascagni lo stesso principio dell'impersonalità trovi applicazione anche ad un livello formale macrostrutturale, cioè ogniqualevolta è possibile rilevare l'impiego in funzione drammaturgica di pezzi "chiusi" quali citazione di forme popolari passibili d'essere udite nella realtà quotidiana contemporanea alla vicenda rappresentata. Quelli che nella Cavalleria rusticana sono di solito indicati essere brani finalizzati unicamente alla definizione del colore locale costituiscono, di contro, momenti drammaturgici fondamentali: il ruolo che ricoprono concilia tra loro l'esigenza verista dell'impiego di forme musicali popolari (in sostituzione degli antirealistici concertati e arie) e quella drammaturgica della funzione drammatica attiva delle stesse forme popolari all'interno dell'azione.

La metodologia di studio impiegata è un'analisi drammaturgico-musicale mirante a definire relativamente ai principi estetici del verismo letterario (impersonalità, stile indiretto libero, colore locale, regionalismo, etc.) il ruolo svolto dalla componente musicale nella rappresentazione e realizzazione dell'intreccio drammatico della Cavalleria rusticana. In tale contesto, particolare attenzione è stata dedicata allo studio del sistema dei temi ricorrenti, dei quali è stato di volta in volta accertato se l'effetto di reminiscenza o premonizione era da riferirsi ai personaggi del dramma, attraverso la mediazione del compositore in veste di narratore popolare, o al compositore in qualità di narratore onnisciente.

Poiché da una disamina degli studi intorno al verismo musicale è risultata la tendenza a valutare questo stile soprattutto da una prospettiva letteraria (l'ambientazione sociale bassa e la contemporaneità della vicenda, una trama desolante che termina in un fatto di sangue, etc.) piuttosto che per il tipo di linguaggio musicale adoperato, credo che l'apporto di contributo di questa ricerca possa consistere nella definizione di alcuni criteri utili all'analisi delle modalità di partecipazione della musica alla concezione realistica del dramma nelle opere veriste (per fare solo un esempio, il Prologo dei Pagliacci potrebbe essere collegato alla tecnica di Mascagni se inteso quale materializzazione del narratore popolare interno alla rappresentazione).

## Bibliografia

- Baldi, G., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980
- Bianconi, L. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Dahlhaus C., *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'Opera Italiana*, diretta da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987
- Dalmonte, R., *Il prologo dei Pagliacci*, *Musica/Realtà*, 8, 1982
- Guarnirei Corazzol, A., *Musica e letteratura in Italia tra '800 e '900*, Milano, Sansoni, 2000
- Id., *Opera and Verismo: regressive points of view and the artifice of alienation*, *Cambridge Opera Journal*, Vol. V, N° 1, 1993
- Kerman, J., *Verdi's use of recurring themes*, in *Studies in music history. Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968
- Mascagni, P., *Cinquantenario della Cavalleria rusticana. Le lettere ai librettisti durante la creazione del capolavoro*, a cura di G. Cenato, Milano, 1940
- Id., *Epistolario* (2 vol.), a cura di M. Morini, Lucca, Libreria musicale italiana, 1996-1997
- Id., *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, a cura di S. De Carlo, Milano-Roma, De Carlo, 1945
- Russo, L., *Giovanni Verga*, Napoli, 1920
- Verga, G., *I Malavoglia*, Milano, Treves, 1919
- Id., *Vita dei campi*, Milano, Treves, 1897

## **Stefano Bettineschi**

### ***“L'ultimo Wanderer”. La Sonata per pianoforte in Si bem. magg. D.960 di Franz Schubert***

Questo lavoro si propone di analizzare l'ultima sonata di F. Schubert dal punto di vista tematico ed armonico allo scopo di enucleare una valida visione interpretativa/performativa; questa fase si fonda principalmente sui lavori di Donald Francis Tovey e Charles Rosen, e si serve di alcuni spunti di analisi schenkeriana. D'altro canto, la presenza, nello sviluppo del primo tempo, di una chiara citazione dell'incipit del Lied schubertiano “Der Wanderer” permette di ricercare all'interno della sonata una ipotesi di lettura di tipo narrativo basata sulla metafora del “Viandante” e della lontananza, seguendo in questo le indicazioni di lavori più recenti ad es. di Alfred Brendel, William Kinderman e Charles Fisk. A livello delle strutture musicali, la poetica del “Viandante” si traduce principalmente in una diversa concezione dello svolgersi temporale del discorso musicale: già Kinderman faceva notare che “quando ascoltiamo Schubert il tempo trascorre in maniera diversa”: il senso di determinismo della forma classica è attenuato e il discorso musicale sembra poter prendere diverse direzioni in molti punti; l'energia teleologica della forma classica è sostituita da un'andatura lirica di maggior respiro e rilassatezza, dove spesso l'impressione più duratura è fatta di ricordo che si rivolge dagli ultimi eventi indietro ai primi e non di coscienza dell'obiettivo, che spinge dai primi verso i successivi.

In termini specificamente musicali, Schubert ottiene questo attraverso due principali mezzi compositivi:

- l'attenuazione dell'energia tematica mediante la tecnica di ampliamento progressivo dello spazio melodico, che prende spesso il posto del tradizionale sviluppo tematico, rendendo così lirici e quasi indefiniti molti temi schubertiani;
- il cambio di prospettiva armonica rispetto alla classica polarizzazione tonica-dominante, che non viene abbandonata, ma piuttosto attenuata da rapporti armonici alternativi, per lo più basati su slittamento semitonale (categoria che comprende anche i rapporti tonali di 3a magg. e i cambi di modo maggiore-minore).

A differenza di altri lavori del suo ultimo anno, le ultime tre sonate per pianoforte di Schubert appartengono ad un genere che egli esplorò lungo tutta la vita e di cui aveva pubblicato tre esempi di portata comparabile nel 1825/26. Ma ora la sonata per pianoforte viene ad assumere alcune caratteristiche innovative, che avranno una grande influenza sulle generazioni successive:

- un sottile tipo di organizzazione ciclica – “il collegamento dei quattro movimenti di un lavoro attraverso costellazioni melodiche, ritmiche e armoniche condivise”, come scrive Charles Fisk – “diventa più pervasivo e multivalente di prima”;

- L'esposizione fa parte, insieme a diverse altre opere dell'ultimo periodo (Gran duo per pianoforte a 4 mani, Trio op.100, Sinfonia "La Grande", Quintetto per archi...), di quel gruppo di primi tempi "atipici" rispetto al canone classico che Webster, nel suo fondamentale saggio "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity", definisce come "esposizioni a tre tonalità" basate cioè su tre principali aree tonali (nel nostro caso Si bem. magg., fa# min., Fa magg.) e tre aree tematiche, e che lo studioso identifica come il più importante contributo di Schubert alla forma-sonata.

Il senso di un mondo tonalmente diviso trova la sua più succinta espressione nel misterioso trillo sul Sol bem. che emerge al di sotto della cadenza della frase di apertura. Questo trillo, scrive Brendel, "diviene il talismano che apre la via verso l'incanto delle regioni remote di Sol bem. e Re bem., ma che presto rivela la loro straziante trasformazione in minore (fa# e do# min.)".

Nel corso dell'analisi dei singoli movimenti questo elemento estraneo ritornerà più volte, e allo stesso modo ritornerà diverse volte il "percorso armonico" dell'esposizione del primo tempo, fino alla conciliazione conclusiva rappresentata dall'ultimo movimento, dominato dalla figura del "sol" in ottava che risolve cromaticamente sul quinto grado e quindi sulla tonica.

Entrambi questi fondamentali aspetti dell'arte compositiva schubertiana, lo slittamento semitonale del campo armonico e la tecnica dell'uso dello spazio tracciato dalle melodie, concorrono allo stesso scopo: ridurre l'impressione di "dinamismo finalizzato" insito nella forma-sonata classica e nella sua polarizzazione tonica-dominante, per acquisire una tensione lirica più diffusa, un "effetto di contemplazione più intenso ma meno focalizzato".

Questo effetto, che nelle ultime grandi opere talvolta giunge quasi al raccoglimento estatico, riconosciuto già da Schumann, è probabilmente il più importante lascito di Schubert ai grandi compositori che seguiranno, in primis per Brahms.

#### Bibliografia

Adorno, Theodor W., Schubert (1928), 19th Century Music, XXIV/1, 2005, pp. 3-14

Brendel, Alfred, Schubert's Last Sonatas, The New York Review of Books, vol. 36 n.1, 1989

Burnham, Scott, The 'Heavenly Length' of Schubert's Music, Ideas, Vol. 6 n.1, 1999.

Chusid, Martin, Schubert's chamber music: Before and after Beethoven, in C.H. Gibbs ed., The Cambridge Companion to Schubert, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

Cohn, Richard L., As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert, 19th Century Music XXII/3, 1999

Cone, Edward T., Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics, 19th Century Music V, 1982, pp. 233-41. Reprinted in Schubert: Critical and Analytical Studies, Walter Frisch ed., Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1986, pp. 13-30

Dahlhaus, Carl, Sonata Form in Schubert: The First Movement of the G-Major String Quartet, Op. 161 (D.887), Translated by Thilo Reinhard, In Schubert: Critical and Analytical Studies cit., pp. 1-12

Deutsch, Otto Erich, The Schubert reader, a life of Franz Schubert in letters and documents, New York, W.W. Norton, 1947

Einstein, Alfred, Schubert, Firenze, Sansoni, 1970

Fisk, Charles, Returning Cycles. Context for the interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas, Berkeley, University of California Press, 2001

Frisch, Walter (ed.), Schubert: Critical and Analytical Studies cit.

Gibbs, Christopher H. (ed.), The Cambridge Companion to Schubert, Cambridge, Cambridge University Press, 1997

Gingerich, John M., Remembrance and Consciousness in Schubert's C-Major String Quintet D. 956, The Musical Quarterly, 84, 2000, pp. 619-634

Kinderman, William, Schubert's Piano Music: Probing the Human Condition, in C.H. Gibbs (ed.), The Cambridge Companion to Schubert, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 155-173

Kinderman, William, Wandering Archetypes in Schubert's Instrumental Music, 19th Century Music XXI/2, 1997, pp. 208-222

Massin, Brigitte, Franz Schubert, Paris, Fayard, 1977

Newbould, Brian, ed. Schubert Studies, Aldershot, Ashgate, 1998

Perry, Jeffrey, The Wanderer many returns: Schubert's variations reconsidered, The Journal of Musicology, XIX/2, 2002

Reed, John, Schubert, Oxford, Oxford University Press, 1997

- Rosen, Charles, Schubert's Inflections of Classical Form, in C.H. Gibbs (ed.), Cambridge, The Cambridge Companion to Schubert, Cambridge University Press, 1997
- Rosen, Charles, Il pensiero della musica, Milano, Garzanti, 1994
- Rosen, Charles, Le forme sonata, Milano, Feltrinelli, 1986
- Rosen, Charles, Lo stile classico, Milano, Feltrinelli, 1986
- Schönberg, Arnold, Elementi di composizione musicale, Milano, Suvini Zerboni, 1969
- Tovey, Donald Francis, Franz Schubert, in The Main Stream of Music and Other Essays, New York, 1949, pp. 103-33
- Tovey, Donald Francis, Tonality in Schubert, in The Main Stream of Music and Other Essays cit., pp. 134-59
- Webster, James, Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, 19th Century Music II, 1978, pp. 18-35; III, 1979, pp. 52-71
- Westrup, J.A. The Chamber Music, in The Music of Schubert, Gerald Abraham ed., Norton, New York, 1947, pp. 88-110.
- Wollenberg, Susan, Schubert's transitions, in Newbould, Brian (ed.), Schubert Studies, Aldershot, Ashgate, 1998

### Silvano Perlini

#### ***“Dort, wo die Aare sanft dem See entgleitet”. La ciclosi ed altre figure retoriche come principi costruttivi nel primo movimento dell’op. 100 di Johannes Brahms***

La seconda delle tre Sonate per violino e pianoforte di Brahms viene ricordata con il sottotitolo di “Thunerersonate”: nacque infatti nel 1886 sulle rive del lago di Thun.

Oltre all’influsso di una natura decisamente propizia, molti biografi avvertono un altro elemento positivo che aleggiava intorno a Thun: ed è la figura di Hermine Spies, cantante molto sensibile, allieva di Julius Stockhausen, raffinata interprete della produzione liederistica tedesca e di B. in particolare (a lei si deve l’ispirazione dei Lieder che nascono in questo periodo, ricordati spesso come «Spies-Lieder»). Ma c’è qualcosa di più: la dolce e intelligente Hermine rappresentava un ultimo, leggiadro, idealizzato amore per il maturo compositore.

Lo scrittore, poeta, librettista, critico ed editore Joseph Viktor Widmann, caro amico di Brahms, viveva non lontano da Thun, a Berna, e spesso riceveva la visite di quest’ultimo nei fine settimana; fu il primo a fare conoscenza della sonata ed a scrivere quindi una poesia - una specie di ballata di quelle care a Brahms, una sessantina di versi in tutto - in cui veniva evocato il felice umore del musicista.

Brahms, dal canto suo, sembra aver approvato questa fantasia poetica, come testimonia una lettera a Widmann, scritta pochi anni prima della morte, in cui richiede alcuni esemplari di quel testo.

Questa è la prima strofa della poesia:

„Dort, wo die Aare sanft dem See entgleitet,  
Zur kleinen Stadt hinab, die sie bespült,  
Und Schatten mancher gute Baum verbreitet,  
Hatt’ ich mich tief ins hohe Gras gewühlt,  
Und schlief und träumt’ am hellen Sommertag  
So köstlich, wie ich kaum es künden mag.“

Là, dove le acque dell’Aare, uscendo dolcemente dal lago,  
Scorrono verso la cittadina che bagnano,  
E gli alberi stendono la loro ombra soave,  
Ero disteso, in mezzo all’erba alta,  
Dormivo, sognavo, in quella bella giornata d’estate,  
In modo così piacevole che a malapena posso raccontare.

La felice insistenza con la quale vengono evocate le acque - del fiume e del lago - fanno sorgere il sospetto che nella sua Sonata Brahms non si sia limitato ad evocare un’atmosfera, ma che abbia fermamente voluto, consciamente od inconsciamente, darne una raffigurazione musicale servendosi di vari espedienti tramandati dalla tradizione retorica.

Analizzando i vari profili melodici dei temi principali, sia a livello di microstruttura, che ad un livello più ampio, appare chiaro l'uso sistematico di una morfologia curvilinea, semicircolare, Si tratta di una evidente serie di Ciclosi (gr. *kyklosis* = circolarità), o *Circulatio* (lat., idem), frasi musicali in cui le voci descrivono con il loro movimento parole o idee che esprimano rotondità o circolarità. Da questa intuizione analitica prende il via un'indagine sistematica della produzione liederistica del Nostro avente per argomento mare o lago. Emergono quindi indubitabili affinità: oltre ai profili curvilinei, appaiono evidenti altre caratteristiche comuni, quali il tempo ternario (tipico peraltro del genere, ad esempio, della barcarola) ed una armatura di chiave diesata. Anche la consultazione dei principali trattati (Charpentier 1692 ; Mattheson 1713 ; Rameau 1722 ; Quantz 1752 ; Vogler 1779 ; Ribock 1783 ; Schubart 1806 ; Hand 1837 ; Berlioz 1856) che vadano ad indagare il rapporto "retorico" con la tonalità permette interessanti deduzioni, confermando il carattere sognante ed idilliaco della sonata. È necessario tuttavia procedere ad un'analisi più dettagliata del primo movimento ("Allegro amabile") per cogliere appieno altri indizi del sapiente utilizzo di molte disposizioni tramandate dall'omologia musica/retorica. Tale analisi viene condotta sistematicamente, in linea di massima secondo le linee guida di La Rue 1970, integrate dalle pertinenti osservazioni di Caplin 1998. L'analisi sottolinea l'uso sistematico di "figure" retoriche (*Circulatio*, *Anàbasi*, *Aatàbasi*, *Aposiopèsi*, *Chiàsmo* ecc.) nonché (nello sviluppo) un'impressionante serie di artifici: progressioni, *Shifting Barline*, crasi motivica, laminazioni in stretti (e, più avanti, strettissimi), imitazioni a specchio, quasi una summa dei procedimenti elaborativi ben descritti da Arnold Schönberg nel suo celeberrimo saggio "Brahms il progressivo". Appare evidente come non solo determinate figure retoriche siano presenti nel brano oggetto della presente indagine, ma che esse abbiano un ruolo di primo piano nel processo poetico brahmsiano. Nelle conclusioni si cerca di risolvere l'interrogativo sulla reale consapevolezza da parte di Brahms nell'utilizzo di questo complesso di varie disposizioni figurative ed armoniche tramandate dalla tradizione retorico-musicale.

#### Bibliografia

La Rue, Pierre *Guideline for style analysis*, New York, Norton, 1970  
 Caplin, William E., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998  
 Schönberg, Arnold, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950. Trad. it. a cura di M.G. Moretti e L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 56 e segg. dell'ed. italiana

#### **Silvia Di Domenico**

##### ***Von fremden Ländern und Menschen: una lettura analitica secondo la teoria delle attese***

Breve descrizione dell'argomento e degli obiettivi della ricerca :

Si analizza *Von Fremden Ländern und Menschen* tratto dalle *Kinderszenen* op.15 per pf. di R. Schumann. Superato il livello del riconoscimento delle strutture, peraltro piuttosto elementari, obiettivo di questo studio sarà arrivare all'interpretazione delle stesse, cioè alla comprensione della loro funzione nella prospettiva dell'ascoltatore. In particolare, partendo dal presupposto che la musica induce una risposta affettiva, cercherò di interpretare i parametri musicali, prima presi singolarmente e poi nella loro interazione, alla luce della teoria psico-estetica delle attese.

Secondo questa teoria, la cui prima formulazione organica in ambito musicale si deve a L.B.Meyer, le attese funzionano come generatori di affetto, in particolare se ritardate o frustrate. Valuterò come le scelte compositive, rilevabili attraverso l'analisi, siano finalizzate alla determinazione di una risposta emozionale e di che tipo, ovvero come i vari parametri vengano manipolati secondo una specifica intenzionalità espressiva da parte del compositore in modo da creare attese, inibirle e/o soddisfarle, provocando una risposta affettiva che poi ogni ascoltatore potrà specificare in relazione ai propri vissuti. Questo comporterà, nello scorrere della musica, la ricerca dei particolari momenti di tensione e di distensione che, in parallelo, conformano l'esperienza estetico-affettiva dell'ascoltatore.

Metodo analitico impiegato :

Per raggiungere gli obiettivi esposti ci si avvarrà, in modo comparativo, di alcuni modelli di studio delle attese musicali sviluppati a seguito dell'input meyeriano e centrati, in particolare, sulle attese melodiche. Il riferimento è, oltre al modello di Meyer (1956, 1973), a quello di Narmour (1990, 1991), di Margulis (2005) e di Huron (2006). Quindi, in senso più generale, si adotta un approccio psicologico all'analisi musicale: si tratta cioè di isolare gli specifici fattori responsabili della risposta all'evento musicale da parte dell'ascoltatore.

Apporti del proprio contributo rispetto allo stato attuale della ricerca

Ritengo che motivo di interesse possa essere proprio la concreta applicazione analitica dei modelli teorici citati i quali, proposti in modo comparativo, consentono una visione articolata di come le attese strutturino l'esperienza d'ascolto; inoltre il brano, scelto proprio per la sua linearità, offre l'occasione per una riflessione generale sul concetto di attesa.

Altro motivo di interesse è la possibilità, grazie all'adozione di questo principio-guida nell'analisi, di rivelare i motivi di fascino e coinvolgimento emotivo che questo piccolo brano esercita, cioè la possibilità di accedere al contenuto emozionale e discuterne in modo scientifico e razionale.

Divisione in parti e contenuti principali delle parti

1) Il concetto di attesa: le origini psicologiche e l'applicazione in ambito estetico-musicale. Breve presentazione della teoria di Meyer: le attese come generatori di emozioni musicali; la violazione delle attese.

Il modello implication-realization di Narmour; come la mancata realizzazione di una implicazione induca l'esperienza affettiva.

La quantificazione delle attese secondo il modello di Margulis; i tre tipi di tensione emozionale: surprise tension, denial tension, expectancy tension. Evoluzione del concetto di attesa in quello di anticipazione (Huron), ovvero la tensione e la carica di aspettativa che un evento musicale (un suono, un pattern, una frase) genera rispetto a quello che lo seguirà.

2) Breve descrizione della struttura melodica, armonica e formale del brano di Schumann.

Meyer sostiene che il grado di interesse suscitato da un brano sia in relazione al rapporto che al suo interno c'è tra attese inibite ed attese soddisfatte ovvero tra prevedibilità e sorpresa; una melodia molto prevedibile non è una melodia coinvolgente per l'ascoltatore.

Proporrò una versione "alternativa" del brano, provando in particolare ad immaginare come avrebbe potuto essere la melodia se fosse stata costruita in modo da realizzare prontamente, senza ostacolo alcuno, tutte le sue implicazioni: nel raffronto tra come la melodia effettivamente è e come ho ipotizzato che potrebbe essere in versione "prevedibile" emerge, pur nella semplicità, la sua capacità affettiva. Questa si rinforza poi combinandosi con l'armonia.

3) Realizzerò una quantificazione delle attese melodiche secondo il modello di Margulis come primo passo per risalire dal livello descrittivo a quello interpretativo, cioè per una indagine sulla funzione affettiva della melodia. Una volta individuati i momenti di maggior tensione questi saranno letti anche secondo le altre teorie citate. A titolo esemplificativo, il sol della prima battuta rilevato come un picco di surprise tension nel modello di Margulis (cfr. es. allegato), essendo il secondo suono di un intervallo implicativo di 6° magg. asc., dà luogo ad un percorso discendente del tipo gap-fill motion (secondo Meyer), altrimenti considerato conforme al principio della registral direction (secondo Narmour) o del post-skip reversal (secondo Huron). Tutti i modelli, seppure con spiegazioni diverse, attribuiscono l'effetto del sol e del passaggio conseguente alla sua scarsa prevedibilità; la sorpresa, paradossalmente è legata proprio alla nota più stabile del contesto (la tonica), mostrando come si possa comunque ottenere un effetto tensivo. Inoltre la scelta di sottoporre a questa tonica un accordo instabile quale la settima diminuita è perfettamente coerente con l'effetto di sorpresa e di incertezza, soprattutto considerando che siamo all'inizio del pezzo.

4) L'analisi qui condotta è funzionale a capire come i vari elementi musicali concorrano ad attivare la risposta affettiva, che è poi una delle più forti motivazioni all'ascolto; ci chiediamo inoltre se sia possibile risalire, attraverso l'analisi dei parametri, alla specifica denotazione emozionale che ogni ascoltatore potrebbe attribuire al brano ricorrendo al proprio vissuto, e se questo possa avvenire anche prescindendo dagli indizi forniti dai titoli (del brano e dell'intera raccolta) e dalle attese che questi suscitano riguardo le caratteristiche della musica che seguirà.

## Bibliografia

- Baroni, M., Percezione e interpretazione nell'ascolto musicale: problemi psicologici e prospettive educative, in M. Biasutti (a cura di), *Psicologia e educazione musicale*, Lecce, Pensa Multimedia, 2006, pp. 33-49
- Baroni, M. – Dalmonte, R., – Jacoboni, C., *le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, Torino, EDT, 1999
- Bharucha, J.J., Tonality and expectation, in Aiello, R., – Sloboda, J., (a cura di), *Musical Perceptions*, New York, Oxford University Press, 1994, pp.213-239
- Cook, N., *Guida all'analisi musicale*, Milano, Guerini studio, 1991
- Huron, D., *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006
- Margulis, E.H., A model of melodic expectation, *Music Perception*, 22/4, June 2005, pp. 663-714
- Meyer, L.B., *Emotion and meaning in music*, Chicago, Chicago University Press, 1956. Trad.it, *Emozione e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino, 1992
- Id., *Explaining music: essays and explorations*, Berkeley, California University Press, 1973
- Narmour, E., The top-down and the bottom-up systems of musical implication: building on Meyer's theory of emotional syntax, *Music Perception*, 9/1, Fall 1991, pp. 1-26
- Id., *The Analysis and cognition of basic melodic structures: the implication-realization model*, Chicago, Chicago University Press, 1990
- Schellenberg, E.G., Simplifying the implication-realization model of musical expectancy, *Music Perception*, 14, 1997, pp. 245-318
- Von Hippel, P.T., Huron, D., Why do skips precede reversals? The effects of tessitura on melodic structure, *Music Perception*, 18, 2000, pp. 59-85

## **Terza Sessione Studi sulla musica antica**

### **Tiziana Sucato**

#### ***Il mottetto Ave regina celorum / Mater innocencie / Ite missa est (Joseph) di Marchetto da Padova nel contesto della produzione mottettistica del primo Trecento***

Il mottetto *Ave/ Mater / Ite* conservato in un manoscritto miscelaneo di provenienza padovana è a tre voci e concordemente attribuito a Marchetto da Padova per la presenza dell'acrostico "marcum paduanum" nel duplum. Alberto Gallo ipotizzò che fosse una delle composizioni dell'Ufficio dell'Annunciazione cantata per inaugurare la cappella Scrovegni di Padova, avvenuta nel 1305. Se si confronta il mottetto con alcuni esempi europei del primo Trecento e alcuni mottetti padovani, l'ipotesi di datazione slitta di almeno un decennio.

Non si tratta di una ipotesi nuova poiché, con ragioni diverse, è stata sostenuta da musicologi come Margaret Bent, Kurt von Fischer, Virginia Newes e Karl Kugle. Recenti studi di Ludwig Seel e Catherin Lloyd, rispettivamente, sull'uso delle sonorità nel mottetto antico e sui germi della nascente Ars Nova individuabili nei mottetti di Petrus de Cruce, offrono nuovi materiali con i quali confrontare i mottetti di area padovana del primo Trecento, nonché quelli che la tradizione musicologica ha avvicinato alla composizione di Marchetto ossia *Quoniam secta latronum / Tribum que non abhorrui / Merito* e il mottetto *Se grace / Cum venerit / Ite missa est* della cosiddetta Messa di Tournai.

I mottetti di area veneta *Ave Regina celorum / Mater innocencie / tenor, Cetus inseraphici / Cetus apostolicis / tenor* e *Ave corpus sanctum / Adolescens protomartir / tenor* condividono alcune peculiarità: il modo di plasmare la temporalità secondo meccanismi che si affidano quasi totalmente alla pregnanza della linea melodica del triplum (per la gerarchia tra le altezze in essa riconoscibile e adeguatamente rinforzata dalla condotta ritmica); il ruolo predominante delle sonorità imperfette che sono collocate spesso in posizione esposta (ad inizio di unità di brevis, e/o con valori lunghi); la condotta delle due voci superiori, duplum e triplum, che formano un duetto nel quale le componenti ritmiche sono quasi sempre in 'concordanza di fase', e le figurazioni poche e reiterate; i rari incroci tra le voci. In altre parole il mottetto *Ave / Mater / Ite* testimonia un'acquisita distanza dal modo di comporre dell'*Ars Antiqua* perché la condotta del contrappunto nelle parti a tre voci è caratterizzato dalla dislocazione delle sonorità imperfette in luoghi esposti dello

scorrere temporale, e vi è la quasi totale assenza della demarcazione dell'inizio sia del tempus sia del modus attraverso sonorità perfette.

Gli strumenti per analizzare i mottetti sono quelli messi a punto da Daniele Sabaino nel suo contributo sulla ballata landiniana *Contemplant le gran cose*, il quale a sua volta si appoggia sugli studi che Sarah Fuller ha condotto sulle composizioni di Machaut. Dopo aver valutato l'attività melodica e ritmica delle singole voci, si procede alla valutazione della qualità delle sonorità impiegate e del modo nel quale tali sonorità plasmano lo scorrere del tempo.

Attraverso la messa a fuoco la sostanza musicale della composizione si portano ulteriori elementi a sostegno della datazione del mottetto al secondo decennio del Trecento.

### Bibliografia

Bent, Margaret, Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet: "Tribum que non abhorruit / Quoniam secta latronum / Merito hec patimur" and Its "Quotation", in *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed by Dolore Pesce, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 83-103

Bent, Margaret, The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, New York, Garland Publishing, 1998, pp. 15-54.

Bent, Margaret, The Fourteenth-Century Italian Motet, in *L' Ars Nova italiana del Trecento*, VI, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Certaldo, Edizioni Polis, 1984, pp. 85-116

Fischer, Kurt von, Philippe de Vitry in Italy and an homage of Landini to Philippe, in *L' Ars Nova italiana del Trecento IV*, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di Studi sull' Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 225-236

Fuller, Sarah, Tendencies and Resolutions: The directed progression in Ars Nova Music, «*Journal of Music Theory*» XXVI 1992/2, pp. 229-258.

Gallo, F., Alberto Marchetus in Padua und die "franco-venetische" Musik des Frühen Trecento, «*Archiv für Musikwissenschaft*», XXVIII 1974, pp. 42-56

Kugle, Karl, The manuscript of Ivrea, *Biblioteca capitolare 115: studies in the transmission and composition of Ars Nova polyphony*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1997 (Musicological studies 69)

Lloyd, Catherine, *Ars Antiqua-Ars Nova*, London, Ph. D. King's College, 2002

Newes, Virginia, Early Fourteenth-Century Motets with Middle-voice Tenors. Interconnections, Modal Identity, and Tonal Coherence, in *Modality in the Music of Fourteenth and Fifteenth Century*, Stuttgart, Ursula Günther, 1996 (Musicological Studies and Documents 49), pp. 31-52

Robertson, Anne Walter, Remembering the Annunciation in the Medieval Polyphony, «*Speculum*», 70, 1995, pp. 275-304

Sabaino, Daniele, Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata "Contemplant le gran cose" (31), in "Col dolce suon che da te piove". Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Antonio Delfino, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 259-322

Seel, Ludwig, Studien zu Klangraum und Klangordnung in der Motette der späten Ars Antiqua, Kassel-Basel-London- New York, Bärenreiter, 1987

### **Claudia Aristotile**

#### ***Cor mio deh non languire di Battista Guarini nella produzione madrigalistica secentesca***

*Cor mio deh non languire* è uno dei testi poetici di Battista Guarini musicato più volte: se ne contano trentacinque intonazioni prodotte in Italia per lo più in forma di madrigale, che hanno la particolarità di abbracciare un lasso temporale che va dal 1597 al tardissimo Seicento. La prima intonazione compare un anno prima della pubblicazione ufficiale della raccolta guariniana (1598); *Cor mio*, infatti, era già in circolazione da tempo, perché pubblicato assieme ad altri testi dello stesso autore, in una miscellanea di rime di celebri poeti del 1587.

Il copioso numero di intonazioni e l'ampio spazio temporale sono fatti estremamente interessanti: attraverso il confronto di più composizioni su uno stesso testo si può indagare sugli stilemi retorico-rappresentativi della musica vocale e sulle simili o differenti scelte compositive dei diversi autori. Inoltre, trattandosi nella quasi totalità di madrigali, la presente ricerca si propone di tracciare una cronologia evolutiva dello stile rappresentativo dell'ultima stagione di questo genere.

La fortuna musicale di *Cor mio deh non languire* si concentrò prevalentemente nel nord Italia: ben trenta intonazioni furono composte nell'area centro-settentrionale (in particolare a Mantova, Milano, Bologna e Venezia), e cinque in quella meridionale (Napoli). Se la cospicua produzione dell'Italia settentrionale non sorprende, sia per la pubblicazione del testo - bergamasca prima (nel 1587) e veneziana poi (nel 1592) – che per l'importanza musicale rivestita da città quali Mantova, Bologna e Venezia, destano invece curiosità le intonazioni di area napoletana. Queste ultime, del tutto contemporanee a quelle settentrionali, offrono la possibilità di evidenziare differenze stilistiche non solo tra composizioni coeve o distanti nel tempo, ma anche tra intonazioni nate in contesti differenti.

Il lavoro di analisi condotto esamina gli aspetti principali delle diverse composizioni (suddivisione in episodi, modo d'impianto e modulazioni, cadenze, utilizzo delle figure retoriche, relazione testo-forma, organico, etc.), basandosi sullo studio di specifiche pubblicazioni sul contrappunto vocale e sulle peculiarità stilistiche ed espressive del madrigale.

#### Parti della ricerca

Sulla fortuna dei testi di Guarini: brevi cenni sulle Rime del 1598 e statistica dei testi più musicati. Analisi del testo poetico

Presentazione dei principali madrigali: cronologia e luoghi di pubblicazione

Analisi delle scelte stilistiche operate dai musicisti: a) organico/ b) modo d'impianto/ c) struttura formale/ d) figure retoriche utilizzate/ e) eventuali modifiche apportate al testo

Scelta del testo (versione pubblicata nel 1587 con due versi in più, o quella ufficiale del 1598) e conseguenti differenze formali dovute alle diverse scelte dei compositori

Scelta dell'organico vocale

#### Contributo della ricerca

*Cor mio deh non languire* è da considerarsi un caso esemplificativo della felice congiunzione tra poesia e musica e lo studio delle sue intonazioni offre diverse occasioni di riflessione. Queste trentacinque composizioni, così numerose e protratte nel tempo (dal 1597 con Alessandro Savioli, al tardissimo Seicento con Giovanni M. Bononcini e Alessandro Scarlatti), non solo permettono di contribuire allo studio dell'ultima stagione del madrigale, ma anche di indagare sull'effettiva diffusione di stilemi retorico-rappresentativi presenti nei diversi brani. Dall'analisi dei diversi lavori, infatti, seppur nell'originalità espressa dagli autori, è stato possibile rintracciare una serie di compatibili scelte compositive, dettate sì dallo stesso testo musicato, ma anche e soprattutto, forse, dall'adesione a quel gusto retorico-rappresentativo sviluppatosi nel tardo madrigale.

#### Bibliografia

Studi generali e miscellanee:

Manierismo in arte e musica. Atti del Congresso internazionale, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 18-23 ottobre 1973 «Studi Musicali», Anno III, 1974

Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983

Assenza, Concetta, La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVI, 1991

Bianconi, Lorenzo, Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi, in Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni al congresso internazionale», Venezia-Mantova-Cremona, 1968, pp. 335-348

Cecchi, Paolo, Cadenze e modalità nel “Quinto libro di Madrigali a cinque voci” di Carlo Gesualdo, «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, 1988, pp. 93-131

Einstein, Alfred, The Italian Madrigal, Princeton, Princeton University Press, 1949

Fabbi, Paolo, Il madrigale tra Cinque e Seicento, Bologna, Il Mulino, 1998

Guarini, Battista, Le rime, in Giovan Battista Guarini Opere, a cura di M. Guglielminetti, Torino, 1971

Larson, Keith A., The unaccompanied madrigal in Naples from 1536 to 1645

Mangani, Marco, Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento, Analitica, 2001

Petrobelli, Pierluigi, «Ah dolente partita»: Marenzio, Wert, Monteverdi, in Claudio Monteverdi e il suo tempo. Venezia-Mantova-Cremona 3-7 maggio 1968, a cura di R. Monterosso, Verona, Valdona, 1969, pp. 361-376

Pompilio, Angelo, Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983

Pompilio, Angelo (cur.), *Guarini, la musica, i musicisti*, Lucca, LIM, 1997

Privitera, Massimo, *Malinconia e acedia. Intorno a «Solo e pensoso» di Luca Marenzio*, «Studi musicali», XXIII, 1994, pp 29-71

Id., *Madrigali malinconici*, in *Enciclopedia della Musica*, Torino, Einaudi, 2004, vol 1 *La musica europea dal gregoriano a Bach*, pp 296-315

Sabaino, Daniele, «Solo e pensoso i più deserti campi...» *Musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinquecento e Seicento*, in *Luca Marenzio musicista europeo*, a cura di M. T. Rosa Barezzi e M. Sala, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana 1990, pp 49-90

Opere di inquadramento storico:

Bianconi, Lorenzo, *Il Seicento*, vol IV della *Storia della Musica*, vol IV della *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 1982

Bukofzer, Manfred, *La musica barocca (1947)*, Milano, Rusconi, 1982

Sulla scrittura polifonica, la melodia e la struttura formale:

Cervenca, Bruno, *Il contrappunto nella polifonia vocale classica*, Bologna, Il Mulino, 1993

Di Sandro, Massimo, *Il madrigale*, Napoli, Arte tipografica editrice, 2005

Dionisi, Renato – Zanolini, Bruno, *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Milano, Suvini Zerboni, 1979

Jeppesen, Knud, *Compendio di una storia della teoria del contrappunto (1956)*, Bologna, A.M.I.S., 1972

Lowinsky, Edward E., *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, a cura di Massimo Privitera, Lucca, LIM, 1997

Powers, Harold S. – Wiering, Frans, *Mode. § III: Modal Theories and Polyphonic Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 16, pp.796-823

La Via, Stefano, «Natura delle cadenze» e «Natura contraria delli modi», «*il Saggiatore Musicale*», IV/1, 1997, pp 5-51

Ricolfi, Paolo, *Funzione espressiva dei modelli cadenzali nel Terzo Libro di Madrigali di Gesualdo da Venosa*, Philomusica online, annata 2002-2003

Sul rapporto parola-musica:

Bianconi, Lorenzo, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, VI, Teatro, musica, tradizione dei classici, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363

Civra, Ferruccio, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, Utet, 1991

Hunger, Hans-Heinrich, *Musica e retorica fra XVI e XVII secolo (1941)*, Firenze, Alinea, 2003

Pirrotta, Nino, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987

## **Maria Rita Laugeni**

### ***I Dodici Duetti da camera per Soprano, Contralto e Basso continuo di Francesco Durante***

L'attività di Francesco Durante (Frattamaggiore, 31 marzo 1684 – Napoli, 30 settembre 1755) fu prevalentemente rivolta all'insegnamento nei Conservatori napoletani e ad essa fu legata gran parte della sua produzione, costituita da musica sacra, cameristica e didattica. Pur se alla sua scuola passarono i più celebrati compositori d'opera napoletani, Durante rappresenta un'eccezione per i suoi tempi e per l'ambiente in cui si trovò ad operare, in quanto non si avvicinò al teatro d'opera.

Tra le opere didattiche, particolarmente interessanti sono i Dodici duetti da camera per Soprano, Contralto e Basso continuo, nati come strumenti per lo studio del canto e dell'accompagnamento al basso continuo e che ben presto si diffusero presso le maggiori scuole di canto italiane ed europee. I Dodici Duetti, occupano un posto di eccezionale rilievo all'interno della produzione di Durante. Grazie ad essi il compositore si assicurò, in un certo senso, il perpetuarsi del suo nome, nel momento in cui le altre sue opere cominciarono a scomparire dal repertorio.

Nonostante i Duetti abbiano rappresentato per lungo tempo, assieme all'Opera V di A. Corelli e ai Salmi di B. Marcello le opere didattiche di riferimento per la formazione di generazioni di musicisti, oggi, non

sembrano invece godere della giusta considerazione. Emblematico è il fatto che dell'opera non esistano edizioni moderne dopo quella del 1931 curata da M. Ivanoff-Borotesky per il Conservatorio di Mosca. La presente analisi (condotta prevalentemente su due raccolte manoscritte dei dodici duetti, la prima dal titolo *Duetti per studio di maniera di cantare e per esercizio di accompagnare al cembalo del Sig.re Francesco Durante per uso della Sig.ra Teresa Masi*, già oggetto di studio da parte di E. T. Ferand; la seconda chiamata *Duetti per Soprano e Contralto di Francesco Durante*. Prima copia dall'originale) vuole essere dunque un contributo allo studio dei Dodici Duetti, documento di eccezionale valore per la conoscenza della tecnica compositiva e della prassi esecutiva dell'epoca.

Ciò che si intende approfondire è innanzitutto la tecnica compositiva impiegata da Durante per la realizzazione di queste dodici composizioni, che non sono opere "originali" nel vero senso del termine, ma costituiscono piuttosto il risultato della parodia dei primi recitativi, e in un caso del secondo, di alcune cantate per voce sola e basso continuo di Alessandro Scarlatti. L'operazione di Durante è tuttavia di notevole portata, in quanto va a stravolgere la forma stessa della composizione preesistente, dando luogo ad una sorta di trasmutazione di generi.

Il recitativo viene infatti trasformato, attraverso l'inserimento di una seconda voce superiore all'interno della sua stessa struttura, in un duetto da camera, in stile imitativo e dalla forma di arioso. Con l'intervento di Durante, i recitativi vengono dunque adattati ad un organico a tre voci e, soprattutto, acquistano la dignità di composizioni cameristiche autonome. Anche se i modelli iniziali rimarranno sempre chiaramente percepibili, tutti i loro elementi si ritrovano coinvolti in un processo di trasformazione-adattamento alla nuova forma.

La seconda voce superiore, elemento nuovo introdotto da Durante, si muove in imitazione con la voce preesistente, attraverso la continua ripetizione di frammenti di testo. Di sicuro interesse appare il ruolo svolto dal basso, che qui non funge solo da sostegno armonico alle due voci, come succede comunemente nelle composizioni da camera a due voci, ma presenta una linea ben definita, partecipando, in alcuni momenti, al gioco imitativo delle due voci. L'aspetto del basso, inoltre, ben riflette la nuova forma ariosa data da Durante alle sue composizioni che è però riscontrabile anche nella maggiore stabilità tonale dei duetti rispetto ai recitativi, oltre che nell'impiego di linee melodiche più cantabili, costituite da valori più larghi e nella ripetizione continua di frammenti di testo da parte delle due voci.

Nel passaggio dal recitativo al duetto da camera, il testo, se pur mantenuto identico da Durante, è l'elemento che subisce il maggior stravolgimento, in quanto viene frantumato in piccoli segmenti continuamente ripetuti. Anche se la ripetizione compromette il significato del brano cantato, Durante sottolinea magistralmente i momenti più interessanti con diversi espedienti tecnici ed espressivi, come il ricorso al cromatismo, che gli permettono di esaltare gli affetti, riflettendo nelle melodie dei duetti lo stile dell'opera buffa allora in voga.

La drammaticità implicita in queste composizioni è proprio l'aspetto che si vuole mettere maggiormente in evidenza nell'analisi. Nonostante la destinazione didattica abbia assicurato la sopravvivenza nel tempo dei dodici duetti, questi non vanno considerati solo come semplici esercizi di intonazione e di accompagnamento, ma più che altro come opere dotate di una forte carica emotiva, oltre che di una loro autonomia estetica. Durante, dunque, in questi raffinati duetti da camera, esprime fino in fondo, attraverso il perfetto equilibrio di tutti gli elementi, la sua natura drammatica di cui, per il fatto di non aver scritto opere teatrali, ne è stato ingiustamente considerato privo.

#### Bibliografia

Durante, F., XII duetti a soprano e contralto, Edizioni Tactus, presentazione F. Degrada. Il manoscritto è conservato presso la biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia di Roma  
Ferand E.T., *Embellished "Parody Cantatas" in the Early Eighteenth Century*, MQ, xlv, 1958, pp. 40–64  
Liebscher, J., *Das italienische Kammerduett (ca. 1670–1750)*, Tutzing, 1987

### **Quarta Sessione Studi sui repertori popular**

**Alessio Budetta – Andrea Valle**

***Il viaggio sentimentale dell'enunciazione. Note analitiche sulla relazione tra componente verbale e materiale sonoro in "Sentimental Journey" dei Pere Ubu***

Lo studio presentato vuole indagare le diverse possibilità di relazione semiotica tra due livelli espressivi su cui è strutturata la popular music: la componente verbale (intesa in termini di lingua naturale) e quella sonora (intesa come articolazione udibile del materiale verbale e come paesaggio sonoro “strumentale”). L’esempio discusso è estrapolato da un lavoro di corpus più ampio, che prende in considerazione l’intero album dei Pere Ubu *The Modern Dance* (1978), disco d’esordio della band, caratterizzato da una contaminazione di diversi stili, riferibili da un lato al rock americano classico, dall’altro a certi aspetti della musica afro-americana e della musica colta: dal garage al funk, passando per l’improvvisazione tipica del free jazz fino a strutture compositive ritrovabili nella musica contemporanea (Scaruffi 1990). Il brano prescelto, “Sentimental Journey”, è quello più lungo del disco, ed è il più complesso a livello strutturale e stilistico: in questo senso costituisce un esempio particolarmente significativo sia del corpus analizzato che della metodologia utilizzata.

Nel brano la componente linguistica presenta un impianto narrativo circolare, caratterizzato dal topos del viaggio, e descrive lo spostamento dell’attante Soggetto dalla propria casa all’ambiente esterno - caratterizzato in termini disforici - e il successivo ritorno al punto di partenza, al rifugio rappresentato dall’intimità domestica. L’analisi della componente sonora permette di mettere in luce come diversi elementi strutturali e semantici relativi al paesaggio udibile possano ridefinire il significato espresso dalla singola componente verbale. In sostanza, l’articolazione analitica della componente udibile permette di definire un lavoro di enunciazione complessivo che gioca sottilmente e continuamente sull’opposizione tra i tratti semantici individuabili a livello verbale e quelli enunciati attraverso il sonoro. Un’attenzione specifica viene dedicata alla performance vocale come oggetto sonoro indipendente, al fine di stabilire come l’intonazione e la prosodia vocale possano ridefinire la dimensione semantica del testo (Middleton 1990, Fabbri 2002, Tagg 2006).

L’analisi intende mettere in evidenza come la produzione di senso in “Sentimental Journey” sia il frutto dell’interrelazione di più livelli semiotici, tanto che il sistema assiologico del testo verbale viene rielaborato e addirittura rovesciato dalla componente sonora.

La presentazione dell’analisi prevede i seguenti momenti:

1. Introduzione: brevi note sul brano, l’album, la band.
2. Analisi, I: analisi semiotica della componente verbale.
3. Osservazioni metodologiche: definizione di oggetto sonoro e di spazio tipologico per gli oggetti sonori.
4. Analisi, II: analisi tipologica della componente sonora.
5. Analisi, III: individuazione di oggetti sonori connotati da referenzialità semantica (“anafonie”).
6. Analisi, IV: osservazioni sulla performance vocale e sulla fonazione come mediazione tra senso e suono.
7. Conclusioni: note sulle relazioni tra le componenti semiotiche rilevabili e sul dispositivo enunciazionale complessivo.

Metodologicamente, la componente testuale di tipo linguistico viene esaminata principalmente con gli strumenti forniti dalla semiotica testuale generativa (per un quadro generale Bertrand 2000, Magli 2004). L’analisi della componente sonora è poi evidentemente cruciale ed insieme metodologicamente ed epistemologicamente delicata: il metalinguaggio descrittivo impiegato nell’analisi della componente udibile prevede l’individuazione dei principali oggetti sonori secondo un modello di spazio tipologico (Lombardo e Valle 2005: cap. 10, Valle 2006), derivato da quello di Schaeffer (Schaeffer 1966, Chion 1983). Tra gli oggetti sonori un ruolo-ponte verso la figuratività del testo verbale è giocato da oggetti sonori esplicitamente figurativi (riconducibili ad un immaginario sonoro “referenziale”): è possibile allora discuterne lo statuto “anafonico” (Middleton 1990).

Il problema di una descrizione del sonoro che non dipenda strettamente da categorie musicali è di riconosciuta attualità negli studi sul paesaggio sonoro e sul sound design (da Murray Schafer 1977 a Rocchesso e Fontana 2003). Tuttavia l’articolazione analitica del dominio udibile (non in contrasto ma in parallelo a considerazioni più strettamente musicologiche) è di rilievo anche nell’analisi di testi classicamente musicali, poiché stabilisce una pertinenza specifica (cfr. analogamente Cogan 1984 o Slawson 1985). A maggior ragione, nel caso della popular music, il lavoro di studio e le possibilità della “fonofissazione” (secondo l’espressione di Chion 1998, cfr. Tagg 1994, Fabbri 2002) richiedono una descrizione analitica che trovi il suo punto di riferimento in categorie di tipo fenomenologico-

percettivo. Il caso della sperimentazione avant-rock dei Pere Ubu è particolarmente flagrante in questo senso, proprio per la vocazione “concretista” alla base dei complessi paesaggi sonori che integrano le più usuali sonorità rock. L’ipotesi di uno spazio tipologico dove posizionare gli oggetti sonori costituisce un lascito schaefferiano in realtà scarsamente ripensato anche nell’ambito dell’analisi di musiche elettroacustiche (cfr. l’attenzione primariamente “morfologica” di Smalley 1986, 1999). Uno spazio tipologico permette di osservare il modo in cui il sonoro viene attivato da un singolo testo o da in un corpus di più testi attraverso un modello geometrico-topologico (in termini, cioè, di configurazioni e di traiettorie nello spazio). Così articolato, il dominio udibile può essere descritto in forma sufficientemente esaustiva da assumere uno statuto pieno, quale quello di altre dimensioni più usualmente ed approfonditamente analizzate nell’ambito degli studi di popular music.

### Bibliografia

- Bertrand, D., Précis de sémiotique littéraire, Paris, Nathan, 2000 (Basi di semiotica letteraria, Roma, Meltemi 2002)
- Chion, M., Guide des objets sonores, Paris, INA/Buchet Chastel, 1983
- Id., Le son, Paris, Nathan, 1998
- Cogan, R., New Images of Musical Sound, Cambridge (Mass.) - London, Harvard UP, 1984
- Fabrizio, F., Il suono in cui viviamo, Roma, Arcana, 2002
- Magli, P., Semiotica – Teoria, Metodo, Analisi, Venezia, Marsilio, 2004
- Middleton, R., Studying Popular Music, Open University Press, Buckingham, 1990 (Studiare la popular music, Milano, Feltrinelli, 1994)
- Murray Schafer, R., The Tuning of the World, Toronto - New York, McClelland & Stewart - Knopf, 1977 (Il paesaggio sonoro, Milano, Unicopli 1985).
- Rocchesso, D. and Fontana, F., The Sounding Object, Firenze, Edizioni di Mondo Estremo, 2003 (<http://www.soundobjects.org/SObBook/>)
- Scaruffi, P., Storia Della Musica Rock, Vol. IV, Roma, Arcana, 1990 (<http://www.scaruffi.com/>)
- Schaeffer, P., Traité des objets musicaux, Paris, Seuil, 1966
- Smalley, D., “Spectromorphology and Structuring Process”, in Emmerson 1986 (v.), pp. 61-93
- Id., “Établissement de cadres relationnels pour l’analyse de la musique postschaefferienne”, in Thomas 1999 (v.), pp. 177-213
- Slawson, W., Sound Color, Berkeley-Los Angeles-London, California University Press, 1985
- Tagg, P., Popular music. Da Kojak al Rave, Bologna, CLUEB, 1994
- Id., Introductory notes to the Semiotics of Music, 2006 (<http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>)
- Thomas, J.-C., (cur.) Ouir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer, Bryn-sur-Marne-Paris, INA-Buchet/Chastel
- Lombardo, V. – Valle, A., Audio e Multimedia, Milano, Apogeo, 2° ed., 2005
- Valle, A., A topological model for a typological space, relazione pres. a SLM 3, Bologna, SSSUB, 23/25, 2006

### **Vanna Lovato**

#### **Creuza de mâ di Fabrizio De André (1940-1999). La svolta stilistica del cantautore genovese nell’analisi di due canzoni esemplari**

*Creuza de mâ* (1984) di Fabrizio De André viene comunemente considerato uno degli album fondamentali della storia della canzone italiana. Lontano dagli stereotipi della canzone commerciale dei primi anni Ottanta, esso anticipa di quasi un decennio in Italia la moda della cosiddetta world music, confermandosi ad oggi uno dei migliori esempi di ‘contaminazione’ tra canzone popolare – rappresentata qui dall’uso del dialetto genovese – e tradizione musicale mediterranea. Ciononostante, *Creuza de mâ* rimane un’opera ancora poco indagata sia a livello stilistico che musicale.

Con questo studio intendo perciò individuare le caratteristiche della svolta stilistica deandreiiana attraverso l’analisi testuale e musicale di *Creuza de mâ* e *Sidun*, due casi esemplari per comprendere la nuova idea di canzone popolare proposta da Fabrizio De André e dal suo prezioso collaboratore, il musicista Mauro Pagani; completano il quadro alcune considerazioni sulla scelta della strumentazione (un’interessante commistione di acustica ed elettronica) e sul missaggio.

Nello specifico, l'analisi di *Creuza de mâ* (canzone fondamentale non solo perché dà il titolo all'album, ma anche perché testualmente ne rappresenta il 'manifesto' poetico) si concentra in un primo momento sulla struttura, visualizzata grazie a un pratico schema a 'griglia', ispirato (con qualche modifica rispetto al modello originale) a quello proposto da Gianfranco Salvatore nel saggio Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna (Roma, Castelvecchi, 1997). La canzone presenta una forma strofica ABAB piuttosto convenzionale che appartiene a gran parte del repertorio popolare occidentale, ma musicalmente si sviluppa attraverso un interessante concetto di armonia 'aperta' che permette all'autore delle musiche di dialogare con elementi più direttamente legati al mondo arabo e mediorientale, come l'uso di scale melodiche modali e strumenti musicali – ad esempio il buzuki greco – non accordati secondo il sistema temperato. L'analisi più approfondita di alcuni momenti cruciali del brano permette di apprezzare il rapporto tra parola e musica, e di svelare gli espedienti attraverso cui si sviluppa il nuovo stile deandriano, come ad esempio la poliritmia, l'accumulazione sillabica e ritmica, e un rinnovato gusto per la melodia, che si esprime in forme cantilenanti, ma anche attraverso l'uso di un range vocale più ampio rispetto al passato.

Lo stesso procedimento viene applicato al secondo brano. *Sidun* è una canzone atipica, sia per il suo autore che per la storia della canzone italiana fino a questo momento: in primo luogo, essa presenta una struttura through-composed, che proviene – come ammesso da Pagani stesso – da un modello musicale tipico del Maghreb. Anche in questo caso, l'analisi rivela alcune costanti, come l'uso reiterato della poliritmia e di un impianto armonico aperto, ma anche delle novità interessanti: tra queste, l'inserimento di un coro maschile dalla vocalità particolarmente grossolana e ingolata, che dona al brano un carattere ancora più autentico e perciò 'popolare'. Essendo una canzone d'attualità politica (Sidone è la città del Libano invasa dalle truppe israeliane nel giugno del 1982), *Sidun* offre anche un ottimo spunto di riflessione sui contenuti socio-politici da sempre presenti nei testi del cantautore genovese, che in questo disco si rinnovano in forza e significato proprio grazie all'elemento musicale.

Il metodo analitico impiegato si affida alle più recenti teorie per lo studio della popular music, con un approccio musicologico a cui si aggiungono aspetti fondamentali come l'analisi della performance e dei parametri musicali non indicabili nella notazione tradizionale (come il timbro e le variazioni microtonali). Le radici 'etniche' delle canzoni prese in esame – dal valore molto più pregnante di un fugace 'capriccio' folk – spingono inoltre ad alcune considerazioni sul concetto di 'popolare' in De André da una prospettiva più squisitamente ideologico-culturale.

La necessità un'analisi testuale in relazione ai parametri musicali da una parte, e la mancanza di un'edizione critica autorevole delle canzoni di De André dall'altra, ha reso necessaria una nuova trascrizione dei testi secondo una scrittura normalizzata; per una più immediata comprensione, i testi originali vengono proposti con relativa traduzione italiana a fronte. Lo studio è arricchito infine da alcune riflessioni provenienti da una lunga intervista inedita a Mauro Pagani, svoltasi a Milano nell'ottobre del 2001.

### Bibliografia

Barthes, Roland, La grana della voce, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 257-266

Cotroneo, Roberto, *Come un'anomalia*, Torino, Einaudi, 2000

De André, Fabrizio, *Tutte le canzoni*, Milano, Mondadori, 2006

Fabrizio, Franco, *Creuza de mâ* in *Nowhere Land: The Construction of a 'Mediterranean' Identity in Italian Popular Music*, *Music & Anthropology*, n. 6, Venezia, Fondazione Levi, 2001

Id., Il cantautore con due voci in *AA.VV.*, Fabrizio De André. *Accordi eretici*, Milano, Euresis, 1997, pp. 155-167

Id., Il suonatore Faber in Riccardo Bertocelli, *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze, Giunti, 2003

Finzi, Paolo, Da Carimate a Genova via Maghreb in *Signora libertà. Signorina anarchia*, supplemento ad 'A' n. 262, Milano, Editrice A, 2000, pp. 11-13

Leydi, Roberto, *Folk music revival*, Palermo, Flaccovio, 1972

Middleton, Richard, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 2001 (2a ed.)

Pestalozza, Luigi, La canzone dell'altro mondo in *AA.VV.*, Fabrizio De André. *Accordi eretici cit.*, pp. 169-180

Plastino, Goffredo, Fabrizio De André's *Creuza de mâ* and the Creation of 'Musica mediterranea' in Italy in *Id. (cur.)*, *Mediterranean Mosaic. Popular Music And Global Sounds*, New York, Routledge, 2003

Salvatore, Gianfranco, *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Roma, Castelvecchi, 1997

**Alessandro Bratus**

## **Il concetto di spazio in *Anima Latina* e *Sì, viaggiare* di Lucio Battisti: una proposta analitica**

La relazione proposta ha per argomento l'analisi comparata di due canzoni di Lucio Battisti, *Anima latina* (1975) e *Sì, viaggiare* (1977), due brani usciti a qualche anno di distanza che hanno in comune il tema del viaggio, del movimento, dell'incontro con l'altro. Nonostante la vicinanza cronologica i due brani mostrano atteggiamenti molto diversi nei confronti dell'argomento comune, a livello testuale, compositivo e ideologico. Scopo della presente ricerca è analizzare queste due canzoni ricercando in particolare quale sia il loro rapporto con la dimensione spaziale, attraverso il confronto di alcuni tratti ritenuti significativi per l'espressione del concetto di spazio. Il tentativo portato avanti è quello di affrontare una parte molto ristretta e particolare del repertorio di Battisti ricostruendone la complessità attraverso l'esame delle diverse strategie comunicative utilizzate per definire il tema del viaggio e del movimento. Il metodo analitico proposto, basato sulle sinergie tra approcci analitici che chiamano in causa diverse componenti del testo musicale (testo, strategie compositive, messa in scena sonora nella registrazione), vuole essere un tentativo di ricostruire la complessità dell'oggetto attraverso l'esame dei tratti costitutivi di uno stesso concetto in due brani così diversi dello stesso autore. La relazione sarà strutturata in tre parti fondamentali:

1. Breve introduzione esplicativa sull'oggetto della ricerca e sul metodo analitico scelto. Breve presentazione dei due brani e inquadramento storico nel contesto della produzione di Battisti e in quello della contemporanea produzione popular;
2. Presentazione dell'analisi comparata di *Anima latina* e *Sì, viaggiare*, che sarà condotta esaminando tre tipologie di parametri:
  - a. Elementi testuali: confronto della struttura dei testi e del contenuto ideologico di cui sono portatori, con particolare riferimento all'idea di spazio e di movimento;
  - b. Elementi compositivi: verranno esaminate le particolarità della costruzione della melodia e della parte di basso, attraverso l'analisi dell'arrangiamento del brano, dei musemi della linea vocale (Tagg 1994) e delle coordinate melodiche fondamentali del pezzo (Forte 1995). L'analisi di tali caratteristiche ha lo scopo di capire se esiste contraddizione o no tra l'idea di spazio espressa nei testi e lo spazio musicale su cui sono musicati (inteso come ampiezza d'intervallo tra le voci, costruzione melodica, pienezza dell'arrangiamento strumentale).
  - c. Elementi di messa in scena sonora: saranno analizzati i tratti relativi alla registrazione che nelle due canzoni sono in relazione con la spazialità, utilizzando principalmente i concetti di scatola sonora (Moore 2001) e il fondamentale lavoro di Lacasse (2002) sull'uso dell'effettistica nella messa in scena sonora della canzone popular.

Il metodo analitico scelto, come si è detto, è per necessità basato sulla sinergia tra livelli analitici diversi, perché deve riuscire nell'operazione di ricostruire un concetto partendo dagli accenni diversi, spesso contraddittori, presenti in un testo. Si ritiene infatti che solo tramite la collaborazione tra livelli analitici diversi, così come dimostrato, per esempio, da Bowman (2002), si può riuscire a ricostruire in modo fondato e convincente dal punto di vista scientifico la fondamentale complessità che fa della canzone un oggetto analitico di così grande interesse. A livello metodologico, vuole essere un'applicazione di un metodo analitico che non pretende di essere innovativo, ma che ha come scopo fondamentale la sintesi fra strumenti analitici e la ricostruzione, per quanto possibile, della rete di significanti che compongono la comunicazione di un concetto in musica. Nello specifico, l'analisi sarà volta a illuminare la diversità di strategie comunicative messe in campo da *Anima latina* e *Sì, viaggiare*, che a loro volta sono espressione della lontananza tra i concetti di spazio e di movimento espressi nei due brani. Tale apparente contraddizione di atteggiamenti, visibile già solo attraverso l'esame di un concetto poco battuto nei suoi brani come il viaggio, è in realtà una delle cifre fondamentali per comprendere l'opera di Battisti, che tramite il suo eclettismo è riuscito a diventare una vera e propria forza progressiva, verso lo svecchiamento della tradizione della musica leggera italiana.

### Bibliografia

- Bowman, R., Il "sound Stax": un'analisi musicologica, *Rivista di analisi e teoria musicale*, 2, 2002, pp. 3-44  
Fabbri, F., *Il suono in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1996  
Forte, A., *The American Popular Ballad of the Golden Era. 1924-1950*, Princeton, Princeton University Press, 1995

- Lacasse, S., Messa in scena e funzione narrativa in “Front Row” di Alanis Morissette, *Rivista di analisi e teoria musicale*, 2, 2002, pp. 157-179
- Middleton R., *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 1994
- Mirenzi, F., *Battisti talk. La vita attraverso le sue parole: interviste, dichiarazioni, pensieri*, Roma, Castelvechi, 1998
- Moore, A., *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2001
- Salvatore, G., *Battisti-Mogol. L'alchimia del verso cantato*, Roma, Castelvechi, 1997
- Tagg, P., *Popular music. Da Kojak al rave*, Bologna, CLUEB, 1994

## **Quinta Sessione Il Novecento Storico**

**Marco Moiraghi**

### ***La “Ciaccona” di Bach due secoli dopo, nelle riletture di Reger e Hindemith***

Il terzo movimento (“Ciaccona”) della Sonata per violino solo op. 91 n° 7 (1905) di Max Reger e il quarto movimento (“Passacaglia”) della Sonata per viola sola op. 11 n° 5 (1919) di Paul Hindemith rappresentano due casi singolarmente paralleli di riproposta in chiave moderna della celebre “Ciaccona” di Johann Sebastian Bach, ultimo movimento dell

a sua Partita in re minore per violino solo BWV 1004 (databile intorno al 1720). Oggetto di numerosi rifacimenti, elaborazioni, arrangiamenti e adattamenti – fra i quali la trascrizione per pianoforte di Busoni non è che la punta estrema, in termini di notorietà – la Ciaccona di Bach ha sempre esercitato sui violinisti e sui compositori un fortissimo fascino, riconducibile in ultima analisi al suo mirabile equilibrio fra componenti strumentali, implicazioni costruttive e sostanza “affettiva”.

Il presente contributo vuole indagare alcuni aspetti salienti delle due composizioni di Reger e Hindemith, alla luce della loro comune filiazione bachiana. A tale scopo viene preliminarmente presa in considerazione la sola “Ciaccona” di Bach, di cui si cerca di evidenziare l’ingegnosa arte della variazione, con un esteso spettro di artifici elaborativi va dalla pura e semplice ornamentazione alla più sofisticata germinazione motivica. La composizione bachiana viene sottoposta ad una concisa analisi sintattica, melodica ed armonica, il cui scopo ultimo è il riconoscimento e la valutazione di una specifica forma. Si suggerisce qui la latente presenza di una peculiare strategia retorico-narrativa dall’ampio respiro. (In un breve cenno vengono anche ricordati alcuni tratti comuni con l’assai meno nota Passacaglia per violino solo di Heinrich Ignaz von Biber, del 1674 circa).

Vengono poi analizzate la “Ciaccona” op. 91 n° 7 di Reger e la “Passacaglia” op. 11 n° 5 di Hindemith, operando un sistematico confronto a livello motivico e formale. L’innequivocabile influsso bachiano non elimina caratteri fortemente originali in entrambi i compositori, che manifestano – sia pure in modi lievemente differenti – la comune volontà di non ricalcare ma attualizzare il modello settecentesco. È un “barocco moderno” lo stile che qui si può intravedere. Dal punto di vista armonico, in Reger il sistema tonale è ancora perfettamente integro, pur nella complessa ricchezza dell’ornamentazione e nel sofisticato uso della modulazione. In Hindemith si osserva invece il tentativo di superamento della tonalità – solo parzialmente attuato –, grazie ai moderati influssi del coevo stile atonale. In entrambi i casi gli artifici utilizzati per far progredire il discorso musicale attraverso la variazione sono assai avanzati; pur rivelando uno studio attento della “Ciaccona” bachiana, sia Reger sia Hindemith cercano una loro personale strada nell’elaborazione motivica.

La finalità primaria di questa ricognizione analitica è la valutazione della forma, intesa come risultato di uno specifico “carattere” della tecnica di variazione. Il metodo analitico impiegato è di tipo tradizionale, pur tenendo in considerazione suggerimenti e metodi dell’analisi paradigmatica (per tutti e tre gli autori), dell’analisi schenkeriana (per Bach e Reger) e dell’analisi insiemistica (per Hindemith). I risultati raggiunti con la presente analisi possono considerarsi significativi su almeno due distinti livelli: 1) viene fatta luce su un episodio importante del neobarocchismo nei primi decenni del Novecento, sottolineando la matrice bachiana di un repertorio ancora poco conosciuto e poco studiato come quello della musica per strumento ad arco solista in Reger e Hindemith (a cui potrebbero essere aggiunti importanti lavori di Egon Wellesz, Eugène Ysaÿe e altri ancora); 2) vengono sottoposti ad una riflessione critica alcuni caratteri di fondo della

tecnica e dell'arte della variazione, connessi ad una specifica idea della struttura musicale e dello scorrimento del tempo.

### Bibliografia

- Dietrich Bauer, Dietrich, Hindemith als Bratschist, «Hindemith-Jahrbuch» VI, 1977, pp. 142-147
- Efrati, Richard R., Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach, Zürich-Freiburg, Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1979
- Schubert, Giseler, Paul Hindemith und der Neobarock. Historische und stilistische Notizen, «Hindemith-Jahrbuch» XII, 1983, pp. 20-40
- Eiche, Jon F. , The Bach chaconne for solo violin: A collection of views, Athens, Georgia, American String Teachers Association, 1985
- Ebbeke, Klaus, Hindemiths Reger-Rezeption, «Hindemith-Jahrbuch» XVI, 1987, pp. 73-93
- Neumeyer, David, Hindemith's homage à Bach in Two Early Viola Sonatas, «Hindemith-Jahrbuch» XVI, 1987, pp. 153-174
- Short, Anthony, Reger's compositions for solo violin, Note introduttive al CD ASV DCA 876, 1994
- Spivakovsky, Tossy, Polyphony in Bach's Works for solo Violin, «Con Brio Fachbuch» Vol. 5, 1997, pp. 146-158
- Lester, Joel, Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance, New York, Oxford University Press, 1999
- Erickson, Raymond, Toward a 21st-Century Interpretation of Bach's Ciaccona for Solo Violin BWV 1004, «The American Bach Society Newsletter» 5, 2003, pp. 1-10
- Potter, Tully, Hindemith the Violist, «Hindemith-Jahrbuch» XXXIII, 2004, pp. 123-135
- Fabian, Dorottya, Toward a Performance History of Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: Preliminary Investigations, in «Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music», Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2005, pp. 87-108
- Kim, Eun-Ho, Formal coherence in J. S. Bach's Three Sonatas for Solo Violin, BWV 1001, 1003, and 1005, Ann Arbor, Cincinnati, 2006

### **Nicola Giosmin**

#### ***Rapporti tra semantica e retorica nei recitativi strumentali di Paul Hindemith***

Background : Lo studio della retorica musicale ha come scopo quello di isolare gli elementi retorici legati al testo e corrispondenti a particolari strutture musicali. Caratteristiche retoriche possono essere quindi ritrovate nella musica occidentale a partire dai repertori più antichi fino a quelli del XX secolo. Grande importanza viene data, naturalmente, al testo ed alle sue relazioni con figure standard musicali (anafora, interrogatio, pausa, etc.) ma: qual è la relazione sottesa al rapporto tra significato e figura retorica in musica? Questo problema è stato affrontato da ben noti studi recenti (ad esempio i lavori del [Gruppoμ, 1976], [Lausberg, 2002], [Reboul, 1996], [Reboul, 2004], e l'italiano [Civra, 1991], solo per citarne alcuni . . . ). La risposta è semplice: la retorica permette di organizzare in modo coerente ed efficace espressione musicale e verbale. Questo implica che la retorica musicale crei una solida base per la “comunicazione” tra il compositore-performer e l'ascoltatore, che crei cioè un collegamento tra il campo poetico e quello estesico. Ma oltre ad una relazione storicamente determinata, simbolica, analogica, esterna al fatto musicale tra testo, musica e significato, può essere individuato un “senso” generale. Chi (o che cosa) contribuisce alla sua costruzione? Diverse sono le risposte che possono essere trovate: a partire da uno studio di un problema di tipo segnico (si veda la grande messe di studi semiotici, come [Nattiez, 1975], [Nattiez, 1987], [Nattiez, 1989], [Stefani, 1974], [Stefani, 1975], [Stefani, 1976], [Stefani, 1987a], [Stefani, 1987b], [Barthes, 1985], [Eco, 1975]), oppure da un problema di “costruzione del senso” (si confronti l'approccio fenomenologico di [Ingarten, 1989], per esempio), ovvero da uno studio cognitivo (si vedano [Sloboda, 1988] e [Sloboda, 1998] o [Raffmann, 1993]), fino ad approcci di tipo psicologico (per esempio [Imberty, 1986] e [Imberty, 1990]). Noi pensiamo che la retorica possa fare di più: in certi casi specifici essa può davvero costruire il lato significativo e quello legato al senso, semplicemente “nascondendosi”.

Scopi : Attraverso l'analisi di un insieme molto ridotto di brani lo scopo principale di questo intervento è quello di mostrare il contributo del lavoro retorico nella costruzione del significato senza mostrare necessariamente in modo palese collegamenti con un testo. Ciò sarà illustrato a partire da alcuni recitativi

strumentali di Paul Hindemith: il “Lied” tratto dalla sonata per arpa sola, il “Recitativ eines altenglischen Gedichtes” (Recitativo su un’antica poesia inglese) tratto dalla sonata per due pianoforti e il “Recitativo e Lied” tratto dalla sonata per contrabbasso e pianoforte. La peculiarità di questo insieme di brani è che il testo è dato in esergo al brano, staccato dalla parte musicale. Questo, solitamente dovrebbe suggerire un’informazione generale riguardo la speciale “atmosfera” del brano, ma in questo caso il discorso è diverso: la parte cantabile di questi brani corrisponde perfettamente al testo summenzionato (sillabe, intonazione, prosodia ritmica). Si tratta quindi di recitativi e canti con caratteristiche retoriche e stilistiche dovute al peso semantico dei testi, i quali però non sono cantati.

In questo modo si viene a creare una doppia semantica: “significazione” per il compositore-interprete che, accedendo alla partitura, può lavorare anche sul testo “muto”; “senso” per l’ascoltatore che sente la musica confermata a formule retoriche.

Contributo principale : Il contributo principale del lavoro non sta solo in un maggiore studio dell’opera di Paul Hindemith (il che sarebbe in sé un risultato semplice) ma, soprattutto, esso contribuisce a fornire un esempio di retorica come costruttore di senso, ben oltre alle sue limitate capacità espressive legate ad un testo dato e alle sue figure standardizzate. Il risultato finale sarà infatti l’analisi di un “recitativo” senza parole (quello per contrabbasso e pianoforte, il terzo del nostro insieme), studiando il ruolo della “retorica muta”.

Implicazioni : Le implicazioni più importanti sono legate al mostrare la forza del lavoro retorico musicale e (d’altra parte) la povertà della semantica musicale (soprattutto quella legata ad elementi extra- musicali). Un’altra implicazione è quella legata allo studio del processo di produzione del significato da parte della retorica e la dimostrazione che un percorso inverso (dal senso generale alla retorica) è impossibile.

