

Anno 2017-2

# Rivista di Analisi e Teoria Musicale

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

**Composition and Improvisation  
in Fifteenth-Century Music**

**Composizione e improvvisazione  
nella musica del Quattrocento**

edited by / a cura di  
Julie E. Cumming, Jesse Rodin,  
Massimiliano Locanto

# GATM

Libreria Musicale Italiana



# 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 XXIII n. 2, 2017

## Rivista di Analisi e Teoria Musicale

---

**Direttore:** Susanna Pasticci (Università di Cassino e del Lazio Meridionale).

**Vicedirettore:** Antonio Cascelli (Maynooth University).

**Responsabile della rubrica “Interventi”:** Massimiliano Locanto (Università di Salerno).

**Comitato scientifico:** Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università “Sapienza”, Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di “Tor Vergata”, Roma).

**Redazione:** Simone Caputo (Università “Sapienza”, Roma), Antonio Grande (Conservatorio di Como).

**Consulenti:** Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Michele Biasutti (Università di Padova), Michael Buchler (Florida State University), Deborah Burton (Boston University), Mauro Calcagno (State University of New York at Stony Brook), William Caplin (McGill University, Montreal), Camilla Cavicchi (Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours), Irène Dèliege (Université de Liège), Daniele Valentino Filippi (Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel, Schola Cantorum Basiliensis), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Agostino Magro (Université Rennes 2), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell'Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso scritto dