

**Rivista di Analisi  
e Teoria Musicale**

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

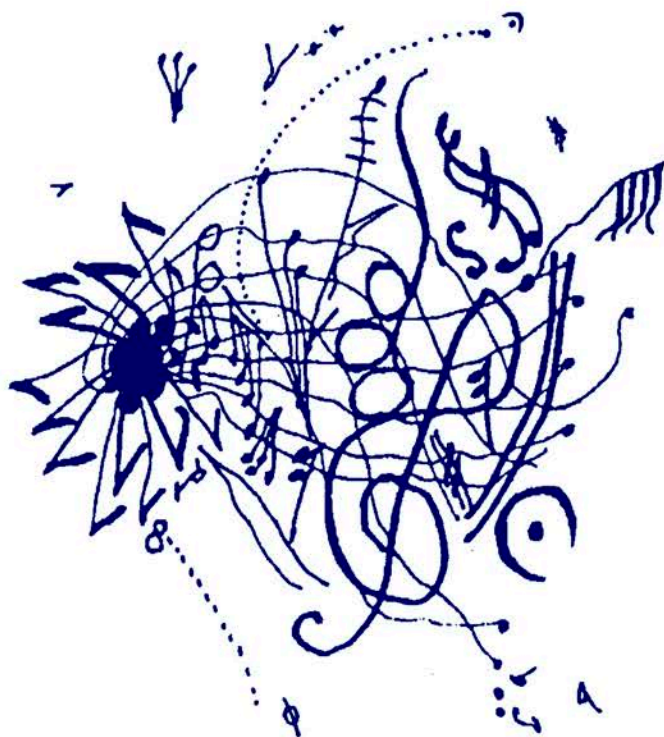
Anno 2003/2

**GATM**

Libreria Musicale Italiana

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

a cura di Susanna Pasticci



# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati sui propri apparecchi (computer, tablet o smartphone) senza restrizioni ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati o modificati. Tutti i diritti sono riservati.

Our PDF are meant for strictly personal use. You can copy them on all your devices (computer, tablet, or smartphone) without any restriction. They cannot be transferred without a written permission by the publisher, and cannot be modified or printed. All rights reserved.

# Rivista di Analisi e Teoria Musicale

---

Anno IX n. 2, 2003

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Bologna  
Alma Mater Studiorum.



*Rivista di analisi e teoria musicale*

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: J. M. Bardez, M. Baroni, R. Dalmonte, L. Holtmeier, S. Pasticci, E. Pozzi, G. Sanguinetti, G. F. Vinay.

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, grafica musicale, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo editoriale, Via R. Luxemburg 4, 06012 Città di Castello (PG).

|                    |                                                        |      |
|--------------------|--------------------------------------------------------|------|
| Abbonamento annuo: | Non soci                                               | € 20 |
|                    | Soci GATM, SidM, SIEM, SIE,                            |      |
|                    | AIMI, IASPM                                            | € 10 |
|                    | Numero singolo                                         | € 15 |
|                    | da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555 |      |

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 88-7096-xxx-x

# Teoria della forma e analisi dei repertori dal XVIII al XX secolo

*a cura di*  
*Susanna Pasticci*

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Prefazione</i>                                                                                                          | v  |
| Mario Carrozzo<br><i>Epicità e liricità nella forma sonata schubertiana</i>                                                | 3  |
| Pierangela Pingitore<br><i>La teoria della forma di Ebenezer Prout e l'Adagio della Patetica di Beethoven</i>              | 41 |
| Fabio Cifariello Ciardi – Luisa Curinga<br><i>Segmentazione melodica e interpretazione: Syrinx, un esempio applicativo</i> | 63 |
| Laura Zattra<br><i>Musica-macchina, macchina-musica:<br/>un modello di analisi per la musica elettroacustica</i>           | 87 |

\*\*\*



## PREFAZIONE

Il volume raccoglie quattro contributi presentati al *Terzo Incontro di Studio di Analitica*, svoltosi ad Acri (Cosenza) dal 27 al 29 marzo 2003. Pur se dedicati all'analisi di repertori eterogenei e temporalmente distanti, i quattro saggi presentano alcune importanti linee di convergenza che si riflettono nella scelta di metodi, contenuti e prospettive di ricerca. Elemento centrale, all'interno del volume, è anzitutto la tendenza degli autori a concentrare l'attenzione sulla *forma* delle opere esaminate, e in particolar modo sulle problematiche legate all'interpretazione di questo concetto nella sua duplice accezione di "configurazione architettonica" e "processo formativo" della materia musicale. Un altro fattore di continuità si riscontra sul piano degli atteggiamenti metodologici: che l'oggetto d'analisi sia un'opera di Beethoven, Schubert o Debussy, o una delle più recenti produzioni di musica elettroacustica, lo studio della forma viene affrontato in una prospettiva multidimensionale e complessa, capace di tener adeguatamente conto di una pluralità di chiavi di lettura e, soprattutto, di un preciso e ben delineato quadro di riferimento teorico.

Nella tradizione della *Formenlehre* sette-ottocentesca, la forma musicale veniva interpretata come concreta manifestazione dell'intenzione compositiva: «Forma è la maniera in cui si materializza il contenuto dell'opera, vale a dire il sentimento, l'immaginazione, il pensiero del compositore», scriveva Adolf Bernhard Marx nel suo *Die Lehre von der musikalischen Komposition*; «la forma dell'opera può essere definita con più precisione e accuratezza come esplicitazione, configurazione esterna del suo contenuto» [Leipzig 1837-47, vol. II, 5]. Considerando che per molti secoli la produzione teorica ha trovato il suo luogo d'elezione nell'ambito della didattica della composizione, e che dunque la teoria della forma si riduceva sostanzialmente alla formulazione di un compendio di regole di carattere prescrittivo rivolte agli aspiranti compositori, è del tutto naturale che la riflessione su questo concetto sia rimasta per lungo tempo fortemente ancorata al punto di vista della produzione musicale.

L'idea che l'analisi della forma possa rappresentare un ambito di ricerca privilegiato non solo per lo studio della partitura e delle tecniche compositive, ma anche per un'indagine sulle modalità di interpretazione del "senso" musicale attivate dall'ascoltatore, trova un significativo riscontro nella definizione proposta da Arnold Schönberg in *Foundamentals of musical composition*:

Il termine “forma” significa che il pezzo è “organizzato” [...] Senza organizzazione la musica sarebbe una massa amorfa, inintelligibile al pari di uno scritto privo di punteggiatura, ovvero sconnessa come una conversazione che salti insensatamente da un argomento all’altro.

[...] è possibile afferrare solo ciò che si può ritenere a mente, e le limitazioni della mente umana impediscono all’uomo di afferrare qualcosa che sia troppo esteso. Per questo un’articolazione appropriata facilita la comprensione e determina la forma [London 1967, 3].

Anche la definizione di Schönberg è ripresa da un manuale di composizione: l’elemento di novità, rispetto alla trattatistica precedente, è rappresentato dal fatto che l’autore, oltre a ricordare ai giovani musicisti che la disciplina della creazione è innanzitutto un atto di organizzazione formale, li esorta al contempo a tenere ben presenti le capacità percettive dell’ascoltatore legate ai processi di memorizzazione. In altre parole, quell’«articolazione appropriata» che il compositore deve saper conferire alla materia musicale diventa “forma” solo nella misura in cui essa può essere concretamente “afferrata” nel corso dell’esperienza uditiva: se non può essere compresa all’ascolto, la forma è una non-forma, e la materia rimane allo stato di «massa amorfa inintelligibile». In definitiva, Schönberg conferisce al concetto di forma un’importante valenza *comunicativa*: da semplice mezzo di materializzazione della volontà artistica, la forma si trasforma in un concreto strumento di trasmissione del senso musicale.

Muovendo da questi presupposti, è possibile comprendere come l’analisi della forma possa diventare luogo di intersezione di molteplici prospettive di indagine: lo studio dell’intenzione formale dell’autore, e cioè dei criteri attivati dal compositore per configurare l’opera musicale nella sua veste compiuta; la comprensione formale dell’analista, che tende a selezionare certi tratti pertinenti in base alla scelta di determinate prospettive d’indagine; la percezione formale dell’ascoltatore, condizionata dalle sue personali attitudini, abitudini e competenze uditive. Tutte queste linee di ricerca si intrecciano e si potenziano vicendevolmente nei saggi raccolti in questo volume, all’interno dei quali l’analisi della forma viene praticata come strumento di interrogazione delle opere finalizzato allo studio dei processi di comunicazione e trasmissione del senso musicale.

L’idea che l’interpretazione del senso non dipenda – o almeno non solo – da certi caratteri immanenti alle opere, ma che risulti piuttosto fortemente condizionata dalla visuale prospettica dell’osservatore, dalla scelta di una particolare metodologia e dal suo ambito di riferimento teorico, viene approfondita nel saggio di Mario Carrozzo, dedicato all’analisi della forma sonata schubertiana. L’indagine prende le mosse da una ricognizione degli attributi e dei tratti stilistici della musica strumentale di Schubert evidenziati dalla ricezione critica ottocentesca e dalla musicologia novecentesca: ipertrofia formale, forma “epico-lirica”, “informale” e non-processuale. In termini di giudizio estetico, tali attributi hanno assunto nel

tempo una connotazione negativa, che ha contribuito a marginalizzare la produzione schubertiana dal *mainstream* del genere sonatistico. Nel documentare con dovizia di citazioni e riferimenti bibliografici la storia della ricezione di queste opere, Carrozzo dimostra come essa sia stata pesantemente condizionata dall'uso di strumenti concettuali e metodologici calibrati sulla produzione beethoveniana, che i principali teorici ottocenteschi della forma sonata avevano elevato al rango di modello esemplare.

Se le peculiarità della forma sonata schubertiana risultano spiazzanti per la teoria tradizionale, occorre mettere a punto strumenti di indagine capaci di interpretare questo repertorio in una nuova prospettiva: l'analisi di Carrozzo si concentra sulle digressioni, considerate dalla critica come il principale fattore di incoerenza dell'architettura formale, e dunque come attestazione dell'incapacità del compositore di gestire organicamente una forma complessa. Attivando una lettura analitica pluridimensionale, capace di integrare lo studio dell'articolazione tematica e armonica con quello della fraseologia e del ritmo, l'autore dimostra come Schubert, in certe situazioni di apparente digressività del decorso armonico e fraseologico, sappia attribuire il ruolo di agente formalmente attivo a una componente normalmente destinata a un ruolo subordinato: il ritmo di superficie, che conferisce una chiara direzionalità funzionale a tutta l'articolazione formale. L'analisi combinata dei diversi parametri, e un'adeguata valorizzazione degli eventi ritmici (che la teoria tradizionale tende a relegare in secondo piano rispetto agli aspetti armonici e tematici), consente di rovesciare l'interpretazione funzionale delle digressioni, e di considerarle non più come semplici divagazioni o spazi vuoti e dilatati, ma come chiavi di volta della struttura formale. Una struttura sicuramente "atipica", ma non per questo incoerente, non funzionale o non rispondente alle principali istanze estetiche del genere sonatistico.

I risultati dello studio di Carrozzo ci invitano a riflettere sul fatto che formulare una domanda analitica è un'operazione tutt'altro che "neutrale": non solo la scelta di una particolare metodologia, ma anche la selezione di un repertorio rappresenta in sé una scelta di campo molto netta, che riflette l'esistenza di una precisa scala di valori che induce l'analista a strutturare la sua ricerca intorno a un centro primario di interessi. Dal momento che non esiste un'unica, immutabile e legittima immagine della forma di un'opera musicale, e che il risultato di un'analisi ci restituisce solo una delle possibili letture delle sue strutture immanenti realizzata in base alla selezione di alcuni tratti specifici, è evidente che ogni analisi rappresenta una singola opzione interpretativa dell'opera, condizionata da uno specifico retroterra di riferimento teorico.

Il saggio di Pierangela Pingitore introduce un ulteriore elemento di riflessione nell'ambito dei rapporti tra analisi e teoria: l'idea che le scelte interpretative di un analista siano guidate non solo dal suo *background* teorico, ma anche dalla presenza di una sorta di lettore "modello", che rappresenta il destinatario implicito della sua

indagine. L'analisi non è solo un'attività di ricerca, ma anche e soprattutto un'attività di trasmissione e comunicazione di un determinato sapere: di conseguenza, nella scala di valori e interessi che inducono l'analista a orientare il suo lavoro in una certa direzione non rientrano solo la scelta del repertorio e del metodo, ma anche quella degli interlocutori con cui si intendono condividere i risultati della propria indagine. In linea di principio, si potrebbe pensare che il livello di competenza dei destinatari di un qualsiasi discorso sulla musica non dovrebbe influenzare la lettura interpretativa di un'opera analizzata: nel presentare i risultati della sua ricerca, sarà compito dello studioso trovare di volta in volta i mezzi e le parole più adeguate a spiegare la forma di un pezzo a un pubblico di addetti ai lavori o a semplici appassionati che abbiano poca dimestichezza con gli aspetti tecnici della partitura. In realtà il problema è ben più complesso, poiché la questione del livello di competenza del destinatario non riguarda solo la sua capacità di lettura e decodificazione di un'interpretazione analitica formulata in termini tecnici, ma anche e soprattutto la diversa attitudine percettiva di ascoltatori musicalmente esperti o non esperti.

Il saggio della Pingitore entra nel merito della questione presentando un confronto tra due analisi della forma dell'Adagio della "Patetica" di Beethoven proposte da due teorici inglesi attivi tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo: Ebenezer Prout e Donald Francis Tovey. L'analisi di Prout, autore di numerosi trattati teorici, è ripresa da un manuale destinato agli studenti di composizione, *Musical form*, in cui le principali tecniche di costruzione e articolazione della forma vengono spiegate attraverso la presentazione di vari esempi d'autore. L'analisi di Tovey, contenuta in un volume dedicato all'esame di tutte le sonate per pianoforte di Beethoven, è invece concepita come una sorta di "guida all'ascolto" rivolta ad ascoltatori inesperti, privi di competenze tecnico-musicali. L'impostazione delle due analisi presenta numerose analogie: gli autori operano una segmentazione del testo musicale molto simile, basata principalmente sull'articolazione fraseologica, a partire dalla quale vengono rilevate affinità tematiche, articolazione tonale e procedimenti costruttivi. Nonostante ciò, le loro interpretazioni della struttura complessiva risultano significativamente diverse: un rondò secondo Tovey, una forma ternaria secondo Prout. Più che interrogarsi sulla maggior correttezza dell'una o dell'altra ipotesi, l'autrice del saggio suggerisce di interpretare la discrepanza tra le due analisi in relazione ai diversi destinatari a cui esse sono rivolte. L'ascoltatore inesperto, secondo Tovey, tende a non apprezzare uditivamente i rapporti di elaborazione tematica su ampia scala: poiché la sua esperienza del tempo musicale è strettamente sequenziale e legata agli eventi di superficie, egli sarebbe portato a percepire la variazione di un tema presentato in una sezione non contigua più come un elemento di contrasto che non come il risultato di un processo di derivazione organica. Lo studente di composizione a cui si rivolge Prout, invece, è perfettamente in grado di rilevare affinità strutturali tra elementi apparente-

mente diversi, e dunque di apprezzare i rapporti di derivazione tematica più riposti e complessi. Di conseguenza, la discrepanza tra le diverse letture analitiche è dovuta principalmente al fatto che ciascun autore non fa altro che restituirci quell'immagine formale dell'opera che egli considera più vicina alle attitudini percettive del suo ascoltatore "modello".

Se le considerazioni di Tovey in merito alle capacità di apprezzamento uditivo degli ascoltatori inesperti hanno un fondamento puramente empirico (se non addirittura un carattere pretestuoso, poiché gli consentono di giustificare una lettura analitica che si limita sostanzialmente alla descrizione degli eventi di superficie), l'idea che uno studio delle strategie cognitive attivate dagli ascoltatori possa contribuire in modo determinante alla comprensione dei processi di comunicazione musicale ha inaugurato nel corso degli ultimi anni nuove e importanti direzioni di ricerca. In un volume precedente, la nostra rivista aveva ospitato un intervento di Fabio Cifariello Ciardi dedicato alla presentazione di un "Modello generale di segmentazione melodica": attraverso l'utilizzo degli strumenti d'indagine, delle competenze e dei risultati della psicologia sperimentale, tale modello si propone di formalizzare i processi cognitivi attivati dall'ascoltatore per raggruppare le porzioni di un flusso musicale. La segmentazione rappresenta uno dei nodi cruciali del processo di analisi e interpretazione della forma: non a caso, in gran parte dei trattati teorici lo studio della forma viene affrontato in modo induttivo, partendo dalle unità più piccole per poi passare progressivamente alle unità di dimensioni superiori. Il modello proposto da Cifariello Ciardi presuppone che l'organizzazione cognitiva del flusso sonoro sia determinata dall'interazione di continuità e discontinuità prodotte da regolarità o mutamenti dei diversi parametri nel tempo (intensità, articolazione melodica, timbro ecc.). La rilevazione di continuità e discontinuità, realizzata attraverso l'analisi della partitura, consente di produrre delle ipotesi di segmentazione considerate come le più probabili tra quelle che possono emergere durante l'ascolto di una linea melodica.

Nel saggio di Cifariello Ciardi e Luisa Curinga presentato in questo volume, il modello di segmentazione viene applicato all'analisi di *Syrinx* di Debussy. Si tratta di un pezzo ben noto ai lettori della nostra rivista, che in un numero precedente aveva ospitato un articolo di Curinga dedicato a un'ampia rassegna critica delle indicazioni esecutive suggerite sia dalle fonti documentarie dell'epoca, sia dai risultati delle principali interpretazioni analitiche del pezzo proposte nel corso degli ultimi decenni. L'obiettivo di questo nuovo contributo va al di là dell'intenzione di testare l'efficacia del modello di segmentazione attraverso l'analisi di un pezzo completo: ciò che i due autori intendono sperimentare, integrando i rispettivi patrimoni di competenze e ambiti di interesse, è la concreta possibilità di avviare un percorso di lettura dell'opera musicale caratterizzato dall'interazione di una pluralità di punti di vista differenti. Gli elementi in gioco sono molteplici: non solo l'analisi della partitura, realizzata attraverso il modello di segmentazione, ma anche

l'analisi di sei diverse esecuzioni dell'opera, condotta attraverso l'esame delle rappresentazioni informatiche dei segnali audio (descrizione della forma d'onda del segnale nel tempo e sonogramma). Se le segmentazioni individuate dal modello dovrebbero restituirci un'immagine dell'articolazione formale del pezzo percepita dall'ascoltatore, l'analisi delle esecuzioni evidenzia in alcuni casi la scelta di determinati interpreti di suggerire una differente partizione 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? Si tratta, evidentemente, di questioni assai complesse, gravate da una serie di implicazioni problematiche che i due autori affrontano con determinazione e spirito critico, evidenziando l'assoluta non neutralità del ruolo dell'esecutore nell'ambito dei processi di trasmissione del senso musicale e, di conseguenza, la necessità di attivare procedimenti di analisi capaci di tener adeguatamente conto del suo apporto.

Nell'ultimo saggio Laura Zattra ci introduce in un altro universo d'indagine, quello della musica elettroacustica, in cui il rapporto tra i vari agenti del processo di comunicazione (il compositore, la partitura, l'interprete e l'ascoltatore) si pone in termini sostanzialmente diversi. Nel caso di un'opera su nastro generata in tempo differito, ad esempio, la figura dell'esecutore è destinata a scomparire del tutto: il compositore realizza il pezzo direttamente su un nastro a cui l'ascoltatore può accedere senza alcuna intermediazione, mentre la partitura informatica è destinata alla macchina, che provvede a convertire i dati numerici scritti dal compositore in risultato sonoro. Poiché la partitura informatica ha una funzione e uno *status* completamente diversi rispetto a quella tradizionale, l'analisi della musica elettroacustica tende normalmente a privilegiare un approccio di tipo percettivo: attraverso ripetute esperienze d'ascolto, l'analista realizza una partitura grafica che ci restituisce un'immagine dello sviluppo degli oggetti sonori nel tempo. Il procedimento d'indagine messo a punto da Zattra, e applicato all'analisi di un pezzo di Fausto Razzi, *Progetto secondo*, rivendica invece l'importanza di mediare l'interpretazione dell'immagine formale del pezzo che emerge dall'esperienza d'ascolto con uno studio approfondito dei procedimenti informatici che hanno condotto alla sua realizzazione. Lo studio della partitura informatica consente infatti all'analista di ripercorrere il percorso genetico dell'opera, e dunque di acquisire un'accurata conoscenza di materiali e processi compositivi: integrare queste conoscenze con i risultati dell'analisi all'ascolto, e con ogni altra documentazione utile a ricostruire il contesto creativo del pezzo, rappresenta un importante passo verso l'attivazione di un processo di interrogazione delle opere capace di valorizzare adeguatamente i diversi agenti che concorrono alla produzione e alla trasmissione del senso musicale.

Susanna Pasticci