

VI INCONTRO DI STUDIO DI ANALITICA Rimini, 2008

Prima Sessione

Angelo Berardi e il Seicento musicale : stili, tecniche e teorie

Piero Gargiulo

Il Perché musicale (1693) di Angelo Berardi: note sull'ultimo trattato, con alcuni rilievi sulla produzione

Teorico e compositore, attivo tra il 1640 e il 1693, Angelo Berardi si fa interprete di stile antico e moderno: le fonti di studio che compaiono nei suoi cinque trattati (editi tra il 1681 e il 1693) comprendono un frequente ricorso alle citazioni, in un arco di tempo che va dal Medioevo (Guido d'Arezzo) al Quattrocento (Gaffurio), al Cinquecento (Zarlino) e primo Seicento (Banchieri), citazioni che riguardano ovviamente anche i compositori. Classificazione di stili, tendenze, modi compositivi, con riferimenti continui a interpreti, cantanti, strumentisti. Talora Berardi si fa critico di se stesso, esaminando alcuni frammenti di sue composizioni, specie in ambito sacro, ma anche in quello strumentale.

Soltanto alla fine degli anni '70, dopo una prima produzione esclusivamente musicale, Berardi si accosta alla materia teorica con un approccio molto meditato, molto consapevole. Di qui i cinque trattati (forse sei con le Dicerie (o Discorsi) musicali, del 1670 perduto) programmati in un percorso ben delineato: i rispettivi contesti oggetto d'indagine presentano infatti nei Ragionamenti (pp. 190) la classificazione degli stili compositivi (poi iterata in forma leggermente diversa nella Miscellanea pp. 210); la disamina sulle tipologie di contrappunto nei Documenti (pp.178), lo studio e le norme che regolano il corretto andamento dell'armonia nella Miscellanea; negli Arcani (pp.34), in forma di dialogo, la tessitura dei componimenti armonici; nel Perché (pp. 60) quattordici missive rivolte dall'autore 'a diversi amici sul modo di sfuggire gli errori'. Gli ultimi due trattati si distinguono inoltre per la minore estensione, per la trattazione più mirata a determinati argomenti e la forma stessa in cui l'opera è redatta (nel Perché).

Tramite l'ultimo trattato, sorta di 'sintesi' riepilogativa di conoscenze ed esperienze, la relazione, attingendo ad ampia bibliografia, intende focalizzare alcuni aspetti del comporre berardiano, soprattutto sull'uso di procedimenti talora anomali o atipici (sesta cambiata, quarta considerata dissonante), ma anche su tecniche 'classiche', more vetero 'alla Palestrina'.

Allo stato attuale della ricerca berardiana (saggi, musiche, progetti di opera omnia), il presente contributo vuol essere un apporto alla dialettica tra teoria e pratica, tra metodi tradizionali e tendenze innovative. Alcuni esempi possono estrarsi dal progetto ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana): si evince in merito che in 51 complessive citazioni (quelle che si riscontrano nel Perché) si annoverano (escluse le reiterazioni sui medesimi argomenti) 17 autori (4 compositori, 9 teorici, 4 filosofi), 5 opere (di cui 2 brani e 3 trattati). Berardi valorizza il panorama antico (le fonti lette) e quello moderno-coevo (autori e repertorio) attraverso una lucida analisi, che non risparmia critiche ai detentori di troppe supponenze acquisite (i tradizionalisti) o agli eccessi di presunti innovatori.

Il trattato presenta dissertazioni dell'autore, in cui si affrontano quesiti teorici e musicali, sotto forma di lettere (scritte da varie sedi ma non datate singolarmente), in risposta alle missive dei vari personaggi (teorici, cantanti, strumentisti) che lo hanno interpellato. Le lettere sono 14. Tra i citati: i filosofi Pitagora, Platone, Agostino; i teorici Guido d'Arezzo, De Muris, Gaffurio, Zarlino, Galilei, Aiguino, Zacconi, Banchieri, Diruta; i compositori Giovanni Paolo Colonna, Giuseppe Antonio Silvani (figlio del libraio ed editore Marino), Antonio Cifra. Interessanti, rispondendo alla missiva di un rinomato cantore (Raffaello Raffaelli, allievo di Antimo Liberati), sono le prescrizioni sull'esecuzione di un De profundis (Perché, p. 34): "Cominci il Soprano con acutezza di voce le sue domande. Risponda il Basso con toccare le corde più profonde (De profundis clamavi ad te Domine. Il contralto e il Tenore con nobil maestria facciano contrapunto sopra il canto fermo. Unitamente ciascheduna parte con voce tremola e soave si faccia sentire (Timor et tremor). E poi a poco a poco in un dolce languido venga a mancare. Variando le figure si dimostri infermo per impetrar la medicina. Con passaggi in principio lenti diminuisca questa Massima e lunga figura. E poi con velocissima gorga si porti al sopraacuto, fermandosi col batter del trillo a picchiar la porta della Misericordia: Velociter exaudi me".

Anche così il trattatista marchigiano interpreta al meglio valori come conoscenza critica, autodeterminazione professionale, misura delle proprie potenzialità. Verso la fine del Seicento un trattato di anonimo (I Bc, P123 Contrappunto nella sua definizione) riserva a Berardi ben 11 citazioni, dedicate a due suoi trattati (da Miscellanea 9, da Documenti 2) e ad alcuni esercizi didattici (contrapunti a 2, di varia tipologia). [Negli Arcani, oltre al consueto apparato di citazioni, Berardi aveva citato per i brani solo se stesso con un canone sacro, un madrigale e un canone (entrambi di Romano Micheli), un mottetto (Giovanni Antonio Piccioli) e una sinfonia (Alfonso Della Viola)]. L'anonimo P123 (forse 1695 o primissimi Settecento) costituisce dunque un chiaro esempio di ricezione immediata.

Sarà poi altra trattatistica settecentesca a ribadire il ruolo di Berardi quale portavoce di esigenze funzionali e fruibili da cantanti, strumentisti e interpreti tra primi e metà Settecento. Eccone alcuni esempi: il frate veneziano Francesco Antonio Calegari in *Ampia dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* (1732), ove si dichiara (p. 128) che "Berardi, insieme a Zarlino, Tigrini e Angleria, chiude il gruppo dei 'teorico-prattici scrittori di contrappunto'"; Giambattista Martini che in *Esemplare prima parte* (1774) non cita Berardi, ma si pronuncia sulla quarta (pp. 172-178: "[quarta] che questa sia consonanza perfetta e per tale sempre riconosciuta da' teorici, da' pratici, da' Greci, da' Latini e da' nostri primi maestri, singolarmente dal Zarlino (Inst. harm P. 3 cap. 5)").

In tal modo Martini si differenzia dai Documenti in cui il Berardi aveva dubitato "se la quarta sia consonante o dissonante", mostrando ancora una volta la sua propensione a 'leggere' criticamente le fonti della trattatistica.

Bibliografia

- Aaron (1525) = Aaron, Pietro, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni [...]*, Venezia, Bernardino de Vitali, 1525 [rist. anast. Bologna, Forni, 1970]
- Agazzari (1607) = Agazzari, Agostino, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti [...]*, Siena, Domenico Falcini, 1607 [rist. anast. Bologna, Forni, 1969]
- Angelini-Bontempi (1695) = Angelini-Bontempi, Giovanni Andrea, *Historia Musica*, Perugia, L. Costantini, 1695 [rist. anast. Bologna, Forni, 1971]
- Banchieri (1614) = Banchieri, Adriano, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapuntato*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 [rist. anast. Bologna, Forni, 1969]
- D'Avella (1657) = D'Avella, Giovanni, *Regole di Musica*, Roma, Francesco Moneta, 1657
- Della Valle (1640) = Della Valle, Pietro, *Della musica dell'et nostra [...]* (1640), in *Giovann Battista Doni, De' Trattati di Musica, II*, a cura di A. F. Gori e G. B. Passeri, Firenze, Stamperia Imperiale, 1763
- Galeazzi (1791-96) = Galeazzi, Francesco, *Elementi teorico-prattici di musica*, Roma, Pilucchi Cracas [Michele Puccinelli], 1791-1796
- Tevo (1706) = Tevo, Zaccaria, *Il musico testore*, Venezia, Antonio Bortoli, 1706 [rist. anast. Bologna, Forni, 1971]

Tiziana Affortunato

Ariette, ovvero Recitativi: osservazioni sulla costituzione dei generi 'cantata' attraverso la produzione musicale di Carlo Caproli (Roma, 1614 – 1668)

Genere per eccellenza di sperimentazione, la cantata da camera del XVII secolo riflette ed interpreta le richieste di innovazioni dell'estetica barocca attraverso i due livelli espressivi del testo e della musica. Entrambi i piani semantici, quello poetico con la formalizzazione in versi liberi e stanze parisillabe, e quello musicale attraverso una ricca morfologia strutturale attestano l'elaborazione unica di un genere costituzionalmente plurimo. La produzione vocale da camera di compositori romani attivi tra il 1640 – 1660 corrisponde idealmente ad una fase centrale di evoluzione del genere, o per meglio dire dei 'generi' cantata.

Esponente di spicco di tale generazione, l'organista, violinista e compositore Carlo Caproli – detto anche 'del violino' probabilmente per la qualità delle sue esecuzioni, data l'assenza attuale di sue musiche strumentali – era già noto ai coevi per le cantate da camera, scritte con "armoniosa penna" secondo Angelo Berardi (*Ragionamenti musicali*, 1681). Un *corpus* di circa cento composizioni per voce/i con accompagnamento di basso continuo, trasmesso quasi esclusivamente in miscellanee manoscritte disseminate in biblioteche italiane ed estere, è oggi attribuito a Carlo Caproli.

Tale produzione è compresa tra il 1646 ed il 1666 circa, quindi indicativa in modo esplicito di una fase di sperimentazione dei 'generi' cantata, per la definizione dei quali la musicologia internazionale ha suggerito

termini diversi e non sempre concordanti. Le cantate di Caproli sono caratterizzate a livello generale dalla coesistenza e da fluidi e sfumati passaggi da ariosi a recitativi, brevissimi nel corpo della composizione, o di notevole estensione ed intensità drammatica se posti ad apertura del brano. La caratteristica principale che emerge è la varietà a livello sia formale che stilistico, in cui le arie ed i recitativi non sono termini mutualmente esclusivi, e pertanto la cantata non è ancora quella struttura modulare formata da multipli dell'unità di base RA, come è stata definita da Michael Talbot. Nel passaggio da un livello generale ad altri più specifici, si ravvisano costanti stilistiche, *patterns* armonici e melodici, ritmi di danza e figurazioni del basso 'parlanti' che – nonostante la quasi totale assenza di cifratura – informano la composizione attraverso stili particolari, quali il 'lamento'; idiomi strumentali utilizzati per la linea vocale ma anche in funzione originaria, indicati dalla dicitura 'si suona' in partitura.

