

## “Rivista di Analisi e Teoria Musicale”

Periodico dell'associazione Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM)

---

Pierangela Pingitore

In coincidenza con il cambiamento statutario, (da “meta-associazione” ad associazione composta anche da soci individuali), del gruppo GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale), è nata la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» che dal 2002 sostituisce il precedente *Bollettino GATM*.

Il nuovo periodico, diretto da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, si avvale di un comitato di valutazione internazionale, che ha il compito di assicurare l'alta qualità dei contributi, nonché curare la leggibilità degli stessi affinché gli argomenti trattati possano essere comprensibili anche ai lettori non specialistici. Alla Rivista si aggiungerà anche una collana di Manuali specificatamente progettati per uso didattico. La collana come la Rivista sarà pubblicata dalla LIM.

Pur mantenendo le due uscite l'anno del precedente *Bollettino GATM*, il nuovo periodico si presenta rinnovato nel titolo, nella veste tipografica e soprattutto nella programmazione. La Rivista, infatti, alterna: un numero dedicato alla pubblicazione di contributi della comunità italiana; un numero dedicato ad un tema monografico (stabilito di anno in anno); un numero, basato su ampie recensioni di importanti volumi o articoli stranieri, dedicato alle tendenze internazionali.

Quest'ultima tipologia della Rivista, pur rifacendosi per alcuni aspetti a quel filone bibliografico del *Bollettino* del GATM, che per un decennio ha informato sulle più interessanti novità editoriali nei vari settori di studio della teoria e dell'analisi, tende a privilegiare l'approfondimento dell'argomento, più che l'ampliamento dello stesso. Per sollecitare il coinvolgimento del lettore nel dibattito, l'impostazione del numero bibliografico è strutturata in modo non casuale. L'Introduzione, che precede una o più recensioni di ciascun libro oggetto d'interesse, ha lo scopo di fornire informazioni utili al lettore affinché possa comprendere, nelle linee generali, la tesi esposta dall'autore e, al tempo stesso, dotarlo degli strumenti critici per giudicare quanto espresso nelle "Recensioni" sia in merito al valore del libro, sia all'approfondimento di particolari problemi.

La scelta di privilegiare i contributi esteri (in modo particolare quelli anglosassone) è la linea scelta volutamente dal GATM per avvicinare il lettore a testi difficilmente reperibili e offrirgli, in tal modo, la possibilità di confermare o smentire l'immagine che, direttamente o indirettamente, si ha a proposito di un certo autore. I libri presi in esame non rimangono circoscritti al campo della musicologia ma si estendono all'antropologia, alla sociologia, alla matematica, alla fisica, alla psicologia cognitiva, all'informatica. Questo consente di offrire al lettore maggiore possibilità di scelta nonché solidificare ed allargare, attraverso la teoria e l'analisi, le basi scientifiche della musicologia.

L'aggiornamento bibliografico annuale, precedentemente assicurato dal numero bibliografico del Bollettino, è stato invece sostituito da un database nel quale sono confluiti i dati contenuti nei precedenti Bollettini e confluiranno quelli che scaturiranno dall'analisi condotta sulle più importanti riviste musicologiche.

La gestione del database bibliografico è affidato alla rivista online *Analitica*. Connettendosi all'indirizzo [www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/ita/index.htm](http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/ita/index.htm), i soci del GATM potranno consultare il data base ed eventualmente, scaricarne i dati.

Secondo Mario Baroni, il parametro in base al quale andrà testata l'efficacia dell'attività del GATM, sarà il grado d'integrazione nell'ambito generale della musicologia. Solo una maggiore interazione tra analisi e teoria ed una loro più costante interferenza con gli studi musicali in generale, potrà garantire il successo. Uno dei settori in cui l'analisi potrà dare un contributo significativo è quello del linguaggio della critica musicale. Oggi, per descrivere adeguatamente un brano musicale è indispensabile utilizzare specifiche tecniche analitiche, così come per interpretarlo criticamente occorre conoscere ricerche e teorie che indagano potenzialità e limiti dei procedimenti d'interpretazione del testo.

La Rivista sarà, quindi, lo strumento attraverso il quale diffondere tali contributi e non ultimo aggiornare la musicologia italiana sullo stato internazionale delle ricerche del settore.

**Egidio Pozzi (a cura di)**

***Recenti contributi italiani all'analisi musicale***

**«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. VIII/1, 2002, LIM, Lucca, pp.IX -147**

Il primo numero della Rivista (2002/1), curato da Egidio Pozzi, è dedicato a *Recenti contributi italiani all'analisi musicale*. La prima delle due parti, in cui è articolato il volume, contiene quattro dei contributi italiani presentati alla 5<sup>th</sup> *European Music Analysis Conference* svoltasi presso l'Università di Bristol (UK), dal 4 al 7 aprile 2002: Mario Baroni, *La macro-forma nell'analisi post-tonale. Ascolto e analisi* (pp.3-22); Rossana Dalmonte, *René Leibowitz e la "fedeltà al testo"* (pp. 23-34); Piero Gargiulo - Marco Mangani, *Sul proto-madrigale di Philippe Verdelot: considerazioni e primi risultati* (pp. 34-60); Mauro Mastropasqua, *Fenomenologia dell'ermeneutica analitica. Il caso degli "schemi archetipi" nelle melodie tonali* (pp. 61-74); La seconda parte ospita due relazioni presentate al *Secondo Incontro di Studio di Analitica* tenutosi a Castelfranco Veneto (30 e 31 marzo 2001): Fabio Cifariello Ciardi, *Appunti per un modello generale di segmentazione melodica* (pp. 77-112) - Appendice: Anna Damiani, Fabio Cifariello Ciardi, Marta Olivetti Belardinelli, *Influenza di tonalità e salienza sul riconoscimento di melodie di età evolutiva* (pp. 113-124); Luisa Curinga, *Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici per l'interpretazione di 'Syrinx' di Claude Debussy* (pp. 125-145);

Gli articoli di Baroni e di Gargiulo-Mangani sono frutto del lavoro di ricerca svolto da due gruppi di studio del GATM. Il primo, dedicato allo studio delle metamorfosi della forma musicale nei repertori colti del Novecento, riguarda i concetti relativi alla "macroforma" nella musica post-tonale ed opera un confronto formale tra quanto riscontrabile analiticamente sulla partitura e quanto percepibile all'ascolto. Il lavoro prende in esame il secondo tempo del Quartetto di Bruno Maderna del 1955. I risultati delle indagini analitiche mettono

in evidenza uno degli aspetti più problematici del Novecento musicale: la dicotomia tra processi d'ascolto e processi compositivi.

L'intervento di Gargiulo e Mangani riguarda le metodologie analitiche utilizzabili nelle polifonie madrigalistiche del primo Cinquecento. L'articolo, ponendo particolare attenzione al Primo Libro di madrigali di Philippe Verdelot, tratta delle realizzazioni formali in riferimento alla forma poetica dei testi utilizzati dal compositore e alle ipotesi di James Haar e Iain Fenlon sulla "invenzione" del madrigale italiano. I suggerimenti analitici proposti nel corso del lavoro contribuiscono allo sviluppo di un metodo analitico consona allo studio delle polifonie rinascimentali.

Il lavoro di Mauro Mastropasqua, che si inserisce nel dibattito internazionale sulle diverse pratiche analitiche, si concentra sugli schemi archetipi delle melodie tonali e intende operare una riflessione volta a superare le posizioni esistenti in entrambi gli schieramenti della moderna *music theory*.

L'articolo di Rossana Dalmonte si occupa di quel settore di studi storico-analitico interessato ai rapporti tra analisi ed interpretazione. L'Autrice, studiando le partiture utilizzate dal direttore d'orchestra René Leibowitz, ha modo di osservare come le annotazioni analitiche compiute dal direttore d'orchestra nella fase di studio di una composizione, ed in particolare quelle riportate sulla partitura della Quinta Sinfonia di Beethoven, testimonino i riferimenti teorici e l'idea strutturale associata al pezzo. L'Autrice mostra come l'analisi consenta di avvicinare il Compositore alle idee interpretative di Leibowitz e quindi a dimostrare come le modifiche, operate da questi in fase di orchestrazione, non compromettano in alcun modo la fedeltà al testo.

Gli ultimi due contributi del volume sono stati presentati al *Secondo Incontro di Studio di Analitica*, l'appuntamento organizzato annualmente dalla rivista on line *Analitica* e dal GATM, dedicato alle discipline teorico-analitiche e alle loro relazioni con la musicologia storica.

Fabio Cifariello Ciardi, partendo dalla prospettiva dell'indagine cognitivista, affronta il problema della segmentazione del flusso sonoro. Analizzate le difficoltà connesse alla definizione dei principi generali che possono essere adottati per la segmentazione, l'Autore descrive alcuni presupposti per la realizzazione di un modello di segmentazione melodica a partire dai concetti di continuità e discontinuità. Il modello ipotizzato presenta un certo numero di regole e ricerca una completa indipendenza dalla grammatica analizzata (tonale, modale, seriale o tonale). Nell'Appendice, annessa al testo, sono applicate e testate sperimentalmente le ipotesi formulate in precedenza.

L'articolo di Luisa Curinga, incentrato su *Syrinx* di Debussy, esamina dal punto di vista dell'interprete i suggerimenti esecutivi tratti da fonti storico-documentarie (lettere, manoscritti e testimonianze di colleghi e interpreti vicini al compositore) sia dai principali contributi analitici redatti nel corso del secolo. Il confronto proposto dall'Autrice, scaturito dal doppio percorso (storico-documentato e analitico), arricchisce reciprocamente entrambe i punti di vista.

**Roberto Agostani, Luca Marconi (a cura di)**

*Analisi della popular music*

«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. VIII/2, 2002, LIM, Lucca, pp. XXXIII-184

Il secondo numero (2002/2), monografico, è dedicato allo studio teorico analitico della *popular music*, cioè della musica di massa. Tema che, se pur poco praticato in Italia, è invece assai diffuso nei paesi di lingua anglosassone.

Intitolato *Analisi della popular music*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, contiene: *Introduzione* (pp. V-XXI), *Glossario* (pp. XXIII-XXIX), *Simbologia* (pp. XXXI-XXXIII) ; Rob Bowman, *Il "sound stax": un'analisi musicologica* (pp. 3-44); Allen Forte, *Armonia, melodia e forma della canzone americana dell'Età dell'Oro (1924-1950)* (pp. 45-77); Walter Everett, *Sistemi tonali nelle musiche pop/rock: un'introduzione* (pp. 78-114); Richard Middleton, *Analisi della popular music e musicologi: gettare un ponte?* (pp. 115-131); John S. Corner, *Il ritmo testuale in Careful with that axe, Eugene* (pp. 133-155); Serge Lacasse, *Messa in scena vocale e funzione narrativa in Front row di Alanis Morissette* (pp. 157-179).

Per facilitare la lettura e la comprensione degli argomenti affrontati, il volume è preceduto da un'Introduzione, un Glossario che riporta i termini più specifici e meno presenti negli studi di analisi musicale e/o sull'argomento pubblicati in Italia, e da una Simbologia utilizzata per gli esempi musicali del testo. Il volume è rivolto a chi è interessato a comprendere il funzionamento di un brano di popular music. I termini "testi musicali", "ascoltatori empirici" e "ascoltatore modello", mutuati dallo studio dei testi verbali di Eco 1979, costituiscono le coordinate di base. L'indagine intende capire le relazioni che si instaurano tra ascoltatori e testi, tra testi e musica, nonché mettere a confronto i testi tra loro e/o con quelli di altri repertori.

Tra i diversi spunti offerti al lettore dall'analisi musicologica, condotta nel saggio che apre il volume, ci sono i criteri in base ai quali individuare le specificità di un singolo brano o di un intero repertorio di popular music per confrontarli con altri brani o altri repertori.