### Bibliografia

- Barthes, R., L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III, Torino, Einaudi, 1985  
Civra, F., Musica poetica, Torino, UTET, 1991  
Eco, U., Trattato di semiotica generale, Milano, Bompiani, 1975  
Gruppo. Retorica Generale, Milano, Bompiani, 1976  
Hindemith, Paul, Sonata per due pianoforti, Mainz, Schott, 1944  
Id., Sonata per arpa, Mainz, Schott, 1939  
Id., Sonata per contrabbasso e pianoforte, Mainz, Schott, 1949  
Imberty, M., Suoni emozioni significati, Bologna, CLUEB, 1986  
Id., Le scritture del tempo, Milano, Unicopli - Ricordi, 1990  
Ingarten, R., L’opera d’arte e il problema della sua identità, Palermo, Flaccovio, 1989  
Lausberg, H., Elementi di retorica, Bologna, Il Mulino, 2002  
Nattiez, J.-J., Il discorso musicale, Torino, Einaudi, 1987  
Id., Musicologia generale e semiologia, Torino, EDT, 1989  
Id., Fondements d’une sémiologie de la musique, Paris, Union générale d’éditions, 1975  
Raffmann, D., Language, Music and Mind, Cambridge, MIT Press, 1993  
Reboul, O., Introduzione alla retorica, Bologna, Il Mulino, 1996  
Id., La retorica, Milano, Il Castoro, 2004  
Sloboda, J., La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica, Bologna, Il Mulino, 1988  
Id., Does music means anything? *Musicae Scientiae*, 2(1), 1998, pp. 21–31  
Stefani, G., Musica Barocca. Poetica e Ideologia, Milano, Bompiani, 1974  
Id. (cur.), Proceedings of the 1st international congress on semiotics of music (Beograd 1973), Pesaro, Centro di iniziativa culturale, 1975.  
Id., Introduzione alla semiotica della musica, Palermo, Sellerio, 1976  
Id., Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale, Palermo, Sellerio, 1987  
Id., Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale, Bologna, Clueb, 1987

### **Alessandra Montali**

#### ***Strutture temporali e ascolto: “The Unanswered Question”***

L’analisi del brano *The Unanswered Question* (1906) di Charles Ives, riferita alla sua struttura temporale, evidenzierà la presenza, all’interno della composizione, di più livelli di organizzazione del tempo musicale: accanto alla struttura temporale lineare di base, rileveremo la presenza di un tempo non-lineare e, in

particolare, di un tempo ciclico. Questi tre piani coesistono sovrapposti dando luogo, nella loro percezione globale, ad una sensazione di stratificazione, di profondità, di “spessore” del tempo. Linearità e non-linearità, continuità e discontinuità, tonalità e atonalità convergono in un tempo unico che tutti li comprende e concilia.

L’analisi sarà condotta a partire dalla distinzione krameriana tra tempo lineare e tempo non-lineare. Si osserverà che tale binomio non necessariamente trova riscontro in una netta differenziazione tra musica lineare e musica non-lineare, così come questa suddivisione, a sua volta, non obbligatoriamente corrisponde alla ripartizione tra linguaggio tonale e linguaggi post-tonali.

Mentre è possibile ravvisare in certe composizioni tonali strutture temporali non-lineari, il repertorio post-tonale utilizza spesso una temporalità lineare determinata però non tanto dall’organizzazione sintattica, come accade per il repertorio tonale, bensì su parametri di natura dinamica: si ricorrerà, al fine di individuare tali parametri, ai concetti di “simbolo temporale” in Francés, di “vettore dinamico” in Imberty e di “saliencia psicoacustica” in Lerdhal.

Obiettivo del lavoro è una valutazione della natura dinamica, mutevole, spesso ambivalente del tempo musicale: essa può essere individuata nella presenza di potenziali tendenze nella composizione che vengono evidenziate e valorizzate dall’ascoltatore o dall’esecutore a seconda della prospettiva, cioè del punto di osservazione, che essi decidono di assumere.

I diversi concetti di tempo in musica si possono dunque riferire contemporaneamente: all’organizzazione delle strutture musicali ideate dal compositore; agli elementi che, all’interno di queste strutture, l’interprete sceglie di enfatizzare o meno; alle modalità di ascolto che l’ascoltatore mette in atto. Riguardo a queste ultime l’inadeguatezza di un ascolto orizzontale (teleologico), che si è fissato in relazione alla processualità tipica della linearità tonale, condurrà a vagliare la possibilità di individuare nuove “prospettive” di ascolto che si rivelino propedeutiche alla comprensione di linguaggi musicali radicalmente non-lineari.

### Bibliografia

- Baroni, M. , L’ascolto intelligente, guida all’ascolto di musiche non familiari, Lucca, LIM, 2004
- Deliège, I., Parametri psicologici e processi di segmentazione nell’ascolto della musica, in Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale, M.Baroni-R.Dalmonte (cur.), Università di Trento, 1992, pp. 49- 55
- Echols, P.C. – Zahler, N., edizione critica a Ives C.E., The Unanswered Question for Trumpet, Flute Quartet, and Strings, New York-Hamburg, Peer International Corporation, 1985, pp.1-10
- Imberty, M., Continuità e discontinuità, in J.J.Nattiez, M.Bent, R.Dalmonte, M.Baroni, Enciclopedia della musica, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, Il Novecento, pp. 526- 547
- Ives, C. E., The Unanswered Question, for Trumpet, Flute Quartet, and Strings, partitura, edizione critica: Echols P.C. & Zahler N. cit.
- Jankélévitch, V. La musique et l’ineffable, Armand Colin, 1961 (trad.it. La musica e l’ineffabile, Tempi Moderni Edizioni, Napoli 1985)
- Jolas, B., Sur Ives: «The Unanswered Question», in Introduction a la musique américaine, «Musique en jeu», I, 1970, pp. 13-22
- Kramer, J., The time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies, New York , Schirmer, 1988
- Orcalli, A., Complessità e non-linearità nel pensiero musicale contemporaneo, «Sonus-Materiali per la musica contemporanea», 16, dicembre 1996, pp.27-34
- Pedone, N., Intersoggettività, tempo e relazione sociale nella filosofia della musica di A. Schutz, in Schutz, A., Frammenti di fenomenologia della musica, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 9-29
- Rizzi, P., I percorsi del tempo. Sulla psicogenesi della temporalità, Milano, Unicopli, 1988
- Sloboda, J., The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music, Oxford, Oxford University Press, 1985 (trad.it. La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica, Bologna, Il Mulino 1998)
- Snyder, B., Music and Memory. An Introduction, London, Massachusetts Institute of Technology Press, 2000

### **Elisabetta Piras**

#### ***Gli elementi costitutivi di Voiles di Claude Debussy***

“Voiles”, secondo del I libro dei “Préludes” (1910) di Claude Debussy rappresenta uno dei capisaldi della letteratura pianistica. Nonostante sia un pezzo di limitate proporzioni (60 battute circa) presenta, da un punto

di vista esecutivo, singolari aspetti tecnici e interpretativi, e, nell'ottica dell'analisi musicale, numerosi elementi rilevanti, spesso non considerati a causa dell'interesse che immediatamente suscita lo spiccato potenziale evocativo insito nel brano: a partire dal titolo –Voiles– si stabilisce infatti una certa ambiguità, visto che non viene specificato il preciso significato del termine, se sia “vele” o “veli”, e già questa particolarità (oltretutto tipica dell'estetica simbolista) distrae dagli aspetti strutturali. L'obiettivo dell'analisi che intendo presentare è di mettere in evidenza come l'intero brano si sviluppi intorno a un numero ristretto di elementi musicali, che combinati in diversi modi e variati in determinati parametri, danno luogo a un risultato complessivo basato sull'interdipendenza degli elementi stessi. La macro-struttura risulta così caratterizzata da sezioni che non rispondono ad una logica formale in senso canonico, volta quindi alla costituzione di una struttura musicale organizzata secondo schemi noti (ABA, Rondò, etc.), ma da sezioni che, pur potendo essere chiaramente considerate come tali, rispondono a principi di relazione tra gli elementi musicali da cui sono caratterizzate.

L'analisi da me proposta è divisa in tre parti. Nella prima parte sono presentati e analizzati gli elementi musicali costitutivi dell'opera, quindi: le figure melodiche e ritmiche principali, il ruolo del sistema esatonale (su cui si basa il “Prélude”) e la conseguente armonia, l'organizzazione delle voci, le variazioni di agogica e intensità.

Nella seconda parte i vari elementi sono analizzati nelle loro trasformazioni e ritorni e viene proposta una possibile macro-forma dell'opera, in base agli elementi analizzati, e alle loro relazioni di interdipendenza. La terza parte è costituita dalle conclusioni, e dalla discussione delle conclusioni rispetto alla letteratura precedente. Verrà presa in considerazione (soprattutto in questa terza parte) la letteratura riguardo a “Voiles”, e in alcuni punti la letteratura sui “Préludes”, e sulla poetica in genere di C. Debussy. L'intenzione dell'analisi è tuttavia di livello “poietico” o per meglio dire “strutturale”. I riferimenti all'ascolto, all'interpretazione in chiave ermeneutica e ai problemi dell'esecuzione del brano non verranno ignorati, ma nel complesso dell'analisi assumeranno una posizione marginale.

Per realizzare l'analisi proposta, si è dimostrato di fondamentale supporto il saggio di Marcel Mesnage su “La terrasse des audiences du clair de lune” di C. Debussy. In questa sede lo studioso analizza l'opera secondo quella che definisce *analyse modélisée*, ossia un'analisi che ha l'intento di ricondurre l'intera partitura a pochi elementi musicali costitutivi. Questo comporta l'approfondimento degli aspetti principali dell'opera, quindi: il campo armonico utilizzato, la morfologia ritmica e melodica, la tessitura, gli elementi di sonorità e di registro; oltre a ciò vengono minutamente analizzati tutti gli aspetti diacronici, quindi l'organizzazione, l'articolazione e i rapporti fra strutture in ogni sezione del brano, e nella sua economia generale. Come spiega lo stesso studioso, questo tipo di analisi ha una valenza principalmente descrittiva, e offre interessanti spunti per ulteriori approfondimenti, da diversi punti di vista. Per un ulteriore approfondimento è inoltre considerato il sistema di analisi armonica, proposto da Allen Forte nell'articolo *La terrasse des audiences du clair de lune: approche motivique et linéaire*, che si trova nello stesso numero di *Analyse Musicale* in cui si trova il saggio di Mesnage, fra altri contributi sullo stesso preludio.

Il contributo da me proposto si pone come punto di partenza per realizzare un'analisi quanto più possibile oggettiva. Condurre in questa sede un'analisi che si basi sugli elementi costitutivi della partitura, potrà nel futuro aiutare a esplorare in profondità le motivazioni estetiche e musicali del brano, e soprattutto porre le basi di uno studio finalizzato alla sua esecuzione musicale.

### Bibliografia

- Abravanel, C., *Symbolism and Performance*, in J. R. Briscoe (ed.), *Debussy in Performance*, New Haven and London, Yale University Press, 1999, pp. 28-44
- Di Benedetto, R., *Congetture su “Voiles”*, *Rivista Italiana di Musicologia*, n. 2, vol. XIII, 1978, pp. 313-344
- Dubé, F., *Les “Préludes” pour piano del Claude Debussy: une œuvre musicale qui favorise le développement musical et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire*, *Recherche en Éducation Musicale*, n. 23, 2005, HYPERLINK "<http://www.mus.ulaval.ca.reen>" <http://www.mus.ulaval.ca.reen>
- Dumesnil, M., *How to Play and Teach Debussy*, in HYPERLINK "<http://homepage.mac.com/stevepur/index.html>" <http://homepage.mac.com/stevepur/index.html>. Published by Schroeder and Gunther Inc. New York 1932
- Forte, A., *Approche motivique et linéaire dans “La terrasse des audiences du clair de lune”*, *Analyse Musicale*, n. 16, juin 1989, pp. 23-29

- Forte, A., Musorgsky as Modernist: The phantasmic Episode in "Boris Godunov", *Music Analysis*, n. 1, vol. 9, march 1990, pp. 3-45
- Howat, R., Debussy's piano music: sources and performance, in R. Langham Smith (ed.), *Debussy Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 78-108
- Mesnager, M., "La terrasse des audiences du clair de lune" de Claude Debussy: esquisse d'analyse modélisée, *Analyse Musicale*, n. 16, juin 1989, pp. 31-43
- Parks, R.S., *The music of Claude Debussy*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, pp. 26-66 ; 138-141 ; 303-309
- Pasler, J., Timbre, Voice-leading, and the Musical Arabesque in Debussy's Piano Music, in J. R. Briscoe (ed.), *Debussy in Performance*, New Haven and London, Yale University Press, 1999, pp. 225-225
- Pasticci, S., *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, Bollettino del GATM, anno II, n 1, Bologna, Gruppo di analisi e teoria musicale, 1995
- Schmitz, E. R., *Il Pianoforte di Claude Debussy*, Milano, Aldo Martello Editore, pp. 140-144
- Zenk-Maurer, C., *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren*, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1974, pp. 46-48

## **Elena Modena**

### ***Analisi funzionale delle modalità d'emissione vocale in Wozzeck di Alban Berg***

Il lavoro in oggetto intende porre in relazione criteri d'osservazione desunti dal metodo funzionale della voce - che fa capo al Lichtenberger Institut für Gesang und Instrumentalspiel (Darmstadt, Germania) e presiede nella sua ideazione a Gisela Rohmert - e l'analisi del trattamento della voce cui si presta un'opera altamente rappresentativa del Novecento storico, *Wozzeck*. Nell'evidenziare le numerose modalità d'emissione vocale che Alban Berg vi adotta, si fa riferimento ad aspetti fisiologici dell'esecuzione vocale che stanno a monte dello stile esecutivo, seguendo la tesi che le possibilità stesse della voce, tanto articolate quanto disarticolate, nei range sia del cantato che del parlato, siano state ampiamente considerate come utilizzabili in ambito artistico, sino a divenire fattori stilistici determinanti dell'opera in esame. Tramite l'applicazione di principi chiaramente enunciati dal metodo funzionale della voce (nonché comprovati dalla ricerca viva sul suono vocale), questa tesi si sostanzia di acquisizioni relative a campi d'indagine che, pur non corrispondendo all'ambito musicale, tuttavia ne sono in imprescindibile contatto: si tratta in particolare dei campi neurologico e psichico.

Assunti fondamentali tratti dalla metodologia funzionale sono: la trattazione delle tre funzioni che interessano gli organi della fonazione e del canto; il coinvolgimento nella prestazione vocale dei tre livelli di stratificazione cerebrale, tronco cerebrale, sistema limbico, neo-corteccia. La prima chiarisce l'elevato grado di complessità insito nell'emissione vocale, presieduta da organi che regolano primariamente funzioni vitali essenziali alla sopravvivenza quali il respiro, l'equilibrio nello spazio, l'alimentazione. Il secondo riconduce la funzione vocale ad ambiti neuronali che non si esauriscono nei compiti di selezione, definizione e controllo esercitati propriamente dalla corteccia cerebrale, ma annettono l'espressione vocale a settori di pertinenza del sistema limbico, che presiede al campo emozionale, e al tronco cerebrale, considerabile come il centro vegetativo della voce.

A questi punti fa da corollario la constatazione che gli organi coinvolti nell'emissione sonora sono particolarmente innervati per via diretta dal cervello, costituendo dunque una zona altamente rappresentativa del sistema nervoso, in entrambi i campi della sensorialità e della motricità.

Uno dei significati profondi di questi dati risiede nell'associare il fatto vocale a reazioni fisiologiche e/o patologiche che, poste a monte del fattore estetico, possono orientare l'elaborazione stilistica sino a connotarla: tanto più quando una corrente o un'opera musicale - è il caso dell'espressionismo e del *Wozzeck* - ne fanno culturalmente ricorso, ricavandone possibilità tecniche ulteriori da affiancare al repertorio sonoro tradizionale di pertinenza vocale. In ambito musicale questa considerazione si carica ulteriormente di complessità, ovvero di ricchezza d'esiti compositivi ed esecutivi, per le possibilità stesse insite nella disposizione artistica, il sentire, che di volta in volta può presentarsi come sensoriale - dove l'accento si pone sulla ricettività e l'impressione - oppure emozionale - con enfasi sulla risposta attiva alle sollecitazioni nervose.

Anche la considerazione neurologica dell'amplissimo repertorio neurologico dei riflessi viene a sostanziare la tesi dell'utilizzo in *Wozzeck* delle reazioni vocali che ne conseguono, in particolare quando siano associati a ritmicità - ad esempio il tossire - o presentino massimo grado di disarticolazione - il grido. Anche in tale

caso, queste risposte di origine nervosa agli stimoli provenienti dall'esterno o alla necessità organica di bilanciamento interno meritano tanta più attenzione quanto più interessano gli organi del tratto e del tubo vocale e il diaframma, preposti al canto in virtù della loro funzione terziaria. Tutti i riflessi mostrano una qualità vibrazionale intrinseca, stilisticamente traducibile dall'ambito artistico che li accoglie e li elabora. Il fatto di poterli individuare nella produzione musicale storicamente più recente piuttosto che nel canto operistico di tradizione classica va ricondotto all'aprirsi del teatro in musica a tematiche più vicine alla dimensione esistenziale umana, analizzata in *Wozzek* sotto il profilo psichico del disagio e dell'assurdo, con vivida messa a fuoco della sensibilità ed eccitabilità proprie del sistema nervoso.

Guardando alle modalità d'emissione vocale adottate da Berg in *Wozzek*, tramite l'analisi funzionale è possibile ricondurre gli atteggiamenti tecnicamente definiti dallo stesso autore come compresi fra il bel canto e il parlato, a comportamenti del tratto vocale riconducibili dal canto in senso tradizionale sino ai suoni-simbolo del mugugnare, fischiare, sussurrare, russare, urlare, tramite i quali si manifesta il principio anti-lirico. Al centro della tavolozza vocale berghiana lo *Sprechgesang* rappresenta una sintesi creativa della funzione secondaria e terziaria esercitate dagli organi del tratto vocale, rispettivamente veicolare concetti ai fini della comunicazione, ed aprirsi alla vibrazione stimolando altamente il sistema nervoso. A latere dell'emissione lirica, ma sempre intenzionalmente contestualizzate, le intonazioni in falsetto connotano il personaggio che vi ricorre in merito ad uno stato psichico che non riposa nelle tradizionali categorie di maschile/femminile, sano/folle, serio/ buffo.

La relazione si articola in tre parti.

La prima espone gli strumenti d'indagine analitica tratti dal metodo funzionale della voce, chiarendo come esso non sia un metodo d'analisi in senso stretto (strutturandosi piuttosto come una didattica della voce a prescindere dagli stili vocali e dai repertori) ma includa sistematicamente nel suo approccio al suono vocale l'osservazione analitica dei fenomeni relativi alla voce, in particolare cantante.

La seconda considera le intenzioni dell'autore di *Wozzek* in merito alle possibilità d'uso della voce, in riferimento sia alla partitura sia agli scritti formulati da Berg; in entrambi i casi la lettura si effettua trasponendo nel linguaggio funzionale enunciazioni teoriche e considerazioni relative ai passi musicali.

La terza intende verificare in sede d'ascolto l'applicabilità dei principi analitici funzionali utilmente individuati per l'analisi. Si considereranno i ruoli principali di *Wozzek*, Maria, il Dottore, il Capitano.

### Bibliografia

Berg, A., *Lettere alla moglie*, a cura di B. Grun, Milano, Feltrinelli, 1976

Berg, A., *Wozzek*, Coro e orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, Direttore Claudio Abbado, Fabbri Video

Bologna, C., *Flatus vocis*, Bologna, Il Mulino, 2000 (nuova edizione)

Fussi, F. (cur.), *La voce del cantante. Saggi di foniatra artistica*, Torino, Omega edizioni, 2000

"I quaderni dell'istituto", I/1999, LIM

Rognoni, L., *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1966

Rohmert, G., *Il cantante in cammino verso il suono*, Treviso, Diastema, 1995

Tomatis, L'orecchio e la voce, Milano, Baldini&Castoldi, 2002 (II)

### **Paolo Marchettini**

#### ***L'isoritmia nella tarda produzione di Igor Stravinsky***

Si è spesso individuato l'elemento ritmico come elemento fondante e caratterizzante della musica di Igor Stravinsky. Il termine ostinato è stato usato con frequenza per identificare una particolare tecnica, usata dal compositore russo, in cui uno o più moduli ritmici si ripetevano per una parte dell'opera, generando talvolta strutture molto complesse e articolate. Tali originali tecniche elaborate in tutta l'opera di Stravinsky, sono state sovente messe in relazione con diverse tradizioni musicali. Da una parte il legame con il folclore russo risulta evidente, in particolare nelle opere del primo periodo, dall'altra si è parlato di una possibile influenza da certa musica proveniente dalle tradizioni africane, e, in particolar modo, dalla musica dei Gamelan giavanesi. È però solo a partire dalla *Messa per coro misto e 10 strumenti* del 1944-1948, che si è intravista una certa influenza dalle antiche tecniche isoritmiche tipiche dell'*ars nova* francese. Se in realtà già nell'asciutta scrittura vocale della *Sinfonia di Salmi* del 1930 si possono trovare richiami all'antica polifonia del trecento, tale legame risulta evidente nelle opere dell'ultimo periodo della produzione di Stravinsky, quelli della cosiddetta svolta seriale. È dunque scopo di questa relazione quello di individuare nella tarda

produzione del compositore russo, l'eventuale utilizzazione della tecnica isoritmica antica, e di palesare in quali modi Stravinsky se ne serva, integrandola con altre concezioni di organizzazione ritmica.

Si procederà inizialmente accennando alle caratteristiche dell'isoritmia antica, definendone le peculiarità tecnico-compositive, verificandone i diversi aspetti, in relazione alla concezione mensurale ed alla teoria proporzionale antica. Successivamente si cercherà di far luce su possibili utilizzazioni della tecnica isoritmica nell'ultima produzione di Stravinsky attraverso l'analisi di cinque opere fondamentali, seguendo un criterio cronologico: *Canticum Sacrum* e *Agon* (1953-1957); *Movements* (1958-1959); *Variations e Requiem Canticles* (1963-1966).

Si seguirà un criterio analitico specificamente volto ad esaminare le ripetizioni di moduli ritmici in relazione con le tecniche antiche, ma si cercherà anche di legare l'aspetto ritmico ad altri parametri compositivi quali quello dell'organizzazione delle altezze e delle dinamiche.

Se si eccettuano i due relativamente brevi articoli di Andreas Briner<sup>1</sup>, e di Horst Weber<sup>2</sup>, il primo su *Movements* per piano e orchestra, ed il secondo sulla ricezione di stilemi derivati da Guillaume de Machaut nella *Messa* e nel *Canticum Sacrum* e ancora, con riferimento a Briner, nei *Movements*, è arduo rintracciare testi riguardanti in particolare l'isoritmia nell'ultima produzione stravinskiana. Del resto gli stessi due articoli appena citati, si limitano ad accennare soltanto alcuni punti in cui si possono riscontrare delle analogie tra l'opera di Stravinsky e le antiche tecniche arsnovistiche, senza però un reale, sistematico criterio analitico su tale fenomeno. Per il resto si possono trovare testi importanti sul ritmo nell'opera di Stravinsky, anche se non legati in modo particolare al ritrovamento di prassi derivate dall'antica pratica. Si ricorda il saggio di Pieter C. van den Toorn<sup>3</sup> sull'invenzione ritmica nell'opera di Stravinsky. Tra gli scritti dedicati allo studio del ritmo delle composizioni seriali stravinskiane, è importante citare quello di Eugene Walter Reade<sup>5</sup>, così come l'approfondita analisi di Lockwood<sup>6</sup> del *Requiem Canticles*. Per quel che riguarda le analisi proporzionali, si ricordano le opere di Edward T. Cone<sup>7</sup>, di Jonathan D. Kramer<sup>8</sup> e di B. M. Williams<sup>9</sup>. Il problema della irregolarità metrica in relazione al principio di periodicità, è affrontato da Gretchen Horlacher<sup>10</sup>, con riferimento a *Les Noces*. L'uso del tempo nel periodo neoclassico è indagato da Thomas Patrick Gordon<sup>11</sup>, mentre il saggio di B.M. Williams<sup>9</sup> si concentra su la *Sinfonia in Do*. Rimane inoltre ancora un fondamentale punto di riferimento, per originalità e lucidità analitica, l'analisi ritmica del *Sacre du printemps* di Pierre Boulez<sup>12</sup>. Probabilmente l'argomento di cui si tratterà potrà costituire un punto di partenza per più vaste ed approfondite indagini, sia sull'ultimo periodo della produzione di Stravinsky, sia sul resto della produzione, in quanto è sicuramente possibile ritrovare procedimenti isoritmici anche nelle opere precedenti il periodo seriale, seppur con minore consapevolezza.

### Bibliografia

Boretz, Benjamin – Cone, Edward T., New York, Norton, 1972, pp. 155-164

Cone, Edward T., *Stravinsky: The Progress of a Method*, in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. Benjamin Boretz and Edward T. Cone, New York, Norton 1972, pp. 155-164

Briner, Andreas, *Guillaume de Machaut 1958/59 oder Strawinskys Movements for piano and orchestra*, «Melos» XXVII/1-12, 1960, pp.184-186

Lockwood, Larry Paul, *Rhythmic Analysis: A Theory, A Methodology, and A Study of Stravinsky's Requiem Canticles*, D.M.A. diss., Cornell University, 1975

Reade, Eugene Walter, *A Study of Rhythm in the Serial Works of Igor Stravinsky*, Ph. D. diss., Indiana University, 1979

Stravinsky, Igor – Craft, Robert, *Conversations with Igor Stravinsky*, Berkeley, U. of California, 1980

van den Toorn, Pieter C., *Rhythmic (or Metric) Invention*, in *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 204-251

Weber, Horst, *Zu Strawinskys Machaut-rezeption*, «Alte Musik als ästhetische Gegenwart», Stuttgart, Bärenreiter vol. II, 1985, pp. 317-324

## Sesta Sessione Tradizioni popolari

**Marco Lutz**

### *Ambiguità metrico-ritmica nei balli della Sardegna centro-settentrionale: un'analisi*

La Sardegna, terra ricca di musiche di tradizione orale, presenta una grande varietà di forme musicali da ballo di notevole complessità strutturale. Alcune di esse, diffuse principalmente nella parte centro-settentrionale dell'Isola, risultano caratterizzate da una specifica ambiguità metrico-ritmica nel rapporto fra melodia e accompagnamento che emerge immediatamente ad un attento ascolto. In particolare, diversi repertori di balli eseguiti a tenore (la polifonia a quattro parti maschili tipica dell'area in questione), o con l'organetto diatonico, (strumento diffuso nell'Isola a partire dalla fine del XIX secolo), manifestano delle significative problematiche nella definizione e rappresentazione dell'impianto ritmico tali per cui il semplice ricorso alla notazione sul pentagramma non risulta sufficiente a fini di una approfondita analisi musicologica. Il saggio che intendo presentare è parte di una più ampia ricerca che ho in corso da alcuni anni e che si inserisce all'interno di un lavoro di analisi dei principali repertori di tradizione orale della Sardegna nato dalla collaborazione tra l'Università di Cagliari (prof. Ignazio Macchiarella) e il triennio di Etnomusicologia del Conservatorio di Cagliari. Esso intende presentare un percorso analitico che, con l'ausilio di alcuni semplici strumenti informatici, riesce a render conto dell'ambiguità metrico-ritmica dei repertori in questione prospettando una sorta di polimetria nella musica sarda. Nel contempo, tale procedimento riesce a risolvere alcune questioni che emergono dalla "ricerca sul campo", quali lo specifico rapporto fra la componente musicale e quella coreutica messa in atto al momento del ballo contestuale. Il concetto di "opera orale" (cfr. Molino 2005), la sua costruzione e rappresentazione sono lo scenario di riferimento del mio percorso analitico che, al di là dello specifico caso in questione, intende situarsi nella scia dell'integrazione fra varie strategie ed espedienti euristici perseguita dall'etnomusicologia contemporanea (cfr. Macchiarella 2000).

Metodo analitico impiegato :

- definizione del corpus
- analisi degli aspetti metrico-ritmici attraverso le trascrizioni musicali
- analisi degli aspetti metrico-ritmici con l'ausilio di strumenti informatici
- analisi degli aspetti metrico-ritmici con l'ausilio di tecnologie audio-video
- presentazione dei risultati con l'ausilio di tecnologie audio-video

Divisione in parti e contenuti principali della parti :

1. sull'oggetto : breve descrizione dei balli, delle modalità esecutive e della coreutica. Il problema della definizione e rappresentazione dell' "opera orale"
2. sul metodo di analisi : considerazioni sul metodo di analisi impiegato
3. sul fenomeno (a. i balli a tenore ; b. su ballu con l'organetto ; c. la coreutica) : esplicazione del fenomeno e dei risultati dell'analisi
4. conclusioni

Apporti del proprio contributo rispetto allo stato attuale della ricerca :

Allo stato attuale, la ricerca etnomusicologica in Sardegna ha prodotto, oltre ad una bibliografia di carattere prevalentemente antropologico musicale, alcuni lavori di tipo analitico, nessuno dei quali si è occupato in maniera specifica del canto a tenore. Un tentativo di analisi ritmica è stato proposto da un compositore, il quale, sebbene evidenzi alcune delle particolarità ritmiche dei balli a tenore, giunge a delle conclusioni analitiche non condivise da chi scrive.

### Bibliografia

- Bandinu, Bachisio – Deplano, Andrea – Montis, Vittorio, Ballos, Frorias, Cagliari, 2000  
Chemillier, Marc, Pour une écriture multimédia de l'ethnomusicologie, in Cahiers de musiques traditionnelles, vol. 16, 2003, pp. 59-72  
Carpitella, Diego – Sole, Leonardo – Sassu, Pietro, libretto allegato ai dischi La musica sarda , I-III ("Documenti originali del folklore europeo"), Milano, Albatros VPA 8150-52, 1973

Giannattasio, Francesco, L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale, Roma, Bulzoni, 1979

Giannattasio, Francesco – Lortat-Jacob, Bernard, Modalità di improvvisazione nella musica sarda, «Culture musicali» 1, 1982, pp. 3-36

Lortat-Jacob, Bernard, Improvisation et modèle: le chant a guitare sarde, «L'Homme», XXIV, 1, 1984

Lortat-Jacob, Bernard, Canti di passione, Lucca, LIM, 1996

Macchiarella, Ignazio, Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta, Lucca, LIM, 1995

Macchiarella, Ignazio (cur.), L'analisi nell'etnomusicologia, Bollettino di Analisi e Teoria Musicale, Monografie G.A.T.M., VII/1, 2000

Molino, Jean, 2005, Che cos'è l'oralità musicale, in Enciclopedia della Musica, vol. V, Einaudi, Torino.

Sassu, Pietro – Sole, Leonardo, Proposta di analisi di un gruppo di canti popolari sardi, Sassari, Istituto sardo studi etnomusicologici, 1967

### **Ignazio Macchiarella**

#### ***La cooperazione con gli interpreti nell'analisi musicale: esecuzioni a confronto del “Do-Re” in Sardegna***

Breve descrizione dell'argomento e degli obiettivi della ricerca

Per gran parte dell'etnomusicologia contemporanea il dialogo fra autore (studioso) e attori (esecutori e fruitori di una pratica musicale) rappresenta il cuore dell'attività di ricerca. Quelli che la vecchia etnografia definiva con il (brutto) termine “informatore”, oggi costituiscono sempre più degli interlocutori attivi, nei cui riguardi l'autore deve proporsi in una logica di comprensione interculturale, nella prospettiva di un'attività di ricerca che si propone di giustapporre interpretazioni diverse, esterne e interne, di una cultura musicale. Il dialogo autore/attore risulta particolarmente proficuo anche nello specifico dell'analisi delle strutture musicali – una prospettiva che ha cominciato a delinarsi dagli anni Settanta (per esempio con i lavori sulle etnoteorie di Zemp), producendo esiti di rilevante valore euristico (noti anche in Italia: cfr. Richard Widdess, Coinvolgere gli esecutori nella trascrizione e nell'analisi del repertorio Dhrupad, in «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale — Monografie G.A.T.M.», anno VII/1, 2000).

In questa prospettiva, vorrei presentare i primi risultati di un ampio lavoro analitico - “a più voci” - sul “Do-Re” (sa serrada a boghe leada) della Sardegna, ossia la sezione conclusiva di una performance di canto in Re nell'ambito delle gare di canto a chitarra. Espressioni musicali riservate, praticate da interpreti specializzati e (semi)professionisti, le gare a chitarra - e il canto in Re in particolare - presentano strutture musicali complesse, in cui insieme con dei tratti ricorrenti, sono previsti molteplici meccanismi per l'improvvisazione individuale. La sezione conclusiva (“Do-Re”) si caratterizza per una serrata alternanza fra i partecipanti ad una performance (di solito tre) che si succedono, rubandosi la voce (con effetti di polifonia in tuilage), in una estrema ricerca del virtuosismo vocale. Le regolarità di tipo sintattico nelle condotte melodiche che risultano dalla mia analisi musicale di outsider (con trascrizione su pentagramma) non sono interamente condivise dai cantori che propendono per differenti logicità musicali. Presenterò i risultati della cooperazione analitica con due cantori solamente, cercando di focalizzare la trattazione sulle implicazioni teorico-metodologiche.

Procedimento analitico

- Definizione di un numero significativo di occorrenze musicali per l'analisi, scegliendo fra i “Do-Re” registrati in varie gare di canto a chitarra su palcoscenico.
- Analisi paradigmatica con il supporto della trascrizione su pentagramma.
- Presentazione degli esiti dell'analisi a due interpreti (Bachisio Masia e Daniele Giallara – entrambi hanno rudimentali conoscenze della nostra grammatica musicale), verifica delle loro reazioni e resoconto delle loro indicazioni.
- Confronto fra interpretazioni diverse dello stesso elemento musicale.

Articolazione in parti della relazione

1. Breve discussione introduttiva sui presupposti teorico-metodologici del coinvolgimento degli interpreti nell'analisi – con riferimenti alla recente letteratura etnomusicologica.
2. Presentazione del case study : il “Do-Re” nell'ambito delle gare di canto a chitarra.
3. Esposizione dei risultati della cooperazione analitica.
4. Individuazione e discussione di tre elementi di riflessione emersi dal case study, nella prospettiva di un dialogic ending in etnomusicologia. In questo senso il mio contributo vuole proporre un modesto contributo per l'approfondimento di una prospettiva ancora poco praticata nella ricerca italiana.

### Bibliografia

- Lortat-Jacob, Bernard, Improvisation et modèle: le chant a guitare sarde , in «L'Homme», XXIV/ 1, 1984  
Macchiarella, Ignazio (cur.), L'analisi nell'etnomusicologia, «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale — Monografie G.A.T.M.», VII/1, 2000  
Molino, Jean, Che cos'è l'oralità musicale, in Enciclopedia della Musica, vol. V, Torino, Einaudi, 2005

## **Settima Sessione Analisi della musica per film**

**Gaia Varon**

### ***Occhi che ascoltano, orecchie che vedono. Studio per l'analisi di audiovisivi musicali***

Questo lavoro propone l'analisi di riprese audiovisive di brani dal repertorio sinfonico e cameristico del periodo classico e, contestualmente, la messa a punto di un, sia pur provvisorio, specifico modello analitico. L'ipotesi di partenza è che la fruizione di un brano di musica classica attraverso la sua riproduzione audiovisiva costituisca un'esperienza radicalmente diversa tanto dall'esperienza del concerto dal vivo quanto da quella dell'ascolto di un disco e che tale esperienza abbia un proprio statuto per il quale può essere utile produrre specifici strumenti di indagine.

Il percorso di analisi proposto in questo lavoro si inserisce in una ricerca di più ampio respiro, concepito come ricognizione attraverso diverse forme di audiovisivi in cui la musica sia centrale, con l'obiettivo di costruire modelli analitici per diverse tipologie di audiovisivi musicali, e infine, idealmente, un modello analitico per l'audiovisivo musicale in quanto tale.

L'analisi qui condotta prende le mosse dal modello d'indagine proposto da Michel Chion, nel suo *L'audiovision*, testo in cui l'autore mira principalmente a mettere in luce la potenza dell'elemento sonoro nella fruizione cinematografica. Del lavoro di Chion vengono qui riprese e utilizzate diverse nozioni, ma con un ribaltamento sostanziale della sua prospettiva, in funzione della specificità dell'audiovisivo considerato: quel "valore aggiunto" che per Chion il suono porta alla comprensione del film diventa piuttosto, in questo contesto, il valore aggiunto che il montaggio visivo porta all'esperienza d'ascolto, tanto da poter parlare di "videoascolto" in luogo di "audiovisione".

Nel percorso d'analisi vengono esaminati alcuni frammenti di riprese audiovisive di brani dal repertorio sinfonico e cameristico del periodo classico. Il procedimento d'analisi consiste preliminarmente nella scomposizione dell'esperienza di fruizione audiovisiva nei suoi due elementi costitutivi, ascolto e visione; tale procedimento può essere descritto nei termini di Michel Chion, come metodo delle mascherature, qui opportunamente riadattato allo specifico di un audiovisivo di musica colta.

L'analisi così condotta della componente visiva porta all'ipotesi che l'autore del video (inteso come autore modello, nei termini di Umberto Eco) costruisca una propria lettura del testo musicale (che potrebbe a sua volta essere definita "lettura modello"). Tale lettura – materialmente frutto di una stratificazione di competenze e di scelte materiali, attraverso l'analisi della partitura che precede le riprese, le riprese vere e proprie e infine il montaggio - costituisce un sistema di scelte precise riguardo al valore di singoli elementi entro l'economia del testo musicale. Produce dunque una propria gerarchia di valori. Chiamo questa lettura "sovrapartitura", intendendo con ciò il nuovo "testo" – materialmente il montaggio visivo -, che implica, ma contemporaneamente impone, tale nuova gerarchia di valori; la sovrapartitura implica dunque, idealmente, un ascolto, o un videoascolto, modello.

L'ultima parte dell'analisi è dedicata al confronto fra diverse versioni video del medesimo brano, dunque fra diverse sovrapartiture, con l'obiettivo di individuare i diversi videoascolti modello che esse implicano.

### Bibliografia

- Chion, Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997  
Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998  
Id., *Music. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 1998 (tr.it. di E.M: Ferrando, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005)  
Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979

Marconi, Luca, Musica, espressione, emozioni, Bologna, Clueb, 2001  
Meyer, Leonard B., Emozione e significato nella musica, Bologna, Il Mulino, 1991  
Nattiez, Jean Jacques, Musicologia generale e semiologia, Torino, EDT, 1989  
Rosen, Charles, The Classical Style, New York-London, Norton&Company, 1973  
Vines, B. – Wanderley, M. – Krumhansl, C. – Nuzzo, R. – Levitin, D. J., Performance gestures of musicians: What structural and emotional information do they convey? in A. Camurri & G. Volpe (Eds.) Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction, New York, Springer-Verlag, 2004 , pp. 468-478

## **Luigi Ceccarelli**

### ***Eyes Wide Shut: film, musica, struttura***

“Eyes Wide Shut” è l’ultimo film di Stanley Kubrick ed è la trasposizione, piuttosto precisa, del racconto Traumnovelle (doppio sogno) di A. Schnitzler. Accolto con pareri alterni dalla critica, il film ha invece una struttura molto complessa e ogni suo elemento è legato fortemente al racconto ed alla sua tematica, quella del tradimento nel rapporto di coppia. Anche la musica ed il suono, sebbene a volte apparentemente banali, sono una componente molto importante del film, come d’altra parte è dimostrato in tutti i precedenti film del regista.

La relazione analizza la struttura generale delle immagini e del sonoro del film e li mette in relazione in uno schema temporale molto preciso. Il fine è di mettere in relazione le due componenti e di sottolineare l’importanza del suono come elemento di significazione nelle problematiche del film.

Divisioni in parti:

1. Introduzione – importanza della musica nei film di Kubrick
2. Eyes Wide Shut – Soggetto e trama del film
3. Struttura formale – Schema della struttura formale del film con precisa suddivisione temporale ed individuazione di sezioni e sottosezioni
4. La musica di Eyes Wide Shut – Schema della struttura formale del film con precisa suddivisione temporale ed individuazione di sezioni e sottosezioni messa in confronto con la struttura generale.
5. Waltz 2 from Jazz Suite – Il pezzo di Shostakovich, che apre e chiude il film rappresenta il legame tra la Vienna in cui è ambientato il racconto di Schnitzler e la New York dei giorni nostri in cui Kubrick situa il film
6. L’orchestra alla festa di casa Ziegler – L’orchestrina da ballo della festa di casa Ziegler suona una musica banale e suadente e fa da sfondo alla seduzione di Alice ed alla dimostrazione di opulenza del ricco Ziegler
7. Baby did a bad things – La musica per l’unica scena erotica del film che Kubrick ha utilizzato per fuorviare le attese del pubblico e le cui parole rimproverano in modo ironico l’avventura erotica di Alice
8. Naval Officer e The Dream – I due pezzi “ambient” che Kubrick ha commissionato alla violista Jocelyn Pock e che fanno da sfondo ai due unici lunghi monologhi di Alice
9. I pensieri di Bill – Del protagonista, Bill, vengono proposti gli unici momenti fantastici del film, quando si immagina il tradimento di sua moglie Alice
10. Rumori della strada – I rumori del traffico sono una componente espressiva del film e rappresentano “l’incombente”.
11. If I had you – Blame it on my youth. La musica che accompagna l’amico musicista di Bill
12. Masked ball – Questo pezzo di Jocelyn Pock accompagna la cerimonia di inizio dell’orgia, elemento centrale del film, e sulla sua struttura musicale è realizzata tutta la parte visiva.
13. Migrations e Stranger in the night – La musica fintamente orientaleggiante accompagna le scene dell’orgia e al canzone di Frank Sinatra ci svela che la festa di casa Ziegler e l’orgia sono due aspetti di uno stesso ambiente
14. Musica ricercata – Questo pezzo di Gyorgi Ligeti, ripetuto per quattro volte nel film serve a sottolineare in Bill un forte sentimento emozionale di pericolo
15. Requiem – Le poche battute del requiem di Mozart presenti in questo film sono una aggiunta banale al film, tale da fare pensare ad un intervento fatto dopo la morte di Kubrick

16. Nuages Gris – Il pezzo di Franz Liszt è usato mentre Bill guarda il cadavere della sua presunta salvatrice. Un mirabile esempio della raffinatezza e della sensibilità musicale di Kubrick.
17. Jingle bells – La musica d'ambiente che simboleggia il Natale in cui Alice e Bill si riconciliano dopo la crisi

Apporti del proprio contributo rispetto allo stato attuale della ricerca:

In questa relazione la componente sonora del film viene considerata nella sua globalità. Le componenti del suono e le sue funzioni in un film di oggi sono molto varie e complesse ed una competenza musicale tradizionale non è sufficiente ad affrontare le nuove problematiche e le nuove possibilità espressive che la tecnologia mette a disposizione. In un film vi sono sempre vari livelli sonori sovrapposti: parole, suoni di fondo, suoni dei gesti e delle azioni, musica. Certamente la musica ha ancora il suo compito principale di rappresentare tutto quello che le immagini e le parole non possono dire, ma spesso anche questa funzione nel cinema è fatta di cliché spesso ovvii ed abusati.