In particolare, nella scrittura di Caproli le sezioni recitative hanno sempre una precisa funzione introduttiva, o di coesione tra le parti ariose: la presenza di costanti stilistiche nella linea vocale, quali l'iniziale salto di IV ascendente e/o discendente, o la reiterazione di brevi schemi ritmici, suggerisce una logica recitativa ubbidiente a leggi musicali che non lasciano alla casualità la realizzazione del nuovo stile per cui "parlando si canti, e cantando si parli", in base alla definizione fornita alcuni anni dopo da Angelo Berardi (*Ragionamenti Musicali*, 1681) e che riassume il pensiero comune ai teorici italiani coevi. L'estrema aderenza all'accentuazione delle parole non esclude inoltre che i recitativi sfocino in ariosi non solo senza soluzione di continuità ma spesso anche con un mutamento ritmico coincidente con la metà del verso poetico: l'impercettibilità del passaggio stilistico da coesione ed unitarietà all'organismo 'cantata'. Non si tratta a mio avviso di uno stadio incerto verso la stabilizzazione in varie e contrastanti sezioni, ma di una forma in se compiuta, in cui si equilibrano una scrittura ritmicamente ancora erede del pensiero mensurale, spesso ancora inconsapevole di un utilizzo moderno delle stanghette di misura, ed un disegno ad ampia scala tonalmente orientato. L'articolazione cadenzale è chiara e crea legami di congiunzione tra sezioni ariose e recitative; il piano tonale allo stesso modo quasi mai prevede progressioni estranee al relativo maggiore/minore o alla dominante della tonalità d'impianto. Le apparenti e al contempo strutturali contraddizioni si riscontrano nel linguaggio musicale come nell'espressione *Ariette, ovvero recitativi*, utilizzata da Caproli in un documento inedito del 1668: essa rivela l'eredità col passato, attraverso un richiamo ideale alla definizione di *Arie in stile cantativo e recitativo* (1612), e testimonia la tensione al futuro, già intuita da Eugen Schmitz nel 1914, ed espressa musicalmente nella sperimentazione di stili e di tecniche di scrittura vocale e strumentale. Il mio contributo intende offrire una disamina di tali caratteristiche musicali attraverso una selezione di 'cantate' di Caproli, tratte da codici manoscritti, ognuna indicativa delle 'forme' assunte dal genere a metà del XVII secolo. La finalità proposta è quella di un contributo critico alla definizione del 'genere', a tutt'oggi confortato nella letteratura internazionale più da indagini di tipo archivistico e di trasmissione del repertorio, che da un'interrogazione delle leggi musicali ad esso immanenti.

Bibliografia

Caluori, E., *The Cantatas of Luigi Rossi*, vol. 1-2, Ann Arbor, UMI, 1971

Hill, J., W., *Roman monody, Cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Clarendon, 1997

Dalmonte, R., *Le ragioni della parola: uno studio sulle cantate di Legrenzi*, in Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco, Atti di Convegno a cura di F. Passadore e F. Rossi, Firenze, Olschki, 1994

Prunières, H., *L'opéra italien en France avant Lulli*, Paris, 1913

Schmitz, E., *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955

Speck, Christian, *Das italienische Oratorium 1625-1665. Musik und Dichtung*, Brepols, Turnhout, 2003

Talbot, Michael, *How Recitatives end and arias begin in the solo cantatas of Antonio Vivaldi*, *Journal of the Royal Musical Association*, 126/2, 2001

Seconda Sessione

Repertori e tecniche, tradizioni colte e popolari

Elsa De Luca

Il canto dell'Exultet nella liturgia beneventana e gli sviluppi della tradizione

L'Exultet è il canto con cui il diacono, dall'alto dell'ambone, benediceva il cero pasquale e annunciava ai fedeli la resurrezione di Cristo durante la solenne veglia pasquale nella notte del Sabato Santo.

Il testo latino dell'Exultet si articola in due parti principali: il prologo, seguito dalla breve sezione con struttura responsoriale del Dominus vobiscum, Et cum spiritu tuo ecc. ecc.; e la praefatio, cioè la preghiera di consacrazione vera e propria, seguita immediatamente dalla preghiera di intercessione finale. Della praefatio esistono due versioni: la Vetus Itala o beneventana e la versione franco-romana, o Vulgata, che a partire dall'XI secolo ha sostituito la prima.

Nella ricerca si espongono i risultati dell'analisi paleografica e musicale alla quale sono stati sottoposti oltre quaranta testimoni dell'Exultet, tra questi, si segnalano in particolare i ventisette rotoli dell'Exultet che, pur essendo stati ampiamente studiati dagli storici dell'arte figurativa a causa del loro singolare e caratteristico corredo iconografico, non sono altrettanto ben conosciuti nei loro aspetti più prettamente musicali e paleografici. L'unico studio monografico condotto sull'argomento, da Thomas Forrest Kelly, si rivela adeguato ad un primo approccio generale alla materia, ma contiene alcune imprecisioni. Nella presente analisi sono state per la prima volta individuate e delineate le fasi di sviluppo ed evoluzione della melodia dell'Exultet nel tempo. Sono stati esaminati dapprima i testimoni più antichi scritti in notazione beneventana in campo aperto, trãditi non solo dai rotoli ma anche da codici provenienti dalle aree italo- meridionali e dalmate di influenza beneventana. Si è riconosciuto un primo strato nella tradizione musicale del canto, caratterizzato dalla prevalente cantillazione su una corda di recita e dall'adozione di formule melodiche standard, sottoposte a precise regole di adattamento al testo, che veniva esaltato nelle sue caratteristiche formali e accentuative dalla notazione musicale. Si è dimostrato, attraverso il confronto diretto tra i testimoni, che l'adozione nel 1058 della nuova versione franco-romana del testo della praefatio, cioè la seconda parte del canto dell'Exultet, non ha prodotto alcun cambiamento dal punto di vista musicale, la collazione ha evidenziato, a differenza di quanto esposto nei precedenti studi sull'argomento, come in questa fase ci sia stata una pacifica convivenza tra la tradizione musicale beneventana e quella testuale franco-romana, alla quale la prima si è adattata.

Si propone un'analisi strutturale dell'antica melodia beneventana attraverso la descrizione specifica della lezione tradita da un suo testimone: il rotolo London, British Library, Add. 30337. Si dimostra, mediante la scomposizione della melodia, che il canto dell'Exultet è realizzato adattando al lungo testo delle formule melodiche stereotipate, governate da regole ben precise. Si tratta di un canto prevalentemente sillabico la cui melodia è basata su tre suoni contigui dei quali, il suono centrale rappresenta la corda di recita sulla quale si imposta il canto. Si tratta dunque di una sorta di recitativo solenne, punteggiato da numerose cadenze piuttosto elaborate. L'analisi strutturale condotta sull'Exultet del rotolo London, B. L., Add. 30337 ha permesso poi di mostrare come la musica sia subordinata al testo e si può ritenere con certezza che sia stata vergata dopo la sua stesura. Il canto è strettamente dipendente dagli accenti testuali, sui quali si modella e che esalta con le varie soluzioni melodiche formulari. Si tratta perciò di un repertorio musicale fissato sulla pergamena dallo scriba, che adattava la notazione sul testo da cantare, applicando le formule melodiche fisse in base agli accenti, o copiando direttamente da un antografo.

A questo primo strato riconoscibile nella tradizione melodica dell'Exultet, segue cronologicamente una fase di progressiva disgregazione della sorprendente omogeneità caratteristica del primo periodo. In questa seconda fase la melodia dell'Exultet conserva ancora una struttura prevalentemente formulare basata su corda di recita, ma è caratterizzata da una evidente dilatazione melodica e non si può più riconoscere un'unica melodia-tipo intonata ovunque nello stesso modo. Si individuano piuttosto delle specifiche tradizioni locali che si riverberano anche nei manoscritti di epoca successiva prodotti nelle stesse aree, manoscritti che adottano col tempo anche con nuovi sistemi notazionali, e nei quali in alcuni casi si possono persino riconoscere, poste su tetragramma, melodie precedentemente scritte con i neumi beneventani.

Si propone di svolgere e mostrare, attraverso la visione diretta delle fotografie digitali delle carte manoscritte analizzate, i sottili fili della tradizione attraverso i quali si è sviluppato nei secoli il canto dell'Exultet intonato nella notte del Sabato Santo. L'analisi si sofferma inoltre sulle varie ipotesi di interpretazione dell'altezza melodica dei testimoni in campo aperto, proposte in base al confronto con i testimoni più tardi dell'Exultet.

Un ultimo accenno sarà fatto riguardo alle conoscenze pregresse sul canto dell'Exultet, saranno descritti dettagliatamente i concetti e le posizioni espressi nei precedenti studi, che la presente ricerca impone di rivedere.

Bibliografia

Avery, Myrtila, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1936

Marriott Bannister, Henry, *The Vetus Itala Text of the Exultet*, *The Journal of Theological Studies*, XI 1909, 43-54

- Id., Monumenti vaticani di paleografia musicale latina, Leipzig, Harrazowitz, 1913 (Codices e Vaticani selecti, 12)
- Baroffio, Bonifacio, Repertori liturgico-musicali nell'Italia meridionale e fonti beneventane, in Tradizione manoscritta e pratica musicale - I codici di Puglia. Atti del convegno di studi (Bari 30-31 ottobre 1986), a cura di Dinko Fabris e Anselmo Susca, Firenze, Olschki, 1990, pp.1-21.
- Barracane, Gaetano, Gli Exultet della cattedrale di Bari, Bari, Mario Adda, 1994.
- Benevento Biblioteca Capitolare 40. Graduale, a cura di Nino Albarosa - Alberto Turco, Padova, La Linea Editrice, 1991 (Codices Gregoriani, I)
- Boe, John, Beneventanum Troporum Corpus II: Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A.D. 1000-1250, Madison, Wisconsin, A-R Editions, 1989 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 19-27)
- Bux, Nicola, I codici liturgici miniati dell'archivio di S. Nicola, Bari, Edizioni Centro Studi Nicolaiani, 1983
- Capelle, Bernard, Le rite des cinq grains d'encens, «Les Questions Liturgiques et Paroissiales», 17 (1932), pp. 3-11
- Id., La procession du Lumen Christi au Samedi-Saint, «Revue Bénédictine», 44, 1932, pp. 105-119
- BMB. Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana. Università degli Studi di Cassino, Dipartimento di Filologia e Storia, Scuola di specializzazione per conservatori di beni archivistici e librari della civiltà monastica, Roma 1993-
- F. Bukofzer, Manfred, La musica delle laudes, in E.H. Kantorowicz, Laudes Regiae, Uno studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo, San Giorgio a Cremano, Medusa, 2006.
- Calderoni Masetti, Anna Rosa - Fonseca, Cosimo D. - Cavallo, Guglielmo, L'exultet beneventano del Duomo di Pisa, Galatina, Congedo, 1989
- Cavallo, Guglielmo, La genesi dei rotoli liturgici beneventani alla luce del fenomeno storico-librario in Oriente e Occidente, in Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti, Torino, Bottega d'Erasmus, 1973, pp. 213-229
- Cavallo, Guglielmo – D'Aniello, Antonia, L'Exultet di Salerno, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1993
- Cavallo, Guglielmo – Orofino, Giulia – Oronzo, Pecere, Exultet Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1994
- Cioffari, Gerardo, La riforma di Carlo II d'Angiò e i codici liturgici di san Nicola, in I codici liturgici in Puglia, a cura di Gerardo Cioffari e Giuseppe Dibenedetto, Bari, Levante, 1986
- Cioffari, Gerardo, Il mondo fantastico del Medioevo nei codici liturgici della Basilica di S. Nicola di Bari. Bari, Laterza -Edizioni d'Arte della Libreria, 2002
- Exultet: Testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale, CD-Rom, Università degli Studi di Cassino, Ministero per i Beni e le attività Culturali, 1999
- Gayard, Joseph, Le chant de l'Exultet, «Revue gregorienne», 29 (1950), pp. 50-69
- Gli Exultet di Bari, a cura di G. Barracane, Bari, Edipuglia, 1994 (Per la Storia della Chiesa di Bari-Studi e Materiali, 8).
- Hesbert, René-Jean, Le Prosaire de la Sainte-Chapelle, Macon, Protat Frères, 1952.
- Huglo, Michel, L'ancien chant bénéventain, «Ecclesia Orans», 2 (1985), pp. 65-293
- Id., L'auteur de l'Exultet pascal, «Vigiliae Christianae», 7 (1953), pp. 79-88
- I codici liturgici in Puglia, a cura di Gerardo Cioffari e Giuseppe Dibenedetto, Bari, Levante, 1986
- Iter Liturgicum Italicum, a cura di Giacomo Baroffio, Padova, CLEUP, 1999
- Kantorowicz, Ernst H., A Norman Finale of the Exultet and the Rite of Sarum, «Harvard Theological Review», xxxiv (1941), pp. 129-143
- Forrest Kelly, Thomas, The Beneventan Chant, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- Forrest Kelly, Thomas, Gli Exultet. Cerimonia liturgica e melodia, in Cavallo, Guglielmo – Orofino, Giulia – Oronzo, Pecere, Exultet Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1994, pp. 19-38.
- Forrest Kelly, Thomas, Structure and Ornament in Chant: The Case of the Beneventan Exultet, in Boone, Graeme M. (ed.), Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes, Cambridge, Mass., Harvard University Department of Music, 1995, pp. 249-276
- Forrest Kelly, Thomas, The Exultet in Southern Italy, New York, Oxford University Press, 1996
- Forrest Kelly, Thomas, Candle, Text, Ceremony: The Exultet at Rome, «Études Gregorienne», 32 (2004), pp. 7-68
- Avery Loew, Elias, Scriptura Beneventana, 2 vols., Oxford, Clarendon, 1929

Avery Loew, Elias, *The Beneventan Script. A history of the South Italian Minuscule*, 2 voll., seconda edizione aggiornata e riveduta da Virginia Brown, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980 (Sussidi Eruditi, 33-34)

Avery Loew, Elias, *The Beneventan Script. A history of the South Italian Minuscule II: Hand List of Beneventan Mss.*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980

Mallet, Jean – Thibaut, André, *Manuscripts 1-18*, Paris, CNRS, 1984 (Les Manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent, I)

Mallet, Jean – Thibaut, André, *Manuscripts 19-23, 25-31, 33-40, 42, 44, 66, 68 et fragments. Formulaire liturgiques (Messés)*, Paris, CNRS, 1997 (Les Manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent, II)

Mallet, Jean – Thibaut, André, *Formulaire liturgiques (offices). Tables et index*, Paris-Turnhout, CNRS-Brepols, 1997 (Les Manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent, III)

Paléographie musicale: *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, publiés en facsimilés phototypiques par les moines de Solesmes, vol. IV, *Le codex 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln*, Solesmes, 1894 (rist. anast. 1974)

Paléographie musicale: *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, publiés en facsimilés phototypiques par les moines de Solesmes, vol. XIII *Praeconium paschal du midi de l'Italie*, Solesmes 1925 (rist. anast. 1971)

Paléographie musicale: *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, publiés en facsimilés phototypiques par les moines de Solesmes, vol. XIV, *Le codex 10673 de la Bibliothèque Vaticane, Graduel bénéventain*, Tournai Desclée, 1931 (rist. anast. 1971)

Paléographie musicale: *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, publiés en facsimilés phototypiques par les moines de Solesmes, vol. XV, *Le codex VI 34 de la bibliothèque capitulaire de Bénévent*, Tournai Desclée 1937

Paléographie musicale: *Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, publiés en facsimilés phototypiques par les moines de Solesmes, vol. XXI, Forrest Kelly, Thomas, *Les Témoins Manuscrits du Chant Beneventain*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1992

Ruini, Cesarino, *I Manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger*, Trento, Provincia Autonoma di Trento Servizio beni culturali – Servizio beni librari e archivistici, 1998 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21), pp. 302-303

Speciale, Lucinia, *Liturgia e potere. Le commemorazioni finali nei rotoli dell'Exultet*, «Mélanges de l'École Française de Rome-Moyen Age», 112/1 (2000), pp. 191-224

Speciale, Lucinia, *Montecassino e la Riforma gregoriana: l'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Roma, Viella, 1991 (Studi di arte medievale, 3)

Tradizione manoscritta e pratica musicale - I codici di Puglia. Atti del convegno di studi (Bari 30-31 ottobre 1986), a cura di Dinko Fabris e Anselmo Susca, Firenze, Olschki, 1990

Paolo Sullo

I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella Scuola Napoletana del Settecento

La pratica della composizione di solfeggi era notevolmente diffusa presso la Scuola Napoletana del Settecento. Tali composizioni musicali si presentano come dei piccoli brani per una o più voci e basso continuo, senza testo. Finora sono stati considerati come appartenenti in maniera esclusiva alla scuola di canto, quindi come esercizi preparatori ad un determinato tipo di repertorio. Ad un'attenta analisi sia delle fonti manoscritte dirette, sia di testimonianze indirette, risultano invece inseriti in un'ottica pedagogica più ampia.

Seguendo il filone che da Leo ci conduce alla scuola di composizione di Zingarelli, fino ad arrivare al Compendio di contrappunto della antica e moderna scuola di musica napoletana di Giovanni Battista De Vecchis, i Solfeggi diventano uno strumento, successivamente allo studio dei partimenti, per lo studio della composizione. A differenza dei partimenti, infatti, i solfeggi costituivano la prima composizione "libera", senza parti date, atta alla ricerca di un primordiale equilibrio formale.

L'attenzione all'equilibrio della forma appare evidente nella corposa produzione di solfeggi di Leonardo Leo. In particolare lo Studio intero di n. 28 Solfeggi per Voce di Soprano con Basso e i Solfeggi a voce di Soprano con Cembalo, entrambi manoscritti custoditi presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, risultano rappresentativi di una precisa ricerca formale.

Tale equilibrio strutturale è il risultato di una concezione unitaria di armonia e contrappunto ben espressa nel trattato di De Vecchis. Altro trattato che si pone a conferma di questa ipotesi analitico-interpretativa che lega la composizione dei solfeggi allo studio della composizione e del contrappunto è *Studio e Corso di Contrappunto e Solfeggi* di Raffaele Giannetti, conservato in copia manoscritta ed autografa presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. In questo caso i solfeggi sono inseriti espressamente dall'autore come parte di un corso di contrappunto.

L'individuazione nei solfeggi di Leo di precise formule cadenzali, movimenti delle parti, modulazioni, formule linguistiche desunte dal trattato di De Vecchis, ha permesso di chiarire di come ogni elemento microstrutturale possa partecipare in maniera organica alla macrostruttura, alla costituzione della forma musicale. Gli elementi microstrutturali non sono schemi vuoti di significato, ma unità costitutive dell'intera forma. Nell'individuazione di queste unità armonia e contrappunto sono considerate e percepite come parti integranti di un medesimo processo. Fondamentale è infatti l'andamento melodico del basso in relazione a quello della voce superiore o, comunque, della parte melodica principale. Le formule retoriche individuate non sono strutture fisse ma unità logico sintattiche che si prestano a numerose variazioni, non solamente fioriture, ma anche aumentazioni e/o diminuzioni ritmico-armoniche, cambiamento e/o sostituzione di accordi, cromatismi ed altre innumerevoli possibilità espressive. Tali "unità di forma" vengono assemblate dal compositore secondo un criterio molto ben preciso. Il compositore, infatti, nella successione di determinati eventi microstrutturali, nonostante conservi una notevole libertà (l'atto creativo risiede nell'idea del com-porre), costruisce la forma secondo una regolamentazione a forma di galateo: ad una formula di apertura corrisponde quasi certamente una di chiusura, al termine della composizione è bene far precedere la cadenza completa da una cadenza evitata, ecc.

I solfeggi, essendo delle composizioni brevi concepite comunque in un ambito scolastico, ci permettono di individuare più facilmente le formule retoriche di cui sopra.

L'analisi dei solfeggi, obiettivo della ricerca, si pone come un ulteriore strumento per lo studio di forme musicali più complesse costituendone, al pari dei partimenti, un livello strutturale più profondo.

Bibliografia

- Baffa, Francesca Damiana, *I solfeggi di Pasquale Cafaro: Ricognizione delle fonti e contributo alla ricostruzione della didattica vocale settecentesca*, Tesi di laurea, Università di Pavia, a.a. 1991-1992
- Cafiero, Rosa, *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della scienza armonica nel Real Collegio di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali», XXVIII, 2, 1999 pp. 425-481
- Cafiero, Rosa, *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento. Cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp 171-198
- Carrer, Pinuccia, *Francesco Durante maestro di musica (1684-1755)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, stampa 2002
- Cafiero, Rosa – Marino, Marina (cur.), *Francesco Florimo e l'ottocento musicale. Atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990)*, Reggio Calabria, Jason Editrice, 1999
- Cafiero, Rosa – Caraci Vela, Maria – Romagnoli, Angela (cur.), *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993 (Archivio del teatro e dello spettacolo, 3)
- Carrer, Pinuccia, *Francesco Durante, maestro eccellente. Impulso didattico e fantasia compositiva nella musica a tastiera in Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali del secolo XVIII*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001
- Così Luisa, *Pasquale Cafaro musicista salentino del 18° secolo*, Lecce, Milella, 1980
- De Silva, Giovanni, *Elogio di Pasquale Cafaro maestro di cappella napoletano*, in Pasquale Cafaro, *Confitebor tibi domine: 1759, Salmo per soli, S, A, Coro a 4 voci, ob, cor, tr, archi ed organo*, prefazione di Donato Valli; trascrizione, revisione e realizzazione del basso di Luisa Cori, Lecce, ed. del Grifo, Società di storia patria per la Puglia, 1991
- Durante, Francesco, *Bassi e fughe: un manuale inedito per riscoprire la vera prassi esecutiva della Scuola napoletana del Settecento*, a cura di Giuseppe A. Pastore, Padova, Armelin Musica, 2003
- Gjerdingen Robert, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007
- Panunzio, Maria Pia, *Un musicista molfettese a Napoli: biografia di Luigi Capotorti*, catalogo delle opere ed edizione di Ernesta e Carlino, Bari, Società di storia patria per la Puglia, 1999
- Roeckle, Charles Albert, *Eighteenth-century Neapolitan settings of the Requiem mass: structure and style*, Ann Arbor, University microfilms international, 1986, c1978
- Sanguinetti, Giorgio, *Decline and fall of the Celeste impero. The theory of composition in Naples during the Ottocento*, «Studi musicali», XXXIV, 2, 2006 [ma 2005]

Trattatistica:

De Vecchis, Giovanni Battista, Compendio di contrappunto dell'antica e moderna scuola di musica napoletana, Napoli, tipografia Domenico Capasso, 1850

Sala, Nicola, Regole del contrappunto pratico, Napoli, stamperia reale, 1794

Staffa, Giuseppe, Metodo della Scuola Napolitana di Composizione Musicale. Parte Prima, Trattato di Armonia, Stabilimento Tipografico di F. R. Azzolino, 1849; Parte Seconda: Trattato di Composizione, Napoli, 1856

Claudia Jane Scroccaro

Il suono di un'epoca. Studi schenkeriani e orchestrazione

L'orchestrazione è l'aspetto compositivo più astratto ed inafferrabile che determina un brano; eppure, immediatamente dopo il profilo melodico ed armonico, essa lascia nell'ascoltatore un'impronta indelebile e indissolubile, come se esistesse un rapporto biunivoco tra il carattere stesso del brano ed il medium orchestrale. A tutt'oggi non esiste una valida teoria analitica che consenta di razionalizzare con sufficiente precisione questo raffinato ed importantissimo tratto, sebbene alcuni tentativi in questa direzione siano stati fatti.

Se è vero che da un lato per l'analisi schenkeriana riveste maggior importanza la condotta delle voci e la sua espressione attraverso i grafici in funzione dell'Ursatz, dall'altro è anche noto che, in numerosi scritti di Schenker, sono presenti osservazioni che ci fanno comprendere l'alta considerazione che questo teorico così eclettico e completo conferiva all'arte dell'orchestrazione.

Nel suo ultimo scritto *Der Freie Satz*, nell'introduzione si chiede «cos'è che rende un'orchestrazione veramente tale?» e più avanti risponde «la coerenza organica è anche evidenziata dall'arte dell'orchestrazione e dall'uso degli strumenti nella musica da camera. Nei capolavori i colori orchestrali non vengono capricciosamente o casualmente scelti; essi devono sottostare alle leggi del tutto». Questa frase sintetizza l'idea espressa a più riprese dal teorico nei suoi scritti precedenti, in cui enfaticamente si accaniva contro coloro che, come Richard Wagner, asserivano che la concezione titanica di Beethoven fosse inadeguatamente espressa dalla sua orchestrazione, ritenendo necessari dei raddoppi non presenti nella partitura originale. Oltre allo spunto scatenato per questa polemica, troviamo altre interessanti affermazioni nelle primissime analisi, come nella grande monografia sulla Nona di Beethoven, l'analisi della Sinfonia K. 550 di Mozart e nel celebre saggio *The Representation of Chaos from Haydn's Creation* in cui chiarisce con maggiori dettagli quali sono gli aspetti del suo sistema analitico che coinvolgono l'orchestrazione in modo diretto: la scelta del registro, l'uso dei fiati (in particolar modo degli ottoni), i contrasti timbrici e l'octave coupling.

Non è questa la sede per soffermarci oltre su questo aspetto, ma piuttosto per stabilire quanto siano andate avanti le ricerche a riguardo e quali altri passi in avanti si possano compiere per rendere l'analisi schenkeriana completa anche sotto questo profilo. Interessante a proposito è l'articolo di David Gagnè "Symphonic breadth": structural style in Mozart's Symphonies, in cui l'autore mette in evidenza come sia opportuno, nell'effettuare un'analisi schenkeriana, tenere presente che la sinfonia rappresenta un vero e proprio genere musicale espresso attraverso il medium orchestrale. L'orchestrazione, quindi, condiziona non solo la struttura del brano, ma anche la natura stessa della struttura. Chiarisce inoltre il concetto di 'stile sinfonico' espresso da Schenker, mettendo in luce aspetti 'topici' della scrittura orchestrale di Mozart: il punto centrale nel testo di Gagnè è espresso dal concetto di 'symphonic breadth', ovvero di un 'gesto' ampio all'interno di una sinfonia che, una volta iniziato, segue un percorso logico e coerente che deve inevitabilmente esaurire l'impulso dinamico innescato. Appare chiaro, quindi, che ognuno di questi 'gesti' è intrecciato all'altro, sia attraverso la ripetizione motivica associata al timbro, sia dallo slancio ritmico, pur prevedendo una condotta delle voci ben precisa e bi-univocamente associata alla disposizione degli strumenti.

Altro caposaldo di questo percorso sarà il contributo di Timothy Cutler, che nel suo scritto *Orchestration and the Analysis of Tonal Music: Interaction between Orchestration and Other Musical Parameters in selected Symphonic Compositions*, mette in luce come alcune cadenze, alcuni temi e alcune sezioni formali, poco chiari con la sola analisi schenkeriana, non possano essere spiegati senza il prezioso ausilio dell'orchestrazione. La dimostrazione è data dalla distinzione di Schenker in tre tipi di 'voci strumentali': obbligato, costituita dalle note reali; di riempimento, cioè una voce che non aggiunge nulla al contenuto

melodico o armonico; l'Hauptstimme, una voce di raddoppio che chiarisce o sottolinea un'idea musicale. È proprio l'orchestrazione a dare il giusto valore alle voci, ma soprattutto riesce a farci comprendere quando un raddoppio possieda qualità di Hauptstimme – aprendo registri che andranno chiusi – o se abbia esclusivamente valore coloristico.

L'intento di questa ricerca è dimostrare quanto sia efficace un'analisi schenkeriana per comprendere maggiormente il legame profondo che sussiste fra il composing-out di un brano orchestrale e l'orchestrazione stessa. Partendo quindi dalla descrizione del medium orchestrale, percorrendo il concetto di Symphonic Breadth elaborato da Gagnè, e muovendo attraverso lo stretto legame tra orchestrazione ed analisi schenkeriana stabilito da Cutler, metteremo in luce quegli aspetti così esclusivi e condizionanti dell'orchestrazione classica, in relazione agli stilemi dell'epoca. Vista la poca – ma presente – letteratura in merito, tenteremo di consolidare i concetti già espressi dai due autori, attraverso l'analisi schenkeriana del IV tempo della sinfonia K. 338 di Mozart. Ma fino a che punto è indispensabile stabilire i condizionamenti strutturali dell'orchestrazione nell'analisi schenkeriana? Proprio per il valore assiomatico e idealista di quest'ultima, essa appare il metodo più adatto per delineare i confini così sottili e poco chiari dell'arte dell'orchestrazione classica, rivelando l'esistenza di una reciprocità fra questi due approcci analitici.

Bibliografia

- Cutler, Timothy Spencer, *Orchestration and the Analysis of Tonal Music: Interaction between Orchestration and Other Musical Parameters in selected Symphonic Compositions, c. 1785-1835*, tesi di laurea, Yale University, 2000
- Id., *Heinrich Schenker's Analytical Conception of Orchestration*, «Journal of Schenkerian Studies», Texas, North Texas University Press, I, I/Gennaio 2006
- Gagnè, David, *Performance Medium as a Compositional Determinant: A Study of Selected Works in Three Genres by Mozart*, Ph.D., City University of New York, 1988
- Id., "Symphonic breadth": structural style in Mozart's Symphonies, «Schenker Studies 2», eds. Hedi Siegel – Carl Schachter, II/1990, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 82-108
- Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington, Indiana University Press, 1994
- Schachter, Carl, *Unfoldings: Essay in Schenkerian Theory and Analysis*, ed. Joseph N. Straus, New York, Oxford University Press, 1999
- Schenker, Heinrich, *Free Composition: New Musical Theories and Fantasies*, tradotto e edito da Ernst Oster, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 2001
- Id., *Beethoven-'Retouche*, «Wiener Abendpost», VII/9 gennaio 1901; ristampato in *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891-1901*, a cura di Hellmut Federhofer, Georg Olms Verlag, 1990, pp. 259-268
- Id., *Beethoven's Ninth Symphony*, trad. e ed. di John Rothgeb, New Haven e Londra, Yale University Press, 1992
- Id., *Mozart's Symphony in G Minor, K. 550*, in *The Masterwork in Music vol.2*, a cura di William Drabkin, ed. William Drabkin, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 59-96
- Id., *The Representation of Chaos from Haydn's Creation*, in *The Masterwork in Music vol. 2*, a cura di William Drabkin, ed. William Drabkin, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 97-105
- Steetle, Kathryn, *Orchestrational Markedness and its effect on Form*, tesi di laurea, Florida State University, 2007
- Wagner, Richard, *On Performing Beethoven's Ninth Symphony*, in *Three Wagner Essays*, trad. di Robert L. Jacobs, Londra, Eulenburg Books, 1979
- Esempi Musicali:
- NMA IV/11/6: *Symphonies vol. 6* (Christoph-Hellmut Mahling and Friedrich Schnapp, 1970, BA 4558), Sinfonia k. 388, IV tempo

Marco Lutz

Dal bronzo all'alluminio. Un nuovo strumento per l'analisi della musica per launeddas

Nel maggio del 2007 l'ingegnere Francesco Capuzzi presentò sul suo blog e ai giornalisti le elettroneddas, strumento da lui inventato, versione elettrica delle tradizionali launeddas sarde, la cui prima fonte è un bronzetto d'età nuragica risalente al IX-VIII sec. a.C. I pareri dei suonatori di launeddas furono discordi:

alcuni lo criticarono aspramente, altri decisero di proporlo nei loro concerti alternandolo allo strumento di canna.

Le elettroneddas sono costituite da tre tubi di alluminio su due dei quali sono stati inseriti quattro sensori a contatto. Questi, nel momento in cui le dita del suonatore si staccano dal tubo, inviano un impulso elettrico ad un controller che a sua volta attiva un oscillatore generando così il suono. Dopo aver visto e sentito per la prima volta le elettroneddas, mi resi conto che, con opportune modifiche, queste sarebbero potute diventare un interessante strumento di analisi. Mi sono dunque rivolto all'ing. Capuzzi il quale, avvalendosi della collaborazione dell'ing. Guido Coraddu, ha modificato lo strumento sulla base delle mie indicazioni. Il nuovo strumento è in grado, oltre che di suonare, anche di rappresentare graficamente su un interfaccia informatica il variare della posizione delle dita sullo strumento. L'esperienza di ricerca, condotta con l'aiuto del suonatore di launeddas Andrea Pisu, integrando i dati forniti da questo nuovo strumento con l'immagine video delle dita del suonatore, ha permesso di concentrare l'analisi su due aspetti di particolare interesse per lo studio delle launeddas ma allo stesso tempo riconducibili a problematiche di carattere più generale da tempo affrontate nella letteratura analitico-musicologica ed etnomusicologica. In primo luogo è stato possibile concentrare l'analisi sul gesto musicale, sia in relazione alla sua componente funzionale che a quella simbolica (Delalande 1993, Baily 1995). In secondo luogo sono state fatte alcune considerazioni sui limiti della trascrizione delle musiche di tradizione orale su pentagramma (England 1964, Carpitella 1973, Bartok 1977, Macchiarella 1989, Giuriati 1991; per le problematiche relative in maniera specifica alle launeddas si veda Weis Bentzon 2002) e sull'utilità dell'ausilio di strumenti informatici ed elettronici (Seeger 1951, Giuriati 1991, *The World of Music* n.2/2005).

Nel corso della mia comunicazione mi concentrerò sulle seguenti tematiche:

- breve descrizione delle elettroneddas e del nuovo strumento di analisi;
- descrizioni della metodologia di analisi utilizzata nell'esperienza di ricerca;
- esposizioni dei principali esiti della ricerca;
- applicabilità ad altri strumenti musicali.

Bibliografia

- AA. VV., *The World of Music* 2/2005, Notation, Transcription, Visual Representation, Berlin, VWB
- Baily, John, 1995, *Struttura musicale e movimento umano*, in Tullia Magrini (cur.), *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 183-212
- Bartók, Béla, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri, 1977
- Carpitella, Diego, *L'insufficienza della semiografia musicale colta nelle trascrizioni etnomusicologiche*, in *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, p. 227-233
- Blacking, John, *The Anthropology of the Body*, London, Academic Press, 1977
- Delalande, François, *I gesti dell'interprete: il caso Glenn Gould*, in *Le Condotte Musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, Bologna, Clueb, 1993, pp. 85- 113 (ed. or. 1988)
- England, Nicholas, *Symposium on Transcription and Analysis: a Hukwe song with musical bow*, in *Ethnomusicology* VIII, 1964, pp. 223-277
- Giuriati, Giovanni, *Trascrizione in M. Agamennone et al., Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 243-290
- Macchiarella Ignazio, *Introduzione alla trascrizione della musica popolare*, Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1989
- Seeger, Charles, *An Instantaneous Musica Notator*, *Journal of the IFMC* 3, 1951, pp. 103-107
- Weis Bentzon, Andreas Fridolin, *Launeddas*, Iscandula, Cagliari, 2002 (ed. or. 1969)

Terza Sessione Studi sulla musica del Novecento

Piero Venturini

Scale modali difettive nell'opera di Ravel

L'utilizzo di scale modali difettive (ossia mancanti di uno o due suoni) è talmente comune nell'opera di Ravel da suscitare l'impressione che tali successioni melodiche vengano usate con finalità specifiche,

nient'affatto casuali: obiettivo della presente ricerca è quello di fare emergere le motivazioni che guidano Ravel nell'utilizzo di questo tipo di scale e l'influsso che esse hanno nell'evoluzione del linguaggio del Compositore.

La ricerca è un approfondimento dell'ampia tesi di Russom (1985) sull'organizzazione delle altezze nell'opera di Ravel. L'utilizzo di successioni difettive (in particolare serie e sequenze) nella seconda metà del '900 è ben noto; non risulta, invece, alcun tipo di indagine specifica riguardante successioni difettive nel cinquantennio precedente. La ricerca è circoscritta alle successioni modali ma non è escluso che possa essere estesa anche alle altre tipologie di scale usate da Ravel (pentatonica, ottotonica, ecc.). La ricerca contiene riferimenti alla teoria degli insiemi di Forte.

Prima di iniziare la ricerca si è reso necessario individuare alcuni criteri per la scelta del frammento da analizzare in modo che non risultasse troppo corto (e quindi necessariamente difettivo) né troppo lungo: -nei pochi casi di melodia strutturata fraseologicamente, si è presa in considerazione un'unità periodica completa (frase o periodo);

-in tutti gli altri casi si è preso in considerazione il frammento fino al primo segno di discontinuità (un valore decisamente più lungo dei precedenti o una pausa significativa) o di contrasto (come ad es. salto di registro, cambio di timbrica, contrasto dinamico, ecc).

Seguendo i criteri sopra elencati si sono ricavati frammenti di durata sufficientemente omogenea.

Per definire l'ambito modale del frammento preso in esame si è fatto ricorso alla teoria della "centrazione" di Berger (1963) ripresa da Russom, ossia all'analisi dei comportamenti lineari del basso e della melodia che portano ad individuare una tonica (una finalis, in questo caso) "centrando" un suono come tonicizzante all'interno di una struttura melodica:

-fenomeni di centrazione nel basso: primo o ultimo suono della melodia, suono-pedale, suono iniziale o finale di un procedimento a gradi congiunti, suono finale di una progressione. I suoni così centrati rappresentano la finalis del modo.

-fenomeni di centrazione nella melodia: melodia che inizia e termina con la medesima nota, presenza, nelle prime note di un intervallo di quinta ascendente o quarta discendente o del nucleo 0-5-7 (ossia un suono inquadrato dalla sua quinta inferiore e superiore).

-in caso di discordanze (esempio: suono x centrato al pedale, suono y centrato nella melodia), si tratta di un modo sottoposto a rotazione, sempre in base alla teoria di Russom: la finalis è espressa dal basso con rotazione della scala sul suono centrato nella melodia.

Sono state prese in esame le melodie modali di gran parte dell'opera di Ravel e, una volta individuate le successioni difettive, ne sono state individuate le cause che, in linea di massima, sono attinenti alle seguenti tipologie:

cause inerenti il rapporto figura-sfondo

- Alla presenza della finalis al basso come pedale fa riscontro la totale assenza nella melodia superiore: è un espediente per far risaltare la melodia su di uno sfondo monocromatico, saturo della presenza della finalis. - La stessa tecnica si applica anche con suoni diversi dalla finalis.

- L'assenza del medesimo suono in tutti gli strumenti rappresenta un fattore unificante in un tessuto a fasce dove i singoli interventi strumentali sono molto differenziati sia dal punto di vista timbrico che ritmico (quartetto per archi, Il tempo, batt. 120)

Cause che riguardano il rapporto forma-colore:

Secondo Azzaroni (1986), inserendo un suono in una scala modale questa scala acquisisce una sfumatura caratteristica di un altro modo; questa serie di esempi dimostra che è vero anche il contrario: togliendo uno o due suoni un modo acquisisce un determinato colore che, a sua volta, contribuisce a caratterizzare una determinata sezione formale.

- L'assenza di suoni è in rapporto con la struttura formale del brano: a sezione diversa corrisponde una successione difettiva con una diversa combinazione di suoni mancanti.

- Un contrasto tra due sezioni può avvenire anche con una successione completa ed una incompleta.

- Stessi suoni mancanti in melodie diverse stabiliscono un fattore unificante all'interno di una sezione formale.

- Esistono brani che riportano in alcune parti la presenza quasi invasiva di un suono nella melodia e nel tessuto armonico e, viceversa, la totale assenza in altre sezioni. Anche in questo caso, presenza e assenza di suoni diversi stabiliscono dei contrasti di tipo formale.

collegamenti "in enjambement"

Consistono in collegamenti tra frammenti melodici in cui il frammento successivo inizia proprio con le note mancanti nel precedente. Possono essere utilizzati per dare un senso di continuità tra due melodie separate

tra loro da eventi di discontinuità o contrasto anche molto forti, come ad esempio un valore molto lungo- Anche melodie interrotte da pause possono ritrovare un senso di continuità con un collegamento “in enjambement”.

- In un contesto polifonico, il collegamento “in enjambement” tra due strumenti che si imitano attenua il rapporto dux-comes a favore di una più stretta consequenzialità.

colore individuale del singolo suono

Si tratta di forse del tratto stilistico più importante evidenziato dalla ricerca: in contesti politonali accade di frequente che manchi lo stesso suono, indipendentemente dal grado che ricopre all'interno del modo.

Appare chiaro come il termine “colore,” più volte citato come conseguenza della mancanza di suoni in una scala modale, si presenti come dominio, ossia come somma di parametri che coinvolgono struttura melodica, struttura formale e timbrica. I tre aspetti nello stile di Ravel sono difficilmente districabili, in quanto l'uno rimanda continuamente all'altro.

Nel personale sistema di ordinamento delle altezze di Ravel, i singoli suoni possono esser dotati di una propria identità che prescinde dal tipo di scala utilizzata e dal ruolo che il suono assume all'interno di essa.

Bibliografia

Azzaroni, Loris, *Ai confini della modalità: le toccate per cembalo e organo di Frescobaldi*, Bologna, Clueb, 1986

Berger, Arthur, *Problems of pitch organisation in Stravinsky*, *Perspectives of new music* 2/1, 1963

Forte, Allen: *The structure of atonal music*, Yale University Press, 1973

Orenstein, Arbie, *Maurice Ravel's creative process*, in *Musical Quarterly* 53/4, ottobre 1967

Roland-Manuel, *Maurice Ravel et son oeuvre*, Durand, Paris, 1914

Russom, Philip, *A theory of Pitch organisation for the early works of Maurice Ravel*, University microfilms international, Yale University Press, 1985

Alfonso Alberti

Strategie di ricomposizione nel terzo movimento del Concerto per quartetto d'archi e orchestra di Schoenberg

Questa analisi nasce come sviluppo estensivo e dettagliato di un'idea proposta da J. Straus nel terzo capitolo del suo *Remaking the Past*. In questo capitolo, dedicato alla ricomposizione di opere del passato da parte di compositori del Novecento, l'autore mostra come le varianti e gli arricchimenti apportati da un compositore all'originale che si è proposto di ricomporre rispecchino quelle stesse idee, quelle convinzioni e quelle idiosincrasie che emergono normalmente nella sua produzione musicale “pura” e nella sua riflessione analitica.

Il brano scelto qui per l'analisi è il Concerto per quartetto d'archi e orchestra di A. Schoenberg, ricomposizione del Concerto grosso op. 6 n. 7 in si bemolle maggiore di G. F. Händel. La relazione si propone di esibire un confronto fra originale e ricomposizione e di discutere le principali operazioni ricompositive di Schoenberg, spiegandone la funzione e mettendo in luce il loro rapporto con la produzione musicale più nota del compositore. Si metterà in luce in particolare la funzione “analitica” di alcune operazioni di Schoenberg: far proliferare i diversi motivi significa, per esempio, attirare l'attenzione sulla loro identità e sui loro rapporti. La partitura di Händel, anziché essere presa in esame da un saggio o da un articolo, viene “spiegata” da un altro brano di musica.

Gli esempi saranno corredati di ascolti dei frammenti interessati, nell'originale e nella versione ricomposta. Si anticipano qui alcuni dei punti toccati.

Sovrapposizione all'originale di categorie formali gerarchizzanti:

Nella sua attività di teorico, Schoenberg attirò l'attenzione su alcune categorie formali della grande tradizione classico-romantica: tipologie tematiche (periodo, sentence, forme ternarie) e strutture di interi movimenti. In epoca moderna queste stesse funzioni sono state sistematizzate da W. Caplin, in linea di continuità diretta con la riflessione di Schoenberg.

Ricomporre il brano di Händel significa per Schoenberg trasformare una prevalente paratassi in una prevalente sintassi e dar vita a strutture più chiaramente gerarchizzate.

A livello di struttura tematica, per esempio, la semplice caratteristica binaria del refrain (frase che chiude alla tonica più ripetizione che chiude alla dominante) cede il posto a un'elaborata piccola forma ternaria:

Händel	Schoenberg
bb. 1-2 frase principale (chiude alla tonica)	bb. 163-165 A/idea-base
bb. 2-4 frase principale (chiude alla dominante)	bb. 166-169 A/ripetizione dell'idea-base
b. 4 estensione e cadenza sospesa	bb. 169-170 A/Estensione
	bb. 171-177 B (2 livelli di frammentazione)
	bb. 178-184 A'

A livello macroformale, in Händel incontriamo una forma a ritornelli organizzata in struttura bipartita, con il consueto piano tonale che chiude in dominante la prima parte e che esplora tonalità alternative all'inizio della seconda, per poi tornare in tonica. Le parti dal movimento hanno una loro funzione, ma la paratassi è prevalente, soprattutto nell'identità quasi completa delle diverse presentazioni del refrain.

Schoenberg fa venir fuori da questo materiale originario una compatta forma-sonata, in cui la funzionalità delle varie parti viene esasperata. Vediamo per esempio l'inizio dello sviluppo.

Händel	Schoenberg
bb. 17-19 refrain	bb. 205-207 Prenucleo/A/idea-base
bb. 20-23 couplet	bb. 207-208 Prenucleo/breve parentesi
bb. 24-26 refrain	bb. 166-169 Prenucleo/A/ripetizione dell'idea-base
bb. 27-29 couplet	//
bb. 30-34 refrain	bb. 171-177 Prenucleo/B
bb. 30-34 refrain (continua)	bb. 178-184 Prenucleo/A'
bb. 34-39 couplet	bb. 227-233 Nucleo (fase sviluppativa vera e propria)

Si può vedere nella colonna di destra come Schoenberg costruisca uno sviluppo "ben formato", con un prenucleo che ripropone tutta la piccola forma ternaria iniziale (ma in versione modulante) e una fase sviluppativa vera e propria a seguire. I tre refrain, praticamente indifferenziati in Händel, se non per la tonalità, si trasformano qui nelle varie parti della piccola forma ternaria. Il primo dei tre couplet si riduce a un brevissimo inserto (ma è ben riconoscibile, come in tutti gli altri casi), il secondo scompare e il terzo invece si espande, a formare il nucleo dello sviluppo.

Esasperazione contrappuntistica ed elaborazione motivica:

La tecnica dell'elaborazione motivica, insieme a quella della variazione sviluppativa a cui è legata, è certamente uno dei nodi cruciali della prassi compositiva di Schoenberg. Il tema dell'Andante händeliano oggetto di ricomposizione nel terzo movimento del Concerto è già di per sé un piccolo gioiello di derivazioni motiviche, limitate però quasi esclusivamente all'ambito melodico, ossia alla parte dei primi violini.

Alle relazioni motiviche già presenti in Händel, Schoenberg somma tutta una serie di derivazioni ed elaborazioni che arricchiscono e trasformano l'originale. In primo luogo, è frequente il caso di un motivo che dà luogo a una proliferazione contrappuntistica, vale a dire che in prossimità di una sua enunciazione nella voce principale si hanno sue enunciazioni anche nelle voci secondarie. Si veda per esempio alle bb. 185-186 e seguenti: all'inizio di b. 185, un motivo viene enunciato dall'oboe e poi subito replicato, per tre volte, da violoncelli e contrabbassi (con la contrazione di un intervallo da tono a semitono e, in due delle tre repliche, con inversione intervallare); inoltre, si ha pure una proliferazione di un altro motivo che, enunciato nella voce principale a b. 186, viene anticipato nella battuta precedente dal corno e dai violini primi (e in forma diminuita ritmicamente, proprio al termine di b. 185, anche dai violini secondi).

Funzioni svolte dalla ricomposizione:

La funzione principe è evidentemente quella di valorizzare nel brano alcuni principi estetici tipicamente schoenberghiani. Densità, complessità, sintassi (e non paratassi) delle strutture: questi alcuni valori in primo piano. Emerge comunque anche un intento "didattico" e "analitico". Nei casi di proliferazione contrappuntistica c'è per esempio la tendenza a trattare separatamente i singoli motivi, frammentando perciò il segmento melodico che li contiene. Uno degli effetti di quest'operazione è una sorta di analisi della voce

principale in termini puramente sonori: il fatto che i singoli motivi siano più volte replicati e rimbalzino da una voce all'altra dovrebbe attirare su di essi l'attenzione dell'ascoltatore e/o di chi legge la partitura; questi sarebbe portato perciò a prendere coscienza del fatto che la linea principale non è un tutto indiviso o indifferenziato, essendo al contrario composta da unità più piccole, con fisionomie e ruoli differenti. Non va passata sotto silenzio, infine, l'efficacia con cui un'operazione del genere avalla l'interpretazione storiografica che Schoenberg dà del proprio comporre: continuità col passato, anziché rottura.

Bibliografia

Oltre a testi di riferimento generale su Schoenberg, si segnalano specificamente:

Schoenberg, Arnold, Elementi di composizione musicale (traduzione italiana di Giacomo Manzoni), Milano, Suvini Zerboni, 1969

Straus, Joseph N., Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition, Cambridge/London, Cambridge University Press, 1990

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

Enrico Bianchi

Introduzione all'oscuro di Salvatore Sciarrino. Aspetti formali e simbolici correlati al timbro

Nel 1981, a seguito di una commissione dell'orchestra da camera della London Sinfonietta, Salvatore Sciarrino scrive Introduzione all'oscuro per dodici strumenti. L'organico è composto da quattro legni (flauto, oboe, clarinetto, fagotto), tre ottoni (corno, tromba, trombone) e quintetto d'archi (due violini, viola, violoncello, contrabbasso). L'opera viene eseguita per la prima volta il 29 giugno 1981 a Londra nella Queen Elizabeth Hall sotto la direzione di Oliver Knussen.

Il presente contributo intende proporre un'analisi di Introduzione all'oscuro di Sciarrino che miri a palesare sia alcuni aspetti formali della composizione, sia una sorta di livello simbolico che sembra emergere dalla frequente trasfigurazione di eventi sonori appartenenti alla realtà concreta che ci circonda.

La necessità di rintracciare metodi adeguati allo studio della musica atonale è stata ampiamente sostenuta nella letteratura analitica recente. In particolare è stato osservato come applicare a brani atonali metodi nati per la musica tonale rischia di esercitare una violenza sulla partitura in nome di una teoria generale tendente a privare la musica non tonale di una sua autonomia strutturale ed estetica [Pasticci 1994]. Nell'analisi di composizioni recenti per di più, in virtù dell'accresciuta attenzione dei compositori verso il timbro, i metodi tradizionali si rivelano inefficaci. I lavori di Sciarrino manifestano la propria impermeabilità ad indagini analitiche di tipo tradizionale soprattutto a causa dell'impossibilità di ricondurre alle usuali categorie certe nozioni, come quella di intervallo, che "...nella musica di Sciarrino tende ad essere annullata dall'invenzione di un personale vocabolario che assegna alla materia sonora un valore talmente astratto [...] da rendere irrilevante il riferimento ad un sistema di altezze temperate precostituito." [Angius 2002, 50]. In quest'ottica lo studio sulla partitura è stato completato con l'analisi elettroacustica del segnale audio delle registrazioni, mentre i numerosi scritti dell'autore sono stati considerati un'ulteriore fonte che conferma o sconfessa le ipotesi analitiche inoltrate. Inoltre un approfondimento adeguato del piano simbolico del brano in questione non può evitare il confronto con discipline come la linguistica e la psicologia della percezione, capaci di valutare l'opera in relazione al legame con la comune percezione del mondo sonoro che ci circonda. Per il raggiungimento degli obiettivi espressi è stata pertanto valutata l'opportunità di un approccio metodologico multidisciplinare, nel quale strumenti analitici finalizzati all'esame del livello formale sono stati integrati da altri metodi deputati all'identificazione del livello simbolico dell'opera.

Divisione in parti:

- Gli eventi sonori presenti nel brano sono stati classificati adottando l'impostazione metodologica di Murray Schafer nello studio dell'ambiente acustico [1977] (gesti figurali - elementi di sfondo, eventi connotati semanticamente - eventi neutri, ecc...); la susseguente distribuzione di tali eventi sonori nel tempo (orizzontalmente) e nello spazio frequenziale (verticalmente) è funzionale ad una possibile segmentazione del pezzo.
- A partire dal concetto di densità testurale proposto da Berry [1976]. Wallace Berry considera due aspetti della densità: la prossimità delle componenti di un aggregato armonico nell'allineamento verticale (grado di compressione) e la sua distribuzione nel campo delle frequenze (spazio frequenziale occupato)] e mutuando

da Grazia Giacco [2005] l'idea di sintetizzare le interazioni fra timbro e organizzazione formale attraverso delle rappresentazioni grafiche, viene proposta una misura della variazione della densità testurale di alcuni eventi sonori. È così evidenziata l'attenzione del compositore finalizzata a controllare il livello dello spessore sonoro di alcuni particolari aggregati sonori nel corso del brano.

– Rientra fra le caratteristiche di Sciarrino in *Introduzione All'oscuro* quella di rendere incerta la riconoscibilità timbrica degli strumenti musicali utilizzati. Il compositore a tal fine mette in atto una serie di condotte del tutto coerenti con le esperienze analitiche che dagli anni '70 ai nostri giorni hanno approfondito l'aspetto della percezione del timbro. La maggior parte degli studi sull'argomento hanno mostrato come il concetto di timbro sia riconducibile alla sintesi operata dal nostro sistema percettivo fra diversi parametri: tali studi sono concordi nel considerare che dimensioni come la distribuzione dell'energia nello spettro e le caratteristiche dell'involuppo d'ampiezza sono tra i fattori primari nella percezione del timbro [Grey 1977], mentre altri analisti hanno verificato sperimentalmente l'importanza del transitorio d'attacco per l'individuazione dello strumento in base al modo d'eccitazione esercitato [McAdams 1995]. L'analisi del segnale audio al computer attraverso sonogrammi e spettrogrammi consente la valutazione di alcune strategie compositive dell'autore, per mezzo della misurazione dei parametri che contribuiscono alla percezione del timbro. Un riferimento metodologico in questa fase risulta essere la Spettromorfologia di Denis Smalley [1997].

– Sulla base dell'iniziale distinzione tra eventi semanticamente connotati ed eventi neutri [Cifariello Ciardi 1998] si tenterà infine l'analisi del profilo semantico del brano, tendente a dimostrare come l'imitazione di eventi sonori naturali sembra corrispondere ad un disegno dell'autore finalizzato a sfruttare la sensazione di familiarità che eventi fortemente connotati (battito cardiaco, respiro, eventi zoomorfi) suscitano nell'ascoltatore. Sull'utilizzo a fini compositivi di materiali che hanno un forte contenuto referenziale si sono già pronunciati Murray Schafer [1977] e Delalande [2001], inoltre questa possibilità di imitazione della realtà emerge dagli scritti dello stesso compositore [Sciarrino 1981 - 2001].

Il presente contributo intende inserirsi nel dibattito riguardante l'analisi di composizioni in cui il timbro assume un ruolo principale, che è un campo di ricerca ancora relativamente poco esplorato, sia per la mancanza di metodologie condivise che per la inadeguatezza degli strumenti analitici tradizionali a cogliere la complessità dei fenomeni musicali osservati.

Bibliografia

- Angius, M., Sui poemi concentrici, *Hortus musicus* n°12, 2002, pp. 50-56
Berry, W., *Structural function in music*, Englewood Cliffs N.J., Prentice-Hall, 1976
Cifariello Ciardi, F., La connotazione dell'evento sonoro: un parametro musicale?, in *Psicologia Cognitiva e Composizione musicale: intersezioni e prospettive comuni*, Roma, edizioni Kappa, 1998
Delalande, F., *Le Son de Musiques*, Paris, Buchet Chastel, 2001
Giacco, G., La notion de "Figure" chez Salvatore Sciarrino, Paris, L'Harmattan, 2001
Giacco, G., Interactions entre timbres et espace formel dans la musique contemporaine, *Actes du Colloque Interdisciplinaire de Musicologie (CIM05)*, Montreal (Québec) Canada 10- 12/3/2005, 2005
Grey, J.M., Multidimensional Perceptual scaling of musical timbre. *Journal of the acoustic Society of America*, 61, 1977, pp. 1270-1277
Murray Schafer, R., *The tuning of the world*, Toronto, McClelland and Stewart Ltd, 1977
McAdams, S. – Winsberg, S. – Donnadieu, S. – De Soete, G. – Krimpho, J., Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities and latent subject classes, *Psychol. Res*, 58, 1995, pp. 177-192
Pasticci, S., Fra analisi musicale e storia: l'interpretazione delle opere atonali di Arnold Schoenberg, *Diastema* vol. 4/9, pp. 1994, 9-19
Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966
Smalley, D., Spectromorphology: Explaining soundshape, *Organised Sound*, 2(2), 1997
Sciarrino, S. (1981-2001), *Carte da suono*, Roma, CIDIM, 2001
Id., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998
Id., *Introduzione all'oscuro*, Partitura: 133209 Milano, Ricordi, 1981

Discografia

Sciarrino, S., *Introduzione all'oscuro* (1981)

a) CD *Contempoartensemble*, Dir. Mauro Ceccanti, in Sciarrino, Bussotti, Berio, Xenakis, Arts

music (1996)

b) CD Ensemble Recherche, Dir. Kwamé Ryan, in Salvatore Sciarrino, Lo spazio inverso, Kairos production (2000)

Emiliano De Mutiis

Il postmoderno in musica e in musicologia: risorse metodologiche e derive ermeneutiche

Studiando la letteratura musicologica e critica dell'ultimo quarto del XX secolo è impossibile non imbattersi in termini come «postmoderno», «postmodernità» o «postmodernismo», mutuati dalla filosofia e dalle scienze sociali. Nell'ambito della pubblicistica in lingua inglese si è assistito, sin dalla fine degli anni Ottanta, ad un vero e proprio dibattito intorno a tale concetto (postmodern debate) [Kerman 1985, Kramer 1993, Tomlinson 1993, Kramer 1995, Cook-Everist 1999, ecc.], che ha condotto alla necessità di rifondazione metodologica alla base della cosiddetta New Musicology. Eppure, nonostante tale centralità, la musicologia italiana sembra dedicare poca attenzione all'argomento, dal momento che testi esplicitamente dedicati ad esso da autori italiani non esistono, e quelli scritti da autori stranieri sono per la quasi totalità non tradotti [cfr. Chevassus (1998) 2003].

Il presente contributo si inserisce in questo contesto proponendosi di evidenziare inediti e a volte paradossali aspetti all'interno del campo concettuale gravitante attorno al postmoderno in musica e in musicologia. Per considerare, ad esempio, quanto distante sia l'appropriazione di tale concetto da parte dei due ambiti, è sufficiente pensare al fatto che la cosiddetta musicologia postmoderna non si occupa di musiche postmoderne. Essa infatti studia una modalità, contemporanea, di ascoltare e interpretare la musica in generale, non una musica specifica: è nei suoi metodi e nei suoi temi che esplica la sua postmodernità, non nel suo oggetto (che, salvo rare eccezioni, non riguarda i repertori del secondo Novecento) [Lochhead 2004, Nattiez 1993]. Gli obiettivi del musicologo postmoderno – ricondurre la musicologia nell'ambito degli studi umanistici e rivivificare il repertorio classico tradizionale con una nuova spinta teorica – si distinguono così nettamente da quelli del musicista postmoderno – allontanarsi dagli eccessi dell'avanguardia e ritrovare un rapporto con il pubblico.

Attraverso un breve excursus su alcuni degli scritti teorici della New Musicology, la presentazione cercherà di evidenziare come l'idea di postmoderno insita in essi sia esplicitamente legata alle prime opere del filosofo francese Jacques Derrida (anni Sessanta) [Derrida 1967a; 1967b; 1967c]; legame che mostra, però, la sua natura indiretta, essendo esso attuabile solo considerando la rielaborazione americana del pensiero di Derrida (anni Settanta), considerata a sua volta come base per una teoria del postmoderno di matrice statunitense; e legame, altresì, di natura paradossale, essendo lo stile argomentativo di Derrida – strumento centrale nella sua ricerca ontologica e gnoseologica [Derrida 1979; 1980] – ritenuto vicino allo spirito dell'avanguardia [Ferraris 2006], ed essendo il filosofo francese contrario ad ogni forma di post-ismi [Derrida 1986]. Se dunque il legame tra la New Musicology e il pensiero di Derrida è chiaro e lampante, non lo è altrettanto il legame di entrambi con il concetto di postmodernità.

Quando poi è la composizione a tentare di appropriarsi degli aspetti retorico-stilistici dell'argomentazione decostruttiva derridaiana, quello che può generarsi è una situazione dai tratti ancor più paradossali. Prendendo come esempio Carny (1989 rev. 1996), pezzo per pianoforte solo del compositore statunitense e «postmoderno» John Zorn (1953-), il contributo mostrerà come – a fronte di un breve esame della letteratura analitica a riguardo [Drury 1994, Service 2002] e con l'ausilio di esempi sia sonori che testuali – la composizione presenti una strategia testuale più modernista che post-moderna: citazioni e riferimenti colti e impercettibili, atualizzabili solo ad un livello «specialistico»; esclusione della possibilità di una lettura di primo livello; indicazioni paratestuali «cifrate»; continuum di frammenti senza legame tra essi se non quello di essere un personale omaggio di Zorn ai suoi compositori colti preferiti.

Come inquadrare allora il concetto di «postmoderno» all'interno del pensiero compositivo contemporaneo? È pensabile un'appropriazione che non sia velata da contraddizioni e paradossi?

L'ultima parte della presentazione sarà dedicata all'esplicitazione di come, all'interno del caleidoscopio concettuale postmoderno, sia possibile pensare ad almeno un «altro postmoderno», sviluppatosi parallelamente e autonomamente rispetto a quello derivato dal pensiero di Derrida; un postmoderno rivolto non al linguaggio come strumento ontologico e gnoseologico ma alle mutazioni indotte dalle tecnologie tardonovecentesche sulla percezione della realtà e sull'orizzonte del sapere. Seguendo una linea che partendo da Nietzsche [1874] unisce Benjamin [1936], Heidegger [1938], McLuhan [1964], Lyotard [1979], Lévy [1997] ed Eco [1984; 2003], si arriva a definire questo «altro» panorama concettuale, all'interno del quale

una modalità postmoderna del fare musicale si rende possibile coniugando l'accessibilità del senso tipica dei prodotti dell'industria culturale con gli aspetti metalinguistici e "colti" del modernismo, producendo un'opera dai livelli di lettura molteplici e atualizzabili a partire da diversi gradi di competenza. Composizioni come *De Stijl* (1985) dell'olandese Louis Andriessen (1939-) o *Three Tales* (1998-2002) dello statunitense Steve Reich (1936-) appartengono a questa categoria.

In conclusione, il contributo mostrerà come, attraverso l'utilizzo di strumenti concettuali mutuati dalla teoria letteraria e dalla semiotica testuale di Eco [Eco 1976; 2003], sia possibile elaborare un modello analitico in grado di evidenziare le peculiari strategie di tali opere, meno aperte al paradosso e, in un certo senso, più propriamente postmoderne.

Bibliografia

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit in Schriften* (1936), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955 (trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991)
- Cook, Nicholas – Everist, Mark, *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, 1967
- Id., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 (trad. it. a cura di Gianfranco Dalmaso, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book)
- Id., *La voix et le phénomène*, Paris, Puf, 1967 (trad. it. a cura di Gianfranco Dalmaso, *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book)
- Id., "Survivre" in *Parages*, Paris, Galilée, 1979 (trad. it. di Giovanni Cacciavillani, *Sopra-vivere*, Milano, Feltrinelli 1982)
- Id., *La carte postale. De Socrate à Freud et au delà*, Paris, Flammarion, 1980
- Id., *Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms* (1986), in David Carroll (ed.), *The States of "Theory". History, Art and Critical Discourse*, New York – Oxford, Columbia University Press, 1990 (trad. it. di Gianni Santamaria, *Come non essere postmoderni*, Medusa, Napoli 2002)
- Drury, Stephen, *A View from the Piano bench or Playing John Zorn's Carny for Pleasure and Profit*, «*Perspectives of New Music*», 32, 1, 1994, pp. 194-201
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979
- Id., "Postille" a *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984
- Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2003
- Ferraris, Maurizio, *Tracce*, Milano, Mimesis, 2006
- Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971
- Heidegger, Martin, *Dei Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege* 1938, (1950) (trad. it. a cura di Pietro Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo in Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968)
- Kerman, Joseph, *Musicology*, London, Fontana, 1985
- Kramer, Lawrence, *Music Criticism and the Postmodernist Turn: in Contrary Motion with Gary Tomlinson*, «*Current Musicology*», 53, 1993, pp. 25-35
- Id., *Classical music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995
- Lévy, Pierre, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*, Paris, Odile Jacob 1997 (trad. it. di Donata Feroldi, *Cybercultura*, Milano, Feltrinelli, 1997)
- Lochhead, Judy – Auner, Joseph (ed.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, London, Routledge, London, 2002
- Lytard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979 (trad. it. di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981)
- Mcluhan, Marshall, *Understanding Media. The Extension of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 (trad. it. Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1974)
- Nattiez, Jean-Jacques, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993 (trad. it. Il combattimento di Crono e Orfeo, Torino, Einaudi, 2004)
- Nietzsche, Friederich, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (trad. it. di Mazzino Mortinari e Sossio Giammetta, *Considerazioni inattuali, II, Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in *Opere complete*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1970 e sgg., vol. III, tomo primo)

Ramaut-Chevassus, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 (trad. it. di M. Mazzolini, *Musica e postmodernità*, Milano, Ricordi, 2003)

Service, Tom, *Playing a New Game of Analysis: John Zorn's Carny, Autonomy and Postmodernism*, in «*British Postgraduate Musicology*», 5, 2002 ([HYPERLINK "http://www.bpmonline.org.uk"](http://www.bpmonline.org.uk))
www.bpmonline.org.uk)

Tomlinson, Gary, *Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer*, «*Current Musicology*», 53, 1993, pp. 18-24

Marco Moiraghi

Antigone (2005-2006) di Ivan Fedele. Vocalità, orchestrazione, forma

Ben prima del tardivo approdo alla composizione operistica, alla musica di Ivan Fedele è stata riconosciuta una peculiare forza direzionale, una specifica capacità di “raccontare” attraverso i suoni, un’innata tensione drammaturgica. Fin dalle prime composizioni importanti degli anni Ottanta quali *Chiari per orchestra da camera* (1981) o *Primo Quartetto* (“Per accordar”) per archi (1981-89), nella scrittura di Fedele è infatti chiaramente ravvisabile una spiccata sensibilità per le forme musicali organicamente compatte e coese, una propensione per la creazione di complessi intrecci di eventi sonori legati fra loro da un reticolo di relazioni e nessi che determinano svariati richiami, ritorni, ripetizioni, reminiscenze: un “teatro del comporre” che per almeno un ventennio, secondo l’influente direttiva estetica di Franco Donatoni, ha tenuto Fedele lontano dal vero e proprio “comporre per il teatro”.

Dall’inizio degli anni Novanta l’approfondimento del principio direzionale e dell’implicita drammaturgia strumentale, soprattutto nel sempre più fitto catalogo orchestrale (con titoli fondamentali come *Carme* secondo [1993] o *Scena* [1997-98], ed anche coi *Concerti per viola*, per pianoforte, per violoncello, per flauto), ha portato Fedele a parlare di un “teatro della memoria” come criterio fondamentale della propria attività compositiva. Il “teatro della memoria” è un luogo virtuale in cui gli avvenimenti sonori si svolgono e s’intrecciano, come personaggi la cui azione si richiami ad un principio di organizzazione formale squisitamente drammaturgico. Il compositore ha avuto modo di sottolineare che nelle sue partiture «il senso della direzionalità, del “racconto”, è fondamentale per accedere a un processo formale, e non si ha direzionalità senza ripetizione, senza ridondanza: il ritorno di elementi ben connotati in contesti via via diversi e mutevoli, la dialettica di profondità tra “sfondo” e “primo piano” e la gerarchia dei ruoli che determinano il rapporto tra le figure e i loro contesti sono aspetti funzionali a questa direzionalità».

Con l’*Antigone* composta nel 2005-2006 e rappresentata a Firenze nel 2007, trovandosi a dover fare i conti – per la prima volta – con la problematica creativa di una grande opera teatrale, dall’illustre ed impegnativo argomento mitologico e dalla severa concezione librettistica, il “teatro della memoria” fedeliano si è rivelato in realtà adattissimo ad un impiego propriamente scenico e drammaturgico. *Antigone* di Fedele è, allo stesso tempo, un’opera teatrale dal vasto respiro narrativo e una musica di sorprendente concentrazione espressiva, segnata dalla costante ricorrenza di soluzioni testurali e timbriche caratteristiche. L’organicità e la compattezza dell’ampia arcata formale sono qui garantite da svariati parametri compositivi, fra i quali si è scelto di sottoporre a dettagliata disamina soprattutto la vocalità dei singoli personaggi e l’orchestrazione di ognuno dei sette quadri in cui è articolata l’opera.

I risultati della presente analisi sono riassumibili in pochi punti essenziali: 1) la ricostruzione di una stratificata strategia di “interpunzione” musicale connessa alla strumentazione; 2) il riconoscimento di una valenza “costruttiva” nei differenti tipi di vocalità associati ai vari personaggi, con uno spettro di soluzioni che va dal canto spiegato al parlato e che tocca punte di estrema complessità nel caso dell’indovino Tiresia (controttenore), la cui voce oscilla fra diverse tecniche di emissione; l’analisi individua un fondamentale “lirismo” come autentica cifra vocale dell’opera, fin dentro all’estrema scena del tracollo vocale di Creonte, nell’epilogo; 3) l’individuazione di una struttura a “spirale” che coinvolge i differenti “toni narrativi” dell’opera, per così dire stritolandoli nella morsa di un vorticoso moto oscillatorio, tendente ad una radicalizzazione espressiva sempre più marcata.

Finora la ricerca musicologica su Ivan Fedele ha studiato soprattutto alcuni specifici tratti ricorrenti della sua produzione, come la concezione del tempo, l’idea di direzionalità, il concetto di archetipo musicale, la scrittura strumentale o le tecniche di elaborazione elettronica. Ancora tutta da scoprire e discutere risulta invece la concezione del teatro musicale quale emerge dal recente debutto operistico con *Antigone*, un grande successo di pubblico e critica (Premio Abbiati 2007). Il presente contributo rappresenta dunque un primo, parziale tentativo di sistematica disamina dei caratteri musicali salienti di una nuova opera teatrale.

Bibliografia

- Corti, Giuliano, Antigone, archetipo della piet , in Ivan Fedele, «Antigone», Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2007
- Fedele, Ivan, Arte, Stile, Scrittura, in «Societ  di pensieri» n. 8, 1994, Teatri di vita, Bologna.
- Id., Texture,  criture et analyse, intervista raccolta da Pierre Michel, «Analyse Musicale» n. 38, 2001
- Id., “Tout m’a pouss  vers ce projet d’Antigone”, intervista raccolta da Laurent Barthel, in «Opéra Magazine» n. 17, 2007
- Fertonani, Cesare, Presentazione dell’opera, in Ivan Fedele, «Antigone», Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2007
- Id., Gli archetipi e la memoria. Una conversazione con Ivan Fedele, note introduttive del libretto allegato al cd «Ivan Fedele. Scena, Ruah, Concerto per violoncello», Stradivarius STR 33650, 2003
- Gervasoni, Arturo, Directionnalit s dans la musique d’Ivan Fedele, tesi di dottorato, Universit  Rennes 2 – Haute Bretagne (Bibliothèque de l’Universit  de Rennes), 2007
- Girardi, Enrico, Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia, Torino, Paravia, 2000
- Rivolta, Renato, Tempo e direzionalit , «Syrinx», n. 17, 1993
- Stoianova, Ivanka, note introduttive al cd «Ivan Fedele. Concerto per pianoforte, Epos, Chiari», Stradivarius STR 33348, 1994
- Id., La musique de Fedele. Tradition et innovation, «Le Magazine du Centre» n. 92, 1996