Le considerazioni analitiche di Bowman prendono in esame interi repertori e tengono conto di numerosi parametri. Relativamente a questi ultimi, Richard Middleton, John Cotner e Serge Lacasse estendono la scelta ai parametri non annotabili mediante la scrittura tradizionale. Forte ed Everett pur condividendo la scelta di prendere in esame interi repertori incentrano la loro analisi alle dimensioni delle altezze (melodia e armonia). Il primo, prendendo in esame la canzone americana classica del periodo compreso tra il 1924 e il 1950, ha a disposizione sia le registrazioni fonografiche che gli spartiti. Il repertorio scelto da Everett: "pop" e/o "rock" dall'avvento del *rock and roll* ad oggi, invece, può fare riferimento solo alle registrazioni fonografiche.

Attraverso i concetti di 'gesto' e di 'ritmicità musicale', il saggio di Middleton affronta la relazione tra popular music e corporeità estesa a tutto ciò che in musica ha a che fare con varie forme di periodicità legate al corpo umano.

Il concetto di 'ritmicità testurale' affrontato da Cotner esemplifica l'approccio analitico per quei brani in cui sono fondamentali il *sound*, le tessiture, i *moods* e la dinamica. Sulla stessa linea si pone il saggio di Lacasse che affronta l'analisi concentrandosi sui parametri tecnologici e sul 'potenziale evocativo' del brano preso in esame.

**Rossana Dalmonte (a cura di)**

***Riletture: nuovi libri nuove idee***

**«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. IX/1, 2003, LIM, Lucca, pp. VII-160**

Il primo numero bibliografico della Rivista (2003/1), curato da Rossana Dalmonte, si basa sulla lettura incrociata di sei libri apparsi recentemente nel panorama internazionale degli studi teorici e in particolare delle diverse possibili applicazioni dell'analisi a repertori e a stili diversi.

Eric Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*. Oxford University Press, Oxford 2000, pp. XVII-286. Claudio Vellutini, *Introduzione* (pp. 5-10); Marco Mangani, *Chafe e le Cantate di Bach: analisi o lettura interpretativa?* (pp. 11-16); Maria Grazia Sità, *Analisi ed ermeneutica teologica* (pp. 17-20).

Lo Studio di Eric Chafe esplora un vasto repertorio delle cantate di Johann Sebastian Bach (scelto in base al contenuto allegorico e alla struttura della musica), utilizzando un approccio analitico che riconduce la struttura e la scrittura musicale delle cantate bachiane a elementi di carattere extramusicali, quali le occasioni liturgiche, il contenuto teologico dei testi musicati e il trattamento musicale del testo per "comunicare" direttamente con il fedele.

Mangani puntualizza i termini "analisi" e "ermeneutica" considerate le parole chiavi per comprendere l'approccio proposto da Chafe nel testo oggetto di discussione.

Sità evidenzia come la volontà, di mettere in relazione aspetti testuali e musicali nelle cantate di Bach, restituisca un'immagine di Bach di "musicista teologo".

Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*. Oxford University Press, Oxford 2001, pp. XVII-411. Edoardo Bruni, *Introduzione* (pp. 23-39); Mario Baroni, *Teorie, analisi ed esperienze d'ascolto. Alcuni nodi da sciogliere* (pp. 41-50); Luigi Verdi, *L'analisi è morta. E' nata la meta-analisi?* (pp. 51-63).

Nell'opera in questione, ideale prosecuzione di *A Generative Theory of Tonal Music* (Lerdahl Jackendoff 1983), l'Autore intende mettere a punto un modello basato sui rapporti tonali che consenta di calcolare algebricamente ciò che un ascoltatore occidentale, musicalmente esperto, percepisce come "distanze" tra eventi, quali: note, accordi, tonalità, e di rappresentarne geometricamente il "percorso" grafico individuato su di una "mappa".

L'autore definisce "percettivi" quei rapporti individuati all'ascolto, e "cognitivi" quelli descritti in termini logici. Il punto di osservazione scelto dall'Autore descrive più che la tecnica di composizione, la modalità di ascolto e percezione di un'opera.

Adam Krims, *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge University Press, Cambridge 2000, XII-216. Carlo A. Nardi, *Introduzione* (pp. 67-71); Luca Marconi, *Studiare i generi e le funzioni del rap* (pp. 73-80); Vincenzo Perna, *Analisi musicale e teoria culturali. Il rap come testo sonoro* (pp. 81-90);

Oggetto di questo volume è la musica rap entrata nel circuito della commercializzazione, ed in particolare, il dominio culturale ed economico esercitato dall'industria che la produce e le ripercussioni di carattere socio-politico. L'analisi del funzionamento delle sue poetiche nella formazione delle identità etniche e geografiche è l'obiettivo dell'Autore. Egli pone al centro della trattazione l'organizzazione sonora della musica rap, ritenendola direttamente coinvolta nella costruzione di una cultura specifica e delle identità personali

e sociali dei suoi membri. L'analisi cerca di inserirsi all'interno degli studi sociali per sopperire, in parte, all'atteggiamento adottato dalla musicologia analitica statunitense che tende a prendere le distanze dalla realtà socioculturale in cui l'evento ha luogo. Solo estendendo la prospettiva d'indagine diventa possibile, secondo l'Autore, uno studio su come la musica operi e sia organizzata nella cultura cui partecipa, soprattutto per il riconoscimento della vita culturale che essa produce.

Richard Parncutt, Gary E. McPherson (a cura di), *The science and psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press, Oxford 2002, pp. XII-388. Anna Quaranta, *Introduzione* (pp.93-100); Rossana Dalmonte, *Al di là delle barriere disciplinari* (pp. 101-107); Piero Marconi, *Prove & provette: il pianista in laboratorio* (pp. 109-116);

Il taglio interdisciplinare scelto dai curatori intende superare le barriere disciplinari per incoraggiare lo scambio di esperienze e pervenire ad un linguaggio comune. In questo caso, l'interdisciplinarietà non è data dal fatto che i problemi musicali vengono affrontati mutuando metodi messi a punto da altre discipline, né che ogni capitolo sia stato scritto a quattro mani, quanto piuttosto dalla "interdisciplinarietà" di ciascun autore.

La vasta ed articolata panoramica offerta dal volume, per ciò che riguarda l'universo dell'apprendimento musicale, si spinge nella direzione di una possibile applicazione dei risultati della ricerca all'ambito esecutivo. L'approccio poliedrico fa sì che al testo possa interessarsi il didatta così come l'esecutore, l'educatore o il pedagogo. Le prime due delle tre parti (The Developing Musician capp. 1-6 e Music Performance capp. 7-15) in cui è articolato il testo attingono agli studi psico-pedagogici, la terza (Instruments and Ensembles) all'acustica.

Davide Cope, *Virtual music, computer synthesis of musical style*. Mit Press, Cambridge MA, 2001, pp. XII-566. Nicola Giosmin, *Introduzione* (pp. 119-125); Carlo Jacoboni, *Giochi e giostre* (pp. 127-140); Mariateresa Storino, *"The proof of the pudding is in the eating". Realtà percettiva di una simulazione di stili musicali: Cope e la sua Emmy* (pp. 141-147);

Il libro riprende i temi affrontati da Cope l'8 e il 9 novembre del 1997 presso l'università di Stanford in merito al programma EMI (Experiments in Musical Intelligence) di sua ideazione, e li integra con le risposte alle osservazioni che a suo tempo gli furono poste.

Nella prima parte (Fondamentali), dopo aver descritto il background storico del programma EMI e risposto ad alcune osservazioni di Hofstadter, Cope introduce i principi su cui si basa il programma. Successivamente (Processi ed output) descrive il comportamento del programma EMI dalla creazione del database a quella di output in stile mozartiano.

Le rimanenti parti (Commento e Risposte e prospettive) contengono le analisi e le critiche rivolte ad EMI da parte di noti studiosi del settore, nonché le risposte di Cope ai problemi più grossi sollevati dalla critica. Il testo si conclude con cinque appendici.

Alan Marsden, *Representing musical time. A temporal-logic-approach*. Swets & Zeitlinger, Lisse 2000. Marco Giommoni, *Un'ardua indagine sui misteri del tempo* (pp. 151-160);

Nell'ambito dell'Intelligenza Artificiale applicati all'indagine musicale, il libro di Alan Marsden affronta la possibilità di una rappresentazione formalizzata del tempo musicale. Per determinare i modelli algoritmici di tempo musicale implementabili nel computer, l'Autore intende avvalersi degli strumenti della logica formale di Frege. Il libro è costituito da una prefazione, otto capitoli e un'appendice di definizioni formali e di algoritmi.

L'Autore considera il libro come una sorta di "guida" per riflettere sul tempo in musica e approfondirne la conoscenza attraverso l'informatica, l'automazione del ragionamento, la modellizzazione e il processo dei dati.

**Susanna Pasticci (a cura di)**

*Teorie della forma e analisi dei repertori dal XVIII al XX secolo*

«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. IX/2, 2003, LIM, Lucca, pp. X-110

Il numero 20003/2 a cura di S. Pasticci, è dedicato ad alcune delle relazioni presentate al *Terzo Incontro di Studio di Analitica* svoltosi ad Acri (Cosenza) dal 27 al 29 marzo 2003, contiene: Mario Carrozzo: *Eticità e liricità nella forma sonata schubertiana* (pp. 3-39); Pierangela Pingitore, *La teoria della forma di Ebenezer Prout e l'Adagio della Patetic* (pp. 41-61); Fabio Cifariello Ciardi – Luisa Curinga: *Segmentazione melodica e interpretazione: Syrinx, un esempio applicativo* (pp. 63-85); Laura Zattra: *Musica-macchina, macchina-musica: un modello di analisi per la musica elettroacustica* (pp. 87-3110).

L'elemento che accomuna i saggi del volume è l'attenzione rivolta, dagli autori, alla forma nella sua duplice accezione di "configurazione architettonica" e "processo formativo" della materia musicale, delle opere esaminate. L'atteggiamento metodologico multidimensionale con il quale gli autori affrontano lo studio della forma consente di tenere conto delle diverse chiavi di lettura e dimostra, inoltre, come l'interpretazione del senso sia influenzata dall'angolo di osservazione, dalla scelta di una particolare metodologia e dall'ambito di riferimento teorico.

L'indagine di Carrozzo, dedicata all'analisi della forma schubertiana, dimostra come la mutuazione di strumenti concettuali e metodologici tarati sull'analisi della produzione beethoveniana, nell'Ottocento eletta a modello di riferimento, ne condizionò negativamente il giudizio. Per comprendere la valenza della forma sonata schubertiana Carrozzo ritiene di dover mettere a punto strumenti di indagine appropriati allo specifico repertorio. L'Autore, quindi, si concentra su quei fattori accusati di essere la principale causa di incoerenza dell'architettura formale e integrando lo studio dell'articolazione tematica e armonica a quella fraseologia e del ritmo, dimostra come Schubert, sappia attribuire un ruolo attivo ad una componente normalmente destinata ad un ruolo subordinato, quale è la digressività del decorso armonico fraseologico. L'analisi integrata di diversi parametri, e la valorizzazione di elementi secondari, rispetto a quelli primari, offre una corretta chiave di lettura.

Nell'ambito dei rapporti tra analisi e teoria, l'interpretazione dell'analista è guidata, oltre che dalla teoria di riferimento, dal destinatario della sua indagine. Il livello di competenza del lettore "modello" non dipende solo dalla comprensione di quanto espresso in termini tecnici dall'analista, ma anche dall'attitudine percettiva di ascoltatori e in particolare di ascoltatore esperti o inesperti musicalmente.

L'Autrice del secondo saggio affronta la questione mettendo a confronto le analisi della forma dell'Adagio della "Patetica" di Beethoven, condotte dai teorici inglesi Ebenezer Prout e Donald Francis Tovey. Mentre l'analisi di Prout riguarda le tecniche di costruzione e articolazione della forma, quella di Tovey costituisce una sorta di "guida all'ascolto". Entrambi gli autori pervengono ad una segmentazione fraseologica del testo musicale quasi identica. Ma le loro interpretazioni, della struttura formale complessiva, risultano tuttavia diverse proprio alla luce del destinatario eletto, da ciascun teorico, a lettore "modello" dell'analisi: gli

allievi di composizione per Prout, gli ascoltatori inesperti per Tovey. Questi ultimi, concentrando la propria attenzione sugli elementi di superficie, interpretano le variazioni di un tema come elementi di contrasto, piuttosto che il risultato di un processo di derivazione organica riconducibili a rapporti tematici più profondi come invece lo studente di composizione di Prout è in grado di rilevare. L'immagine formale dell'opera che ogni autore ci fornisce è perciò quella più vicina alle capacità percettive del suo ascoltatore "modello".

Il "Modello generale di segmentazione melodica" basato su strumenti d'indagine, competenze e risultati della psicologia sperimentale, oggetto del terzo saggio, si propone di formalizzare i processi cognitivi attivati dall'ascoltatore per raggruppare le porzioni di flusso musicale. Il modello proposto da Cifariello Ciardi è determinato dall'interazione di continuità e discontinuità prodotte da regolarità o mutamenti nel tempo di diversi parametri, quali: intensità, articolazione melodica, timbro, ecc. La rilevazione di continuità e discontinuità consente di produrre ipotesi di segmentazioni tra quelle più probabili all'ascolto di una linea melodica.

Nel saggio, tale modello di segmentazione viene applicato all'analisi di *Syrinx* di Debussy. I due Autori più che testare l'efficacia del modello di segmentazione, intendono sperimentare la concreta possibilità di avviare un percorso di lettura dell'opera musicale caratterizzato dall'interazione di una pluralità di punti di vista differenti. Oltre all'analisi della partitura sul modello di segmentazione, i due Autori prendono in considerazione le rappresentazioni informatiche dei segnali audio di sei diverse esecuzioni dell'opera. Le segmentazioni restituiscono l'immagine dell'articolazione formale del pezzo come viene percepita dall'ascoltatore, mentre l'analisi delle esecuzioni, intesa come l'interpretazione di alcuni esecutori, suggerisce una diversa segmentazione del flusso musicale. Come si relazionano queste diverse ipotesi di segmentazione, in che misura l'esecutore può esercitare la sua libertà interpretativa senza sconfinare nell'arbitrio, e in che modo l'analisi può suggerire o convalidare determinate scelte esecutive sono questioni affrontate criticamente dai due Autori che evidenziano come l'esecutore giochi un ruolo primario nel processo di trasmissione del senso musicale.

Il saggio di Laura Zattra che riguarda la musica elettroacustica, evidenzia come: compositore, partitura, interprete e ascoltatore, instaurino nel processo di comunicazione un rapporto diverso. In un'opera su nastro il compositore realizzando il pezzo direttamente su nastro determina la scomparsa dell'esecutore. Essendo la partitura informatica convertita in risultato sonoro dalla macchina, l'analisi della musica elettroacustica privilegia l'approccio percettivo. Attraverso l'ascolto ripetuto, l'analista restituisce, attraverso una partitura grafica, un'immagine degli oggetti sonori nel tempo. Con il procedimento messo a punto dall'Autrice, ed applicato all'analisi di *Progetto secondo* di Fausto Razzi, si vuole rivendicare la necessità di mediare l'interpretazione dell'immagine formale del pezzo con uno studio dei procedimenti informatici che hanno condotto alla sua realizzazione. Lo studio della partitura informatica consente all'analista di "ricostruire" il percorso genetico dell'opera e quindi, di integrarlo con i risultati dell'analisi all'ascolto. Ogni altra documentazione atta a ricostruire il contenuto creativo del pezzo, consente di instaurare un processo virtuoso capace di valorizzare i diversi agenti che concorrono alla produzione e alla trasmissione del senso musicale.

**Piero Gargiulo e Marco Mangani (a cura di)**

***Le "strutture tonali" nei repertori polifonici***

**«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. X/1, 2004, LIM, Lucca, pp. VII-189**

Il secondo numero monografico della Rivista di Analisi e Teoria Musicale del GATM è dedicato al sistema modale. Il volume contiene una serie di indagini volte a rintracciare nei repertori polifonici eventuali segnali precursori del sistema tonale. Questo numero della Rivista, che può essere considerato il contributo degli studiosi italiani ai diversi problemi posti dalla musica antica, testimonia anche il crescente interesse della riflessione musicologica verso tali ambiti di ricerca.

Nel volume, la ricorrenza costante del nome di Harold Powers tra le pagine dei vari saggi ne costituisce una sorta di filo rosso. Gli studi di Powers sull'influsso della salmodia nella nascita della tonalità e soprattutto i diversi modi di accostarsi ad una data cultura, individuati da Powers in un punto di vista interno (approccio emic) e un punto di vista esterno (approccio etic), segnano una svolta negli studi del settore divenendone riferimento imprescindibile per chiunque si occupi di musica antica. Dopo Powers, i contributi di altri studiosi hanno permesso di intraprendere nuove strade di ricerca e di comprendere aspetti ancora negletti della musica dal XIV al XVI secolo.

Il volume contiene sette articoli; ai cinque contributi italiani si aggiungono quelli stranieri di Margaret Bent e Frans Wiering, entrambi traduzioni di saggi contenuti nel volume, curato da Collins Judd, *Tonal structure in Early Music* del 1998.

Dal momento che nel linguaggio della musicologia italiana, nonostante la contrapposizione di "modale" a "tonale", permane la tendenza a considerare i due criteri teoricamente equivalenti, i curatori, al fine evitare ogni sorta di fraintendimento, hanno ritenuto opportuno ricorrere alle virgolette quando il termine "tonalità" si riferisce in modo generico alla relazione tra suoni.

Nel primo dei due saggi introduttivi, «Quello che sia modo». *Teoria modale e prassi polifonica nella trattatistica del primo Cinquecento* (pp. 5-17), **Piero Gargiulo** traccia il concetto di modalità in polifonia delineato da alcuni teorici italiani del primo Cinquecento, ricorrendo anche a testimonianze meno investigate, quali: Johannes Tinctoris, Nicola Burzio, Franchino Gaffurio, Bonaventura Brescia, Biagio Rossetti, Stefano Vanneo e Giovanni Maria Lanfranco. Da questa ricognizione emerge che, nel periodo dal *Thoscanello* (1523) di Pietro Aaron alle *Istitutioni Harmoniche* (1558) di Gioseffo Zarlino, i trattatisti erano impegnati a stabilire una relazione sempre più stretta tra teoria e pratica per assicurare una corretta resa interpretativa. In questo contesto, il ruolo-cardine di precursore, Piero Gargiulo lo attribuisce a Pietro Aaron. Le sue intuizioni, anticipatrici di concetti speculativi e pratici di determinante rilievo sulla teoria modale e sulle applicazioni al repertorio sacro polifonico, raccolgono l'eredità di Tinctoris e Gaffurio e si proiettano verso le conquiste di Glareanus e Zarlino lasciando così a metà del Cinquecento la più corretta ed esemplare «cognizione» teorica e pratica di «quello che sia modo».

Nel secondo articolo *Le "strutture tonali" della polifonia: appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale* (pp. 18-40), **Marco Mangani** fa il punto sullo stato del dibattito moderno ripercorrendone le tappe salienti. Partendo dall'analisi di Heinrich Besseler, della *chanson* di Du Fay *Helas ma dame*, che apre

il dibattito sulle «strutture tonali» della polifonia antica e con essa la riflessione su quali fossero gli strumenti teorici più idonei a tale tipo d'indagine, Mangani evidenzia la contrapposizione dell'approccio storico alla prospettiva evoluzionistica e la lunga presenza di Bernhard Meier e Carl Dahlhaus sulla scena del dibattito internazionale. Per la mancanza d'integrazione, le posizioni rimasero inconciliabili fino a quando nel dibattito sulle "strutture tonali" della polifonia s'inserì Harold Power. Prima d'allora, l'analisi aveva ignorato l'incidenza del punto di vista nell'approccio ad una data cultura. La distinzione, tra approccio emic e approccio etic, operata da Power fu determinante ai fini del dibattito. La dicotomia tra "presentismo" e "storicismo" è andata via, via attenuandosi solo quando ci si accorse che la lente del presente, attraverso la quale si osserva il passato, molto spesso può restituire un'immagine non rispondente a quella che si pensava fosse la vera realtà delle cose.

Il primo saggio già edito contenuto nel volume è quello di **Margaret Bent**, *La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi* (pp. 41-93), traduzione di *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*. L'articolo si propone di mostrare in quale modo ci si possa accingere ad un'opera per recuperarne, nei termini più appropriati, il senso grammaticale e al tempo stesso intende riaffermare un ruolo per la teoria storicamente appropriata alla musica analizzata. Secondo la Bent è importante chiedersi, non solo come funziona la teoria di un dato contesto, ma anche come funzionasse per i musicisti dell'epoca quella teoria. Una teoria della musica non è altro che la descrizione formale delle intuizioni musicali di un ascoltatore esperto in un idioma musicale. L'interpretazione di una notazione poco prescrittiva è data, infatti, dalla comprensione della grammatica da parte dell'esecutore che, in base a quel contratto implicito con il compositore, è in grado di interpretarne vincoli e libertà assicurandone, in tal modo, la corretta resa sonora. Dal momento che il modo in cui percepiamo un linguaggio lontano dal nostro è condizionato da ciò che a noi è più familiare, la Bent evidenzia come tutto ciò richieda delle capacità musicali molto diverse dalle nostre e l'utilizzo di strumenti tagliati su misura della musica presa in esame. In altre parole, qualsiasi teoria deve essere sensibile alle peculiarità grammaticali e sintattiche della specifica musica. L'armonia triadica, ad esempio, non è adatta a spiegare le configurazioni a tre parti che erano pur presenti nella musica dell'epoca. Ma non è altrettanto corretto ignorare la teoria del passato solo perché ritenuta inadeguata o troppo primitiva rispetto alla raffinata analisi moderna. Ad ogni modo per la Bent, il banco di prova di una corretta interpretazione è quello dell'esecuzione: l'analisi del cantore viene, infatti, verificata attraverso l'esecuzione con le altre voci consentendo di individuare norme da eccezioni e di metterle in pratica consapevolmente.

*La concezione interna ed esterna dei modi* (pp. 95-116) è la traduzione dell'articolo di **Frans Wiering**, *Internal and External Views of the Modes*. Gli obiettivi dell'articolo di Wiering sono contenuti nella domanda retorica "Quanto era reale il modo?". Assumendo come punto di riferimento la "mente musicale" emic piuttosto che "l'opera musicale" etic, lo studio di Wiering è finalizzato a mostrare come le fonti debbano essere indagate per scoprire contraddizioni reali o fittizie, nonché altre questioni riguardo la *finalis* del modo. Wiering fa notare come l'esistenza di due concezioni per la determinazione del modo: l'interna (causa formale) e la esterna (causa finale) si ripercuotesse non solo a livello terminologico, con la dicotomia tono-modo - il primo utilizzato dai sostenitori della causa esterna, il secondo dai sostenitori della causa interna - ma soprattutto sulla distinzione dei modi in autentici e plagali attraverso la scelta del criterio per la determinazione del modo stesso. Tutto ciò va tenuto in debita considerazione quando si esamina un resoconto del sistema dei dodici modi, come quello presentato da Vincenzo Galilei nella seconda edizione del manuale di liuto, *Fronimo*, in cui il metodo

di classificazione proposto prende in esame della composizione la causa finale piuttosto che quella formale. In conclusione Wiering afferma che, la concezione "esterna" è la sola forma in cui la versione del modo fu tangibile per tutti i musicisti. Quella "interna", richiedendo l'integrazione di diversi aspetti impossibili da tradurre fattivamente in una composizione fu, essenzialmente, un'astrazione intellettuale. Ad ogni modo la concezione esterna costituisce solo il punto di partenza dell'analisi, per ogni composizione occorre poi stabilire, l'eventuale ruolo e grado del punto di vista interno.

*In Modi e articolazioni (interruptiones) della specie nel Lucidarium di Marchetto da Padova* (pp.117-135), **Marco Della Sciucca** nel rileggere alcune parti del *Lucidarium* - il trattato di Marchetto da Padova indirizzato all'educazione dei cantori affinché questi acquisissero una perfetta coscienza di ciò che eseguivano - mette in evidenza come questi avesse integrato tradizione con intuizioni di carattere pratico nonché un'attenzione del tutto nuova a fattori "pratico-psico-percettivi" nella trattazione dei modi. Riguardo alla questione dei modi commisti, secondo Marco Della Sciucca il riconoscimento di frammenti per l'individuazione all'interno di un modo base di 'allusioni' ad altri modi, così come casi di commistione modale, richiede la conoscenza di un repertorio sufficientemente ampio di conformazioni melodiche tipiche di ogni modo. Il *Lucidarium*, in quanto frutto dell'esperienza di Marchetto come Magister cantus e forse anche come compositore, è una testimonianza del tempo del tutto attendibile e mostra come la modalità non fosse un sistema fisso di regole e norme, ma una sensibilità modellata sull'interazione tra teoria e pratica.

**Francesco Rocco Rossi**, in *Modalità e polifonia nella Missa Vinus vina vinum di Guillaume Faugues: connubio possibile* (pp. 137-161), analizza la *Missa Vinus vina vinum* del compositore franco-fiammingo Guillaume Faugues, inserito da Tinctoris nel prologo Liber de arte contrappuncti tra i musicisti più rappresentativi del tardo Quattrocento insieme a Ockeghem, Regis, Busnois, Dunstaple, Binchois, Du Fay. La *Missa Vinus vina vinum* di Faugues offre la possibilità di utilizzare un'analisi modale alla polifonia quattrocentesca. L'appartenenza del tenor al V modo è solo apparente. La trasposizione alla quarta superiore delle voci circostanti invalidano, infatti, il Sib e la sua conclusione sul Fa. Secondo Rossi, questa doppia polarità sarebbe espressione di una vera e propria forma di ambiguità modale. La determinazione del contesto modale complessivo esula, infatti, dai limiti imposti dall'orizzontalità del tenor e conquista un proprio spessore verticale che, coinvolgendo equamente tutte le voci nei diversi ambiti, annulla la distinzione tra autentico e plagale. Secondo Francesco Rocco Rossi, l'analisi della *Missa Vinus vina vinum* dimostrerebbe un uso consapevole della modalità a scopi strutturali con l'attribuzione di qualità modali all'intero tessuto contrappuntistico. Altrettanto consapevole sarebbe stata in fase di progettazione la distribuzione delle formazioni accordali da parte dell'autore.

**Rodolfo Tibaldi** nell'articolo *Sulla prassi liturgico-musicale del primo Seicento: modi e toni nella Cartella musicale e nell'Organo suonarino di Adriano Banchieri* (pp.163-189), fa il punto della situazione sulla teoria degli otto modi all'inizio del Seicento, attraverso la descrizione che ne dà Banchieri sia nella Cartella musicale, sia nell'Organo suonarino, e la loro intersezione con i toni salmodici usati in un contesto polifonico. Secondo Tibaldi alcuni fraintendimenti sorti dalla lettura di Banchieri, quale: gli otto toni ecclesiastici come sistema alternativo ai dodici modi in qualsiasi contesto compositivo sono da ricondurre principalmente alla sottovalutazione, da parte di alcuni autori (Angheria), della finalità prettamente pratica degli scritti di Banchieri, nonché ad una certa semplificazione di esposizione. L'intento di Banchieri fu quello di mostrare come nell'ambito dei dodici modi fossero già contenuti gli otto toni ecclesiastici e di mostrare, senza entrare in

discussioni teoriche e/o polemiche, quale fosse il loro utilizzo pratico nella prassi compositiva tardo cinquecentesca e primo seicentesca. Dalla rilettura di Tibaldi emerge che, nonostante l'interazione esistente tra i toni ecclesiastici e i dodici modi, i due sistemi erano sostanzialmente separati e solo in rare occasioni presentavano qualche punto di contatto.

**Mario Baroni (a cura di)**

*Musica e ricerca interdisciplinare*

**«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. X/2, 2004, LIM, Lucca, pp. 1-148**

Il numero 2004/2 della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» del GATM è dedicato all'interdisciplinarietà della musica. Nella prima parte della premessa, Mario Baroni, curatore di questo numero, spiega le motivazioni della scelta mettendo in evidenza che l'attenzione all'aspetto interdisciplinare della ricerca musicologica ha caratterizzato fin dal suo esordio il GATM. Il Gruppo nasce, infatti, nel 1992 come associazione di società musicologiche diverse per interessi e tradizioni di studio. A rinnovare l'interesse per il tema e ad evidenziare l'attualità e la complessità dello stesso è, nell'aprile del 2004, *Conference on Interdisciplinary Musicology* (CIM 2004), svoltasi a Graz con il patrocinio dell'European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM). Rifacendosi al coinvolgimento di competenze, capacità e aspetti assai diversi propri della musica, e al fine di rendere attivo e proficuo lo scambio di competenze ed esperienze negli ambiti di confine, CIM 2004 ha preteso che ogni intervento scaturisse dalla collaborazione di almeno due autori di provenienza disciplinare diversa. Da qui la richiesta della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» di pubblicare alcuni degli interventi privilegiando, in particolare, quelli con risvolti analitici. Il volume contiene otto articoli, l'ultimo dei quali, pur non facente parte degli interventi presentati a CIM 2004, è stato inserito per la trattazione interdisciplinare dell'argomento.

La seconda parte della premessa è affidata all'intervento di Richard Parncutt che traccia una breve storia della musicologia mettendone in risalto l'aspetto multi e inter-disciplinare. Il continuo mutamento che caratterizza la struttura interna della musicologia ha mandato in crisi i modelli volti ad inquadrarla e ha mostrato l'inadeguatezza di certe categorie. La difficoltà di stabilire discipline e/o sottodiscipline e relativi confini ha, inoltre, creato barriere artificiali che hanno finito col separare più che definire. Per questi motivi, CIM 2004 ha evitato il ricorso a certe categorie, quale quella della "musicologia sistematica", e ad utilizzare i concetti di "sotto", "sorella" e "madre" per riferirsi alle discipline della musicologia. Tra gli altri obiettivi di CIM 2004 e di quelli futuri: monitorare il costante mutamento delle relazioni tra le discipline musicologiche nonché promuovere la comunicazione tra le diverse sotto discipline.

Z. Eitan - R.Y. Granot, *Parametri musicali e immagini cinetiche* (pp.15-33). L'obiettivo del primo saggio, frutto della collaborazione di un esperto di teoria musicale e uno studioso interessato alla psicologia cognitiva della musica, approfondisce l'ipotesi dell'associazione dei parametri musicali ai parametri spazio-cineticici. In particolare viene valutato in che misura i cambiamenti dei parametri musicali evocano nell'immaginario degli ascoltatori corrispondenti mutamenti spazio-cineticici. Dall'indagine emerge che i parametri musicali influiscono sulle immagini motorie in maniera incisiva e diversificata, confermando molte

delle ipotesi relative ai particolari rapporti tra musica e movimento. Nello specifico vengono evidenziate: la correlazione della direzione dell'intensità dei parametri musicali a quelli motori; differenze poco significative tra musicisti e non musicisti; l'asimmetria spaziale nella direzione tra musica e movimento. Ad ogni modo la ricerca dimostra che le associazioni tra musica e movimento sono molto più complesse di quanto finora si sia ritenuto.

R.W. Weisberg - A.R. Brinkman - A.S. Dick - J.I. Fleck - B.N. Niederberger - C.J. Folio - F. Barret, *Verso un'analisi cognitiva della creatività in musica: l'improvvisazione nel jazz* (pp.35-57). Gli autori del presente articolo, teorici nonché esecutori di musica jazz, hanno condotto un'analisi informatizzata per verificare l'ipotesi formulata da Owens che - ritenendo i processi cognitivi alla base dell'improvvisazione jazzistica i medesimi di quelli che regolamentano la trasmissione orale delle ballate epiche dei bardi iugoslavi (Parry-Lord) - considera gli "a solo" jazzistici il risultato dell'acquisizione e della manipolazione di un "sistema di formule". Gli autori, dopo aver indagato il ruolo delle formule in un'improvvisazione, hanno cercato di rintracciare informazioni sui processi cognitivi ad esse sottese. L'analisi, condotta su undici "a solo" (sei di Parker, quattro di Young, uno di Pastorius) e utilizzando il software (SPSS), ha rintracciato tutti i pattern di 4 note e verificato la ricorrenza della formula (medesima stringa intervallare) in tutti gli "a solo" dello stesso musicista. I risultati ottenuti confermano che la struttura dell'improvvisazione è disciplinata dall'uso di formule, da qui l'interesse ad indagare il ruolo delle formule nell'improvvisazione e le modifiche sistematiche nel repertorio formulare di ogni musicista. Tuttavia, gli autori ritengono che l'indagine, volta a comprendere il processo creativo nell'improvvisazione jazzistica, non debba limitarsi ad avvalorare la tesi dell'uso di formule, ma procedere per individuare e/o precisare i parallelismi rilevati tra le creazioni dei bardi e dei solisti jazz. Il metodo della presente indagine sembra offrire l'esempio più valido finora utilizzato

P. van Kranenburg - E. Backer, *Un metodo quantitativo per distinguere stili musicali* (pp.59-70). Lo studio è dedicato all'individuazione di "marcatori stilistici": attraverso le partiture della musica del passato gli autori cercano di risalire ai procedimenti compositivi dei loro autori. L'indagine intende individuare quelle qualità individuali che riconducono le composizioni ad uno stesso autore. Utilizzando tecniche di *machine learning*, l'articolo descrive un esperimento volto a riconoscere attraverso comparazione, le caratteristiche degli stili personali di cinque compositori del XVIII secolo: Bach, Haendel, Telemann, Haydn e Mozart. Scelti gli indicatori stilistici connessi ai procedimenti inconsci del compositore, in quanto più stabili e radicati, gli autori fanno apprendere alla macchina le caratteristiche generali degli stili personali dei compositori selezionati. Dopo aver individuato un set di caratteristiche ritenute pertinenti e averle rappresentate come vettori nello "spazio degli indicatori", viene calcolata la distanza tra gli indicatori. L'ipotesi formulata è che, le composizioni di uno stesso autore, rispetto a quelle degli altri presi in esame, tendono a concentrarsi in un'area dello spazio. Gli algoritmi, sviluppati dal procedimento automatico, hanno lo scopo di individuare correlazioni tra le composizioni per ottenere modelli generali degli stili. Gli autori ritengono che questo metodo può rappresentare, in aggiunta ai metodi tradizionali, un valido aiuto per l'analisi degli stili e delle attribuzioni di paternità e auspicano una teoria finalizzata a stabilire quali indicatori stilistici siano più appropriati per la soluzione di un determinato problema.

P. Hendriks - S. van der Werf, *Regole di raggruppamento nella lingua e nella musica. Un programma informatico* (pp.71-89). La ricerca dei due autori, incentrata sulle somiglianze e sulle differenze tra il linguaggio e la musica, intende individuare l'esistenza di un modello coerente e generale dei fenomeni di raggruppamento

perceptivo per entrambi i sistemi. Le indagini recenti, pur ispirandosi alla linguistica generativa, tendono a privilegiare un complesso di regole che è in contrasto con le norme "inviolabili" della grammatica che disciplina le strutture linguistiche. Secondo il fonologo Prince e il fisico matematico Smolensky, la grammatica è un insieme di vincoli su possibili output. Secondo la *Optimality Theory* (OT), i vincoli esprimono tendenze linguistiche piuttosto che principi assoluti, per cui nel caso di conflitti tra vincoli si procede a soddisfare quello più forte. Dal meccanismo dell'OT è stato dedotto un modello computazionale di raggruppamento musicale. Le verifiche sul modello confermano che: 1) l'analisi sintattica di una superficie musicale non è un processo di coincidenze, ma è regolato da vincoli; 2) questi vincoli prendono la forma di preferenze che possono essere violate; 3) differiscono in forza o importanza relativa. Tuttavia gli autori fanno rilevare che esiste una differenza sostanziale tra linguaggio e musica: mentre il primo ha a che fare con la comunicazione, la seconda essenzialmente con l'espressione.

T. Berger - J. Berger, *Polimetri monofonici* (pp.91-101). L'articolo, prendendo in esame casi di ambiguità metrica in composizioni melodiche, affronta problemi che chiamano in causa competenze teoriche, esecutive e didattiche. Le metriche contraddittorie scaturiscono dalla coesistenza di più strutture metriche, "polimetri": quando determinati accenti contraddicono la scansione metrica della composizione, le altre strutture metriche sottese tendono ad emergere momentaneamente, e l'ascoltatore/esecutore viene indotto a percepire dei cambiamenti metrici. Gli accenti che innescano tali fenomeni sono: accento di dinamica o d'articolazione, accentuazioni connesse con l'agogica e con l'altezza, effetti di registro e timbro. Possono influire, inoltre, aspetti di preminenza, precedenza temporale immediata e indizi anticipatori. Particolare attenzione viene dedicata dagli autori all'ambiguità metrica provocata da accenti fenomenici contraddittori in una struttura melodica monofonica "polimetro monofonico" e alle previsioni di polimetro monofonico che si creano all'inizio di un segmento musicale, prima che un metro non ambiguo sia stabilito: "polimetro monofonico incipiente".

R. Parncutt - S. Ferguson, *Comporre con l'apporto di algoritmi di teoria della percezione* (pp.103-118). L'articolo, dedicato a problemi di composizione, affronta l'analisi del rapporto tra strutture calcolate e strutture percepibili nella musica d'avanguardia. Attraverso l'uso del computer, gli autori hanno messo in atto e verificato la loro teoria relativa alla percezione delle altezze. Lo studio condotto induce a pensare che la consapevolezza del compositore, riguardo all'esistenza di limiti percettivi, potrebbe apportare dei benefici al processo compositivo con ripercussioni positive anche sul grado di accettabilità e apprezzamento, da parte di esecutori e pubblico, della musica composta. L'impiego di tali teorie non intende sostituire la guida empirica dell'orecchio del compositore, quanto piuttosto integrare e rafforzare le procedure tradizionali ampliando le possibilità e stimolando lo sviluppo di nuovi processi. Gli esempi musicali illustrati nel presente saggio sono tratti da *Dans la chair / In the Flesh*, il brano per orchestra composto, in seguito alla lunga collaborazione degli autori del presente saggio, da Sean Ferguson ed eseguito in prima assoluta dall'Orchestra Filarmonica di Radio-France al Festival Presence 2003 di Parigi. Il modello compositivo si basa sulla creazione di una sintassi armonica in cui il compositore può controllare determinati parametri. Nonostante il riscontro positivo del pubblico, connesso alla nuova tecnica di composizione utilizzata da Sean Ferguson, lo studio non è in grado di chiarire in che modo vadano incorporati i modelli percettivi nei processi compositivi e se questi possono effettivamente, contribuire al successo della musica composta.

C. Benzi - A. Addressi, *Comporre musica contemporanea nella scuola di base: riflessioni su un'esperienza* (pp.119-129). Il presente articolo è il resoconto di un'esperienza didattica effettuata con l'intento di contribuire alla comprensione del significato attribuito dai ragazzi alle intenzioni originariamente provocatorie della musica d'avanguardia del XX secolo e di valutare quanto il modo di proporre l'ascolto può incidere sul loro giudizio. I problemi e gli interrogativi scaturiti a seguito di quella esperienza didattica, realizzata da Carlo Benzi nel 1997/98, vengono in questa occasione riesaminati alla luce di recenti letture di pedagogia musicale. L'esperienza, realizzata in una scuola media di Torino ed attuata nel corso di quattro incontri di due ore ciascuno, riprendeva una serie di sperimentazioni dedicate alla produzione di musica contemporanea compiute nell'arco di un ventennio: ascolto di composizioni del XX secolo, esplorazione delle possibilità timbriche degli strumenti, ideazione di frammenti musicali attraverso l'uso di partitura intuitiva e produzione di suoni finalizzati alla realizzazione di nuovi brani da parte di giovani. Dal riesame di quella esperienza è emerso che, l'aver privilegiato un atteggiamento didattico che ha promosso la partecipazione attiva degli allievi, coniugando il sapere con il sapere fare, ha limitato le difficoltà generalmente connesse alla fruizione di brani, quali quelli di musica contemporanea, estranei alle abitudini d'ascolto dei ragazzi ed emotivamente disorientanti.

G. Sanguinetti, *Riconsiderando "Harmonielehre"* (pp.131-148). L'articolo, frutto della conoscenza delle strutture del linguaggio armonico-tonale e di un complesso di informazioni musicologiche, analizza il quadro culturale italiano nel quale s'inserisce l'*Harmonielehre* di Arnold Schönberg per poi procedere ad un confronto con l'*Harmonielehre* di Heinrich Schenker. L'autore dell'articolo sottolinea l'enorme influenza che l'opera teorica di Schönberg esercitò in ambito didattico e come tale influenza debba essere principalmente ricondotta al vuoto culturale italiano nel quale le opere attecchirono e che, non solo impedi di cogliere i numerosi riferimenti ad altri sistemi di idee, ma originò numerosi fraintendimenti. L'autore, prendendo spunto dall'ammirazione di Schönberg e di Schenker per la coerenza delle composizioni classiche, evidenzia come questi la riconducano a fattori diversi: Schenker, infatti, a differenza di Schönberg, ritiene che la coerenza non può esistere in un sistema che non opera una netta distinzione tra consonanza e dissonanza. Ognuno dei due autori, quindi, pur riferendosi al sistema tonale, lo fa in modo diverso e con finalità diverse: Schönberg prese a riferimento le strutture armoniche della musica tonale, Schenker, invece, quelle lineari. Il primo le utilizzò per insegnare, all'aspirante compositore, la logica musicale; il secondo, per educare l'orecchio dell'esecutore, eletto suo interlocutore ideale. E' per questi motivi che, per l'autore del presente contributo, l'*Harmonielehre* di Schönberg è l'ultimo grande trattato di armonia prescrittiva, mentre l'*Harmonielehre* di Schenker è il primo trattato di analisi moderna svincolato dall'aspetto compositivo.

**Rossana Dalmonte (a cura di)**

*Nuove letture di teoria e analisi*

«**Rivista di Analisi e Teoria Musicale**», vol. XI/1, 2005, LIM, Lucca, pp. 201

Nel pieno rispetto del piano editoriale del GATM viene pubblicato, a distanza di tre uscite dal precedente, il secondo numero bibliografico. La Rivista 2005/1 prende in esame nove volumi teorico-analitici che si interessano alle componenti sonore del fatto musicale, pubblicati fuori Italia tra il 2002 ed il 2005, ad eccezione dell'ultimo risalente al 1999. Si ricorda che l'impostazione del numero bibliografico della Rivista,

prevede: un'introduzione sul volume oggetto d'interesse che ha lo scopo di fornire informazioni utili al lettore affinché possa comprendere, nelle linee generali, la tesi esposta dall'autore e, al tempo stesso, dotarlo degli strumenti critici per giudicare gli interventi di uno o più studiosi che, a seguire, mettono in risalto particolari aspetti del volume esaminato.

Il pluralismo teorico, prodotto dal processo di coniugazione della teoria e dell'analisi ai diversi campi del sapere musicale, ha determinato problemi di carattere epistemologico nella scelta dei libri: Su che basi si stabilisce che un libro appartiene all'area della teoria e dell'analisi oggetto d'interesse della Rivista? In che termini teoria e analisi devono essere presenti in un libro per essere preso in considerazione e sottoporlo all'attenzione dei lettori? Rossana Dalmonte, curatrice del numero 2005/1, avverte che la segnalazione di tre testi di psicologia cognitiva su nove, è finalizzata alla preparazione dei lettori della Rivista alla biennale Conferenza dell'ICMPC *International Conference on Music Perception and Cognition* che si terrà a Bologna dal 22 al 26 agosto del 2006.

Tizhak Sadaï, *Traité de sujets musicaux. Vers une épistémologie musicale*, L'Harmattan, Paris 2003, pp. 503. Gaetano Stella, *Invito alla lettura*, (pp. 5-13); Mario Baroni, *Intuizione vs. Analisi*, (pp. 15-23); Riferimenti bibliografici, (p. 24).

L'apertura del numero 2005/1 è riservata a *Traité de sujets musicaux. Vers une épistémologie musicale* di Tizhak Sadaï. Il libro, che si annuncia già dal titolo come un vero e proprio "trattato", spazia dal discorso sul metodo alla teoria della musica tonale, dalla fenomenologia dello stile alla percezione musicale. Il lato teorico del testo è espresso, invece, nel sottotitolo. Dal momento che la musica è terreno di incontro tra sensibile ed intelligibile, l'autore opera la distinzione tra scienze esatte (dure) e scienze approssimative (morbide). Il libro è in sostanza un discorso basato sulla dialettica tra soggettività e oggettività in musica.

Sadaï mette continuamente in discussione il principio dell'analisi perché sente che proprio le entità che sfuggono ai discorsi scientifici sono importanti per spiegare il senso musicale. E' quello che, secondo Baroni, accade quando l'analisi di un brano non "coincide" con l'ascolto del brano analizzato. Pur contestando e criticando l'analisi dura, Sadaï ne sente il fascino, e non riesce a concepire l'esistenza una scienza non dura "molle". Secondo Baroni, il vero problema, non sta in cosa sia o non sia analizzabile, ma sapere cosa e perché analizzare. L'errore di Sadaï risiederebbe nell'unificare, come nell'esperienza comune, i due piani di pensiero che invece nel discorso scientifico devono necessariamente rimanere separati.

John Butt, *Playing with history. The historical approach to musical performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 265. Luca Conti, *La trama in trasparenza*, (pp. 27-39); Rossana Dalmonte, *John Butt's playing with history, ovvero Le tante facce dell'interpretazione*, (pp. 41-45); Riferimenti bibliografici, (p. 46).

Il saggio di John Butt è interamente dedicato all'esecuzione storicamente informata. Il tema della *historically informed performance* (HIP), utilizza in opposizione all'analisi, la storia come disciplina ausiliaria dell'esecuzione musicale. Lo scopo dell'autore: dimostrare che gli approcci variegati della HIP hanno caratteri comuni unificanti che ne permettono una generalizzazione. Il libro è suddiviso in tre parti. La prima, HIP nella critica musicale (pp. 3-50), passa in rassegna i disparati approcci che animano il dibattito sulla HIP. Nella seconda parte del libro viene affrontato il rapporto tra la HIP, l'opera, il compositore e la notazione (53-122). La terza parte riguarda, la HIP all'interno della cultura del tardo Novecento (125-217).

La manifestazione sonora comprende “il fatto musicale nella sua totalità”: non solo lo strumento “originale” e la “corretta” interpretazione dei segni, ma anche la sala, l’ora, la durata, l’occasione, i partecipanti all’evento. Da qui la criticità della sua effettiva riproposizione. Secondo Rossana Dalmonte il tema principale del libro “non è la HIP, ma il concetto stesso di Storia con tutte le implicazioni teoriche ed ideologiche che comporta” (p. 42). Dal momento che HIP rispecchia l’idea che l’interprete si è fatto dell’opera, per Rossana Dalmonte, l’importanza del libro sta nel mettere colui che traduce il testo in suoni di fronte alle responsabilità della sua interpretazione che generalmente per l’ascoltatore si estende ad un giudizio sull’opera stessa.

Harris M. Berger – Giovanna P. Del Negro, *Identity and everyday life. Essays in the study of folklore, music and popular culture*, Wesleyan University Press, Middleton 2004, pp. 185. Fabio Calzia, *Uno sguardo al volume*, (pp. 49-63 ); Ignazio Macchiarella, *Musica, identità e scenari della vita d’ogni giorno: poche osservazioni*, (pp. 64-70); Riferimenti bibliografici, (p. 71-72).

Il volume offre un’interessante panoramica su importanti aspetti teorico-metodologici in una prospettiva interculturale. Il libro è composto da cinque capitoli divisi in due parti. Nella prima parte (capp. I-II) nei quali è espresso l’orientamento programmatico dei due autori: al concetto di *everyday life* segue una rigorosa riflessione sull’importanza dell’espressività culturale nell’indagine sulla vita sociale. I rimanenti tre capitoli, che costituiscono la seconda parte del libro, propongono delle analisi concrete utilizzando i tre concetti base del testo: il sé, la riflessione su se stessi e l’identità.

Il commento, affidato ad Ignazio Macchiarella, mette in evidenza la potenzialità della prospettiva interdisciplinare per fare fronte ad oggetti di studio di difficile definizione e in continuo mutamento e secondo la sua prospettiva etnomusicologia, il volume pur presentando notevoli spunti di riflessione non dà adeguato rilievo alle questioni teorico-metodologiche. Le obiezioni mosse da Macchiarella riguardano in particolare: l’inadeguatezza dell’analisi dello scenario musicale (non si tiene conto del ruolo attivo del ricercatore nello scenario d’indagine di una “osservazione partecipata”), la semplificazione indotta da analogie di superficie che induce ad affidarsi troppo all’evidenza anche quando riguarda culture diverse (ignora la complessità delle singole culture).

John A. Sloboda, *Exploring the musical mind. Cognition emotion ability function*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 437. Mariateresa Storino, *Lettura. Prima parte*, (pp. 75-87); Sara Gennaro, *Lettura. Parte Seconda*, (pp. 89-94); Roberto Caterina, *Aspetti percettivi nel “ritorno al futuro” della psicologia della musica*, (pp. 95-102); Riferimenti bibliografici, (p. 103-104).

Il volume, ristampa di articoli già editi su riviste e miscellanee dal 1978 al 2002, affronta diversi settori di interesse nell’ambito della psicologia della musica. Esso rappresenta il completamento e il superamento delle ricerche condotte da Sloboda nell’arco di un trentennio e ne rappresenta anche il testamento scientifico. I 23 capitoli che costituiscono il volume intraprendono un discorso organizzato secondo le quattro aree del sottotitolo. Nella prima parte (*Cognitive process* - capp. I-VIII) l’interesse è rivolto alle rappresentazioni mentali e all’astrazione di categorie che si originano nelle diverse attività legate alla musica (lettura, ascolto, esecuzione). Nella seconda parte (*Emotion and motivation* - capp. IX-XIII) l’autore esamina: l’impatto delle emozioni nelle diverse attività legate alla musica, lo sviluppo della risposta emozionale nel corso dell’età evolutiva, le esperienze musicali dell’infanzia come fattori determinanti per un futuro coinvolgimento nella pratica esecutiva. La terza parte (*Talent and skill development* - capp. XIV e XVII) affronta la questione dell’abilità e

dell'expertise musicale. La quarta ed ultima sezione (*Music in the real world* - capp. XVIII- XXIII) raccoglie una serie di riflessioni e di studi eterogenei riguardanti il rapporto tra musica e società (la musica nella vita quotidiana, le affinità tra musica e religione, questioni riguardanti l'educazione musicale). A compendio della trattazione, oltre ai riferimenti bibliografici per singole aree, una tabella mostra le interconnessioni tematiche tra i vari capitoli.

Roberto Caterina segnala che nell'ultimo capitolo (l'unico inedito), sono contenute le ragioni per cui Sloboda abbandonerà la ricerca scientifica. Il volume, che per questo motivo rappresenta il testamento scientifico dell'autore, si chiude con una riflessione sulle risorse investite nelle ricerche di psicologia della musica e i benefici sociali apportati da tali ricerche. Il risultato, al quale l'autore di questo bilancio perviene, è decisamente negativo: i benefici sono assai circoscritti e si limitano al campo clinico, a quello della musicoterapia e dell'educazione musicale. Da qui la decisione di Sloboda di abbandonare l'attività di ricerca per dedicarsi ad attività socialmente più utili.

Colin Symes, *Setting the record Straight. A material history of classical recording*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2004, pp. 313. Andrea Cremaschi e Francesco Giomi, *Recensione*, (pp. 107-112); Riferimenti bibliografici, (p. 113).

Il presente volume s'interessa al disco come mezzo espressivo. Le tecnologie elettroacustiche, che caratterizzano uditivamente molte attività della vita sociale, hanno trasformato l'azione esecutiva dell'interprete musicale in un oggetto sonoro riproducibile, analizzabile e trasmissibile. Da questi cambiamenti scaturisce il nuovo status della creazione dell'interpretazione: il disco come opera musicale e quindi nuovo oggetto di studio e di analisi per la musicologia. L'assunto principale: il disco è un mezzo espressivo mediato da pratiche materiali e verbali esterne ad esso. Il primo capitolo è una ricostruzione storica delle tecniche di registrazione: dai primi esperimenti di Thomas Edison fino ai giorni nostri. Questo excursus, inteso come storia di un'idea, viene ampliato nel secondo capitolo: Symes ripercorre la contrapposizione fra sostenitori (Glenn Gould) e detrattori (Sergiu Celibidache) della registrazione su disco. Nel terzo capitolo sono riportate le discussioni scaturite dalla contrapposizione tra: chi sosteneva la registrazione come riproduzione fedele di un concerto e chi, invece, vedeva in essa un mezzo espressivo autonomo e quindi auspicava lo sfruttamento a fini creativi delle sue peculiarità. Nel capitolo seguente, l'autore tratta le problematiche iconografiche e semantiche riguardanti le copertine (cap. IV), le note di copertina e i libretti (cap. V), le riviste (cap. VI), le recensioni discografiche (cap. VII), il collezionismo del disco (cap. VIII).

Secondo Andrea Cremaschi e Francesco Giomi, il punto di maggiore interesse del volume è rappresentato dalla formulazione di nuove domande e nell'aprire nuovi campi di indagine fino ad oggi scarsamente presi in considerazione dalla ricerca musicologica. Il volume, insieme al testo del francese Michel Chion (1996), si presta ad essere un supporto indispensabile per intraprendere e/o proseguire lo studio della musica registrata.

Laurence M. Zbikovski, *Conceptualising music: Cognitive structure, theory and analysis*, Oxford University Press, Oxford 2002, pp. 359. Francesca Finocchiaro, *Una lettura possibile*, (pp.117-130).

Il volume è il più significativo tentativo di integrazione dei risultati delle scienze cognitive in ambito musicologico. Il libro esplora il processo cognitivo che traduce le impressioni dell'ascolto in concetti che rendono possibile la comprensione della musica. La comprensione di ciò che ci circonda è regolata da tre

processi cognitivi: la categorizzazione, le mappe esistenziali e l'uso di modelli concettuali. Il primo capitolo s'interessa alla capacità di pensare gli eventi musicali in termini di categorie: l'abilità consisterebbe nell'assimilare varie frasi musicali in un singolo costrutto cognitivo. Oggetto del capitolo II: la teoria delle *mappe esperienziali*, con particolare riferimento alla tesi sulla metafora di Lakoff e Johnson (1998). L'uso metaforico di termini spaziali nella terminologia della grammatica musicale, avrebbe un ruolo molto importante nella comprensione musicale. Il capitolo III trae spunto dall'esperimento svolto dalla pedagogista Jeanne Bamberger con le campane di Montessori (1991). Nella seconda parte del volume Zbikowski si sofferma sull'esplorazione dei processi cognitivi, precedentemente descritti, applicati a tre specifiche tematiche musicali: l'ontologia musicale, le relazioni tra musica e testo, le teorie della forma musicale. Una delle obiezioni che viene mossa a Zbikowski: è improprio parlare di una vera e propria contrapposizione tra paradigmi metaforici dinamici e statici nella teoria e nell'estetica della musica dell'Ottocento.

Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2004, pp. 379. Luca Marconi, *Ripensando la metafora musicale*, (pp.131-141) Mario Baroni, *Teorie della metafora in musica. Un percorso accidentato*, (pp.143-153) Riferimenti bibliografici, (pp.154-156).

Il volume in oggetto è articolato in due parti organizzate in maniera simmetrica: un'introduzione traccia il contenuto dei tre capitoli che la compongono, ognuno dei quali incentrato su un secolo musicale (primo Settecento, secondo Settecento e Ottocento). Nella prima parte sono presentati quei concetti teorici derivati dall'applicazione di teorie contemporanee sulla metafora alla musica. Il capitolo I esplicita tre assunti della "Teoria cognitiva della metafora". Sulla base di tali assunti vengono presentati tre processi generali ai quali si fa riferimento in tutto il libro. Nel capitolo II, l'autore inizia ad esporre la sua posizione nei confronti dell'applicazione della teoria cognitiva della metafora alla musica. Vengono precisati alcuni concetti, quali: "schema", "metafora" e "prototipo". Il capitolo III verte sull'enunciazione di alcuni principi sui quali è impostato tutto il libro, quale ad esempio: la relazione simmetrica tra musica e pensiero. Nella seconda parte, le concezioni teoriche presentate nella prima parte vengono applicate alla storia della musica. Ciascun capitolo si articola in tre sezioni: approfondimento della teoria della metafora riguardo al secolo oggetto di studio; presentazione di un teorico musicale rappresentativo delle tendenze rilevate nella prima sezione; analisi di alcune opere canoniche del secolo considerato. Cap. I. Sez. 1: confronto musica e pittura sulla base degli scritti di Burmeister e Dubos. Sez. 2: la *Figurenlehre*. Sez. 3: due ipotesi a sostegno della tesi che la musica barocca è un processo di cambiamento di tessitura. Cap. II. Sez. 1: individuazione delle cause che hanno determinato il carattere ritmico della forma musicale. Sez. 2: relazioni tra le teorie generali di Sulzer e quelle di Heinrich Koch. Sez. 3: considerazioni delle dimensioni asimmetriche di un brano. Cap. III. Sez. 1: l'importanza del concetto di melodia nei confronti dei concetti di armonia e di ritmo. Sez. 2: la forma musicale come melodia secondo l'ermeneutica di A.B. Marx. Sez. 3: critica alle analisi della musica beethoveniana che si sono limitate ad applicare un metodo strutturalistico che ha soppresso la dimensione ermeneutica a favore di un protocollo scientifico.

I due volumi hanno contenuti diversi: Zbikowski si pone il problema di capire se e in che termini, l'esperienza musicale possa venire "concettualizzata". Spitzer è interessato al tema del "pensiero musicale" inteso non necessariamente come "concettualizzazione". Entrambi gli autori, nel perseguire le finalità delle rispettive indagini, fanno ricorso alla metafora (Lakoff-Johnson -1980, poi ripresa e formulata in modo diversa da ciascun autore). Le riserve sui limiti da assegnare in campo musicale al processo di concettualizzazione,

espresse da Spitzer nel recensire il libro Zbikowski, costituiscono l'unica traccia per stabilire una linea di demarcazione tra le due tesi. Ad ogni modo, Baroni consiglia la lettura incrociata dei due volumi per gli spunti estremamente interessanti, quali: l'approfondimento degli strumenti d'indagine forniti dalle teorie sulla metafora. Sempre Baroni segnala due punti cruciali sui quali si sofferma in modo particolare: la teoria che denomina del "percorso rovesciato" proposta da Spitzer, e la teoria delle "mescolanze" proposta da Zbikowski.

Stéphane Roy, *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions* (prefazione di Jean-Jacques Nattiez), L'Harmattan, collection Univers musical, Paris 2003, pp. 589. Laura Zattra, *La ME in ipertesto*, (pp. 159-178); *L'Analisi Estetica: approccio etico o emico?*(pp.178-181); Riferimenti bibliografici (pp.182-183). Discografia (p.184).

Il compositore e musicologo Stéphane Roy è autore di questo volume - corredato anche da una discografia - che, concepito come un lavoro riassuntivo ed enciclopedico, scandaglia, critica approcci e propone soluzioni utili all'analisi dell'EM. Al fine di incoraggiare la lettura molto impegnativa di quest'opera, Laura Zattra ha elaborato una recensione in forma di ipertesto cartaceo che suggerisce una fruizione a più livelli: il lettore può fermarsi al contenuto generale o addentrarsi ai livelli più profondi o individuare un percorso personale. Il Livello I è costituito dalla macrodivisione del volume in due parti: la parte I (pp. 152) verte sull'*Esame critico dei diversi metodi di analisi della ME*; la parte II (pp. 355) affronta *Cinque diverse proposte per l'analisi della musica elettroacustica*. I successivi livelli (II – VI) di ciascuna macrodivisione presentano la medesima organizzazione. Livello II: *Varie correnti di analisi*. Livello III: *Approccio dei singoli autori*. Livello IV: *Commenti dei vari autori agli approcci dei colleghi*. Livello V: *Critica di Roy ai vari approcci*. Livello VI: *Analisi delle opere*. Nella prima parte, l'applicazione della metodologia analitica è rivolta a brani di: B. Parmegiani, P. Henry, Stockhausen, M. Babbitt, Evangelisti, e nella seconda parte esclusivamente a *Point de fuite* di Francis Dhomont. Nella prefazione, affidata a Jean-Jacques Nattiez, sono elencati i motivi per i quali il volume può essere considerato un trattato della musica elettroacustica: primo tentativo di fare ordine alle molteplici metodologie di analisi all'EM; contatto continuo con le opere; trattato di analisi musicologica (approccio etico) scritto da un compositore (approccio emico). Il volume non è esente da critiche. Secondo Zattra, Roy basando l'analisi del livello neutro su un ascolto specializzato ma soggettivo viene meno a quella condizione di neutralità cui aspira, inoltre, il supporto di registrazione consente di analizzare il contesto tecnico che ha reso possibile la realizzazione del brano facendogli perdere la condizione di livello neutro, nonostante l'autore lo ignori e non fornisca alcuna informazione. Zattra auspica che in futuro Roy sopperisca a queste lacune.

Christine Wassermann Beirão, *Musikalische Idylle. Studien zu einem verborgenen Topos*, Berliner Musik Studien 20 Studio Verlag, Sinzing 1999, pp. 203. Carlo Benzi, *Alla ricerca di un topos musicale: l'idillio*, (pp.187-196); Guido Salvetti, *Un topos tutto tedesco*, (pp.197-200); Riferimenti bibliografici, (p. 201).

Oggetto del volume è l'individuazione dell'idillio in ambito musicale, ed in modo particolare di quello strumentale. Dopo aver definito il concetto di idillio in campo letterario, attraverso un excursus storico molto ampio (da Teocrito e Virgilio fino a Schiller e Jean Paul), l'autrice tenta di individuare i caratteri dell'idillio musicale e poi quelli propri dell'idillio svincolato da ogni programma descrittivo (testo o situazioni psicologiche). Gli idilli musicali sono i movimenti delle composizioni che hanno un carattere contrastante rispetto a quello che segue o precede; le differenze possono riguardare le articolazioni (legato e staccato), gli

intervalli e la direzione della melodia, la dinamica e i valori ritmici. Il linguaggio armonico è semplice, caratterizzato da poche modulazioni. Il *Quartetto* per archi op. 161 e la *Sonata* per pianoforte op. 78 di Franz Schubert, i Trii della *Prima* e *Quarta Sinfonia* di Anton Bruckner, l'episodio centrale del terzo tempo della *Prima Sinfonia* e l'episodio centrale (corno da postiglione) del terzo movimento della *Terza Sinfonia* di Gustav Mahler, i *Lieder Sommerabend* (1903) e *Im Sommerwind* di Anton Webern, sono i brani analizzati dalla Beirão.

Nell'ampio excursus storico compiuto per definire il concetto di idillio, Salvetti denuncia l'esclusione clamorosa del movimento dell'*Arcadia* italiana e del *Parnasse* Francese. Tali esclusioni sono da ricondurre, sempre secondo Salvetti, alla disattenzione nei confronti delle esperienze culturali non tedesche. L'attenzione, rivolta esclusivamente dell'idillio musicale "puro", non costituisce una condizione sufficiente per garantire una categoria solidamente fondata. La tentazione di abbandonare la lettura del libro, avvertita da Salvetti, viene meno con l'esame delle opere che l'autrice interpreta con notevole abilità e sensibilità nell'intento di evidenziare possibili corrispondenze tra scelte compositive e vicende biografiche del compositore.

**Andrea Cremaschi e Francesco Giomi (a cura di)**

*Il suono trasparente*

*Analisi di opere con live electronics*

«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. XI/2, 2005, LIM, Lucca, pp. 138

Il numero 2005/2 della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» del GATM è dedicato ad opere realizzate con *live electronics*, cioè con apparecchiature elettroniche ed una serie di nuove tecniche esecutive che permettono l'elaborazione dei suoni in tempo reale.

I curatori di questo numero, Andrea Cremaschi e Francesco Giomi, spiegano nella premessa che il *live electronics* - pur presentandosi come una sorta di mediazione tra principi della musica elettronica e quelli della musica strumentale con relativo ampliamento del vocabolario strumentale grazie all'uso delle nuove tecnologie - produce dei mutamenti che interessano il modo stesso di pensare la musica. Per le tecniche coinvolte e l'interazione di diverse forme di espressione, il *live electronics* tende a configurarsi come opera multimediale e, nel momento in cui rende percepibile singolarmente le molteplici identità che lo compongono, si comporta come iperstrumento. Proprio l'interazione e il coinvolgimento di competenze e soggetti diversi, fa sì che l'opera si presenti come frutto di un lavoro collettivo caratterizzato da una cooperazione a diversi livelli. Problematica si presenta sia la messa in opera, sia la sua fissazione. In molti casi, una serie di documenti accessori preliminari e/o interni al pentagramma, sono corredo indispensabile della partitura. Quando la partitura si presenta come *canovaccio* per la messa in opera, diventa fondamentale per ricostruire l'opera ed il pensiero ad essa soggiacente, la testimonianza dell'esecutore elettronico. Date le relazioni tra scrittura strumentale e progetto tecnologico, l'indagine musicologica non può prescindere dal loro studio. I cinque saggi contenuti in questo volume descrivono, con la loro diversità di approccio, lavori che presentano una serie di problematiche inedite.

Peter W. Schatt, *L' "arte della transizione": funzioni dell'elettronica in "Mixtur" di Karlheinz Stockhausen*, pp. 15-33. Con un approccio analitico tradizionale, l'articolo di Peter Schatt esamina nel dettaglio il rapporto tra timbro e forma compositiva nell'opera *Mixtur* (1964) di Karlheinz Stockhausen. L'autore

evidenzia il ruolo fondamentale svolto dalla parte elettronica nel creare la rete di relazione tra: costruzione, esecuzione e ricezione dell'opera. Secondo Schatt, Stockhausen perviene a nuove soluzioni nella composizione di timbri, sviluppando le riflessioni sul rapporto timbro e altezza di Schönberg. Il metodo utilizzato da Stockhausen è la trasposizione delle tecniche dello studio elettronico nella *performance* dal vivo impiegando apparecchiature elettroniche, quali: generatori di onde sinusoidali e modulatori ad anello, filtri e regolatore che, come strumenti musicali, possono essere utilizzate durante l'esecuzione. Con *Mixtur* Stockhausen perviene ad una trasformazione dei timbri dell'orchestra e crea una serie di timbri, fino a quel momento possibili solo nel campo dell'elettronica pura. L'intento del compositore di realizzare una rete pluridimensionale all'interno della composizione, si attua con la modulazione ad anello che ha favorito cambiamenti ed un'evoluzione all'interno e tra i parametri.

Francesco Giomi e Kilian Schwoon: *Il continuo mutevole: "L'altra voce"* di Luciano Berio, pp. 69-88. Con l'analisi di *Altra voce*, opera di Luciano Berio che affronta la fusione organica tra scrittura e *live electronics*, Francesco Giomi e Kilian Schwoon trattano l'idea di mobilità del pensiero musicale. Gli autori, dopo aver descritto la genesi dell'opera di Berio, evidenziano il contributo significativo dell'elettronica per un ascolto mobile e poliedrico, e come il medesimo procedimento tecnologico possa assumere significati musicali sempre nuovi e differenti nell'ambito della stessa composizione. L'opera si basa sulla costruzione di differenti affinità timbriche che determina una straordinaria ibridazione musicale in cui elementi vocali, strumentali ed elettronici si fondono. Il *live electronics* di *Altra voce* più che alterare il suono estende il campo dei fenomeni vocali e strumentali. Lo studio evidenzia, inoltre, come già in fase di progettazione l'attenzione rivolta all'adattabilità del pensiero musicale a spazi diversi comporti una stretta interazione tra esecuzione e luogo esecutivo.

Andrea Cremaschi, *Parola-Suono-Silenzio: "Guai ai gelidi mostri"* di Luigi Nono, pp. 35-68. Lo studio condotto da Andrea Cremaschi, sugli schizzi di *Guai ai gelidi mostri* (1983) di Luigi Nono, evidenzia la stretta interdipendenza tra aspetto filologico ed analitico. L'opera oggetto di indagine rappresenta il punto di arrivo di un "ciclo" in cui Nono, pur pervenendo ad una drastica riduzione dei mezzi (soprattutto elettronici), ne incrementa l'efficacia di utilizzo. Cremaschi, dopo aver segnalato i numerosi punti di contatto con *Prometeo*, esamina le caratteristiche strutturali dell'opera e i vari parametri, per poi soffermarsi sull'interazione della parte elettronica con la partitura musicale. L'approfondita analisi, induce l'autore del saggio a ritenere che la parte strumentale di molti passaggi sia stata redatta dal compositore pensando già alla loro trasformazione in *live electronics*. La trasformazione del suono è ottenuta con la combinazione reiterata degli algoritmi in dodici diversi programmi. Secondo l'analisi di Andrea Cremaschi, l'intento di impiegare l'elettronica ha motivazioni più profonde e complesse che vanno ben oltre la semplice creazione di nuovi timbri a partire dai suoni strumentali. Questo atteggiamento rientra in quella visione che attribuisce a ciascun parametro la facoltà di influenzare e/o di essere influenzato. Con l'elettronica si realizza, quindi, la possibilità di modificare un parametro attraverso un altro. *Percorsi sonori di un teatro immaginario. Da "Noms des airs" a "Lohengrin"* di Salvatore Sciarrino, pp. 89-109. Il saggio di Alvise Vidolin s'interessa a quelle opere di Salvatore Sciarrino che, grazie all'impiego della tecnologia, realizzano l'idea di estensione dell'opera. La capacità della musica di evocare si compie, secondo l'autore dell'articolo, con l'ampia libertà di movimento e di scelta d'ascolto demandata da Sciarrino all'ascoltatore. *Noms des airs, una discesa nel suono d'Orfeo* (1994), *Cantare con silenzio* (1999) e *Lohengrin - Disegni per un giardino sonoro* (2004), sono opere che utilizzano in maniera

estensiva l'elettronica e offrono la possibilità di trasformare i suoni in tempo reale. La musica di eccitazione di *Noms des airs* si plasma attraverso gli spostamenti dell'ascoltatore che, muovendosi all'interno di uno spazio, reagisce agli stimoli sonori dislocati lungo i diversi tracciati sonori. Secondo Vidolin, la forza di questo *live electronics* consiste nel trasformare il suono acustico in tempo reale e di restituirlo trasfigurato rispetto alla sorgente primaria. *Lonhengrin*, realizzato nel parco di Villa Ruffolo a Ravello Festival 2004, amplia le esperienze avviate con *Noms des airs*. Vidolin evidenzia come con *Lohengrin*, il movimento del pubblico all'interno dei diversi possibili percorsi sonori, oltre a rendere ogni ascolto unico e personale, contribuisce fattivamente al completamento formale dell'opera. A differenza di quanto accade nella musica tradizionale, dove la trasformazione è una ri-esecuzione, i processi di elaborazione dei suoni in tempo reale consentono di trasformare una musica in un'altra.

Agostino Di Scipio, *Per una crisi dell'elettronica dal vivo*. "I am sitting in a room" di Alvin Lucier, pp. 111-134. L'esperienza compiuta da Di Scipio come interprete di *I am sitting in a room* (1970) - opera che coniuga l'aspetto installativo-musicale con quello teatrale - viene utilizzata per evidenziare la natura ambigua ed artificiale della distinzione tra tempo reale e tempo differito del *live electronics*. L'autore precisa che il termine *live* indica l'adozione di mezzi elettronici durante l'esecuzione senza il ricorso a registrazioni. Il *live* si realizza solo quando le procedure tecniche descritte in partitura sono impiegate nell'esecuzione pubblica dell'opera. La tecnica esecutiva utilizzata, basandosi su una copia reiterata numerose volte, non articola direttamente le note ma la materia sonora facendo interagire suono e spazio sotto forma di lenta mutazione timbrica. L'autore del saggio sottolinea come ad agire da filtro all'interno del processo non è tanto l'attrezzatura tecnica utilizzata (altoparlante, microfono, strumenti e supporti di registrazione) quanto piuttosto la stanza attraverso la quale ingresso e uscita sono collegati indirettamente in ogni istante. La stanza diventa di conseguenza il fattore principale di articolazione del processo musicale. In *I am sitting in a room* i mezzi tecnici disegnati e deputati a compiti di fedele riproduzione del suono vengono trasformati in mezzi di produzione e in strumenti di composizione. Di Scipio sottolinea come l'elemento tecnologico di questa prassi compositiva non sia supporto tecnico ma strumento generativo di fenomeni musicali. Nel caso specifico, il compito richiesto ai mezzi tecnici è la degradazione o la degenerazione del suono. Le versioni che il processo-di-ri-costruzione-del-suono di *I am sitting in a room* può compiere sono diverse: dall'esecuzioni *live* a quella in tempo differito, ad una con riproduzione finale da nastro.

**Mario Baroni (a cura di)**

*Nuovi Studi Italiani*

«Rivista di Analisi e Teoria Musicale», vol. XII/1, 2006, LIM, Lucca, pp. 138.

Il numero 2006/1 della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» del GATM, contiene sette delle diciotto relazioni presentate, da giovani studiosi italiani, al IV Incontro di Studio della Rivista "Analitica" svoltosi a Rimini presso l'Istituto Musicale Pareggiato "G. Lettimi" dal 16 al 18 marzo 2006.

L'articolo che apre il volume, La «via naturale delle relazioni armoniche»: *L'Armonia di gravitazione* di Roberto Lupi (1946) - (pp. 7-22), s'interessa all'opera teorica *Armonia di gravitazione* del compositore,

direttore d'orchestra, pianista e didatta italiano Roberto Lupi. L'autrice dell'articolo ne propone una lettura critica coadiuvando la valutazione con l'applicazione della teoria ai *Cinque Piccoli canti* per pianoforte dello stesso autore, quasi a voler idealmente integrare con una parte pratica il testo eccessivamente sintetico. L'autrice, che colloca storicamente l'opera di Lupi nell'ambito della trattatistica teorica italiana della prima metà del XX secolo (Vito Frazzi e Giuseppe Savagnone) e della tradizione del pensiero dualista armonico tedesco del XIX secolo (con particolare riferimento alle teorie di impronta riemanniana), segnala alcune affinità anche con la teoria compositiva di Paul Hindemith e con il concetto di "gravitazione uditiva" del russo Boleslav Yavorsky. Secondo l'autrice dell'articolo, il tentativo di Lupi di definire un sistema armonico epurato dai canoni tradizionali, non sarà pienamente raggiunto per il ricorso a concetti e ad una terminologia tradizionale che ne compromettono l'intenzione d'innovare le fondamenta della musica su basi "naturali".

In apertura dell'articolo, *Eine blasse Wäscherin*: Un'analisi delle strategie timbriche (pp. 23-35), la scarsa attenzione dell'indagine all'organizzazione del timbro denunciata da Alfonso Alberti viene ricondotta principalmente all'uso istintivo da parte dei compositori di questo parametro musicale. Con l'analisi della parte strumentale di *Eine blasse Wäscherin* del *Pierrot Lunaire* di Schoenberg, l'autore, utilizzando una pluralità di approcci analitici, cerca di rintracciare delle possibili logiche compositive: geometrie timbriche, richiami motivici, evidenziazioni di particolari insiemi di classi di altezze, disposizioni strumentali, momenti di interesse timbrico tradizione (effetti al ponticello, suoni armonici, ecc.). Con la ricognizione completa del brano, l'autore evidenzia una distribuzione proporzionata delle varie possibilità compositive da parte di Schoenberg. Dei quattro approcci utilizzati, il terzo ha suggerito un possibile comportamento messo in atto in buona parte del pezzo, mentre gli altri tre, hanno dato indicazioni utili a comprendere una certa sezione del brano ogni volta in modo differente. Questa strategia analitica ha consentito di riflettere su come le varie strategie timbriche scandiscono la forma del brano parallelamente agli altri parametri.

Con l'articolo *Erraticità o determinazione nello Studio op. 25 n. 1 di Chopin* (pp. 37-51), Mimma L. Bollella valuta quanto, della visione erratica della melodia chopiniana, può filtrare attraverso una metodologia "rigida" come quella schenkeriana. L'analisi fa emergere l'organicità e la compattezza della struttura compositiva nonché il dinamismo del tessuto polifonico. Il metodo schenkeriano sarebbe in grado di affinare gli strumenti d'indagine atti ad individuare l'efficacia tecnica di certi procedimenti compositivi utilizzati da Chopin. In questo caso specifico, viene evidenziato il ruolo incisivo e determinante svolto dall'ambiguità tonale ai fini della forma complessiva del pezzo e come le divagazioni fantastiche, introdotte consapevolmente in punti strategici, ne esaltino la forza evasiva rispetto alla direzione primaria della linea fondamentale. Ne consegue che l'affermazione tonale, se pur incombente, essendo sottilmente elusa produce quel carattere vago e sfuggente dell'improvvisazione. Questo tipo di indagine che spiega la musica senza prescindere dall'aspetto temporale-lineare, può fornire all'esecutore indicazioni utili. Mimma L. Bollella sottolinea, inoltre, come l'approccio analitico rigoroso non abbia cancellato la sensazione vaga e sospesa della melodia ma al contrario l'abbia rafforzata.

Per rispondere alla serie di domande che aprono l'articolo, *Osservazioni sulla forma e sullo stile delle Sonate di Paul Hindemith* (pp. 53-71), Marco Moiraghi passa in rassegna l'intero repertorio sonatistico del compositore tedesco. L'indagine evidenzia che la varietà delle scelte formali di Hindemith è strettamente connessa alla varietà strumentale delle Sonate. Il modello più ricorrente delle Sonate è quello classico in tre

o quattro movimenti. Anche quelle Sonate che si presentano in due o in cinque movimenti, celano rispettivamente suddivisioni in quattro e raggruppamenti in tre o quattro movimenti. Unica eccezione la *Sonata per violino e pianoforte. op. 11 n. 1*. Le analisi, che Marco Moiraghi propone nel corso dell'articolo, evidenziano come l'originalità e la raffinatezza del piano formale tenda ad assumere la connotazione di una forma simmetrica in 5 sezioni. Tale forma, tipicamente hindemithiana, si caratterizza per lo sviluppo esclusivo del primo tema. Questo, che può essere considerato come una sorta di variazione del tema, fa assumere alla forma-sonata lo schema simmetrico ABA'BA realizzando un alto livello di integrazione tra forma-sonata, forma-rondò e grande forma ternaria. L'identità che accomuna tutte le forme simmetriche dei movimenti iniziali delle Sonate di Hindemith è la "chiusura" della forma a cui si contrappone quello "aperto", connesso al principio della variazione, di moltissimi movimenti conclusivi. Nell'ultima parte dell'articolo, Marco Moiraghi presenta due grandi eccezioni (la *Sonata per corno inglese e pianoforte* - 1941 e la *Sonata per quattro corni* - 1952) che, pur rappresentando uno sforzo formale del tutto particolare, di fatto non fanno altro che confermare le consuetudini costruttive riscontrate. Secondo Marco Moiraghi, la ricerca di equilibrio e di simmetria formale perseguita da Hindemith, congiunta all'originalità e all'ingegnosità, pervengono ad una fusione personalissima di molti criteri formali riferibili tutti al concetto di Sonata.

Con l'articolo *Webern neoclassico? Forma e struttura del "Trio op. 20"* (pp. 73-97), Marco Russo, sottolinea che nell'ambito della produzione musicale di Webern, il *Trio per violino, viola e violoncello op. 20* (1927) costituisce il primo esempio di dodecafonia integrale, e segna l'abbandono dell'espressione vocale. Attraverso l'organico strumentale e la costruzione formale adottata (forma rondò per il primo movimento, forma sonata per il secondo movimento), Webern con il *Trio l'op. 20* lsi cimenta in un "recupero" della tradizione strumentale del secolo precedente. Ai fini delle architetture formali, la stretta relazione tra la distribuzione del materiale delle altezze e le ri-esposizioni di ciascuna sezione, impongono l'individuazione della serie originale che l'autore attribuisce alla prima serie del secondo movimento. L'utilizzo di forme classiche determinerebbe la ripetizione del materiale compositivo, ma mentre il materiale ritmico subisce trasformazioni rilevanti, le altezze e la loro successione rimangono quasi identiche. Il brano si caratterizza per un sottile ma costante processo di occultamento dei materiali e l'uso massiccio di abbellimenti. L'autore dell'articolo evidenzia che, a differenza di quanto si potrebbe pensare, la struttura formale "classiceggiante" del *Trio l'op. 20* non agevola l'ascolto, neanche l'analisi dei caratteri motivici ed espressivi fornisce precise indicazioni circa la segmentazione della forma tali da permettere un chiaro riconoscimento della struttura del brano. Ne consegue che nessun ascolto riuscirebbe a cogliere gli aspetti essenziali della forma.

L'articolo *Alcuni aspetti formali nei Quartetti di Pietro Platania* (pp.99-117) di Gaetano Stella è incentrato sui due *Quartetti* (Mi minore il primo, La minore il secondo) del compositore siciliano Pietro Platania (1828-1907) ascrivibili entrambi al periodo 1865-1878. Per l'analisi della forma, Gaetano Stella si è avvalso dei concetti presenti negli scritti di William E. Caplin, della nuova teoria sulla sonata di James Hepokoski e Warren Darcy, delle osservazioni di Rostagno in *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento* (2003). L'attenzione dell'autore viene rivolta, in particolare, al secondo e all'ultimo movimento del *Primo Quartetto* e al primo e all'ultimo movimento del *Secondo Quartetto* con l'intento di rilevare alcuni aspetti formali: temi, la grande forma, il piano tonale e i rapporti con la forma-sonata e con la fuga. I risultati dell'analisi evidenziano che i quattro movimenti si connotano per un solido bitematismo dal diverso materiale tematico:

contrappuntistici i temi principali, più vicini alle tipologie *sentence* o *period* i temi secondari. Le componenti formali, tanto della forma-sonata che della fuga, sono variamente utilizzati nel comporre l'organismo compositivo. L'autore dell'articolo ritiene che il senso orizzontale, proprio della pratica del contrappunto, abbia incoraggiato l'uso di elementi tematici come marcatori territoriali della forma musicale senza che questo abbia intaccato l'unità tonale del brano. L'opera di Platania testimonia la vitalità di una tradizione italiana che, nel secondo Ottocento, si afferma con modi e forme compositive radicalmente autonome.

L'articolo, *Tempo e senso della morte in Hermann Broch e Jean Barraqué* (pp.119-138), presenta il risultato parziale, di una ricerca ancora in corso, condotta da Nicola Verzina sull'opera del compositore francese Jean Barraqué. L'intento di mettere in luce i rapporti esistenti fra il romanzo, *La morte di Virgilio* di Hermann Broch e la musica composta da Jean Barraqué per la seconda parte del libro, "Fuoco - La discesa", si basa sulla trasposizione dal punto di vista tecnico-compositivo dei temi centrali, "tempo" e "morte", del romanzo. L'ipotesi è che "la temporalità della morte" sia insita nei procedimenti della tecnica delle serie proliferanti (serie dodecafoniche che proliferano e si moltiplicano mediante alcuni procedimenti mutativi evitando di presentare gli intervalli caratteristici della serie originale) utilizzati da Barraqué. Secondo l'autore, la musica di Barraqué esprime una duplice dimensione temporale: il carattere ciclico, proprio del procedimento seriale delle serie proliferanti, può essere interpretato come il tentativo di vincere il tempo e quindi di scongiurare la morte. Il suo funzionamento circolare (dato dal ritorno periodico del materiale seriale di partenza), tenderebbe ad annullare il senso lineare del tempo. Ad esso si contrapporrebbe il tempo continuamente in divenire dell'opera che, con la sua durata, evolve verso la fine assumendo il significato simbolico della morte. La composizione si fonda su una serie preesistente (tratta dalle *Variazioni op. 31* per orchestra di Schoenberg) che, in un contesto atonale, sfrutta a fini espressivi l'intervallo di terza in essa presente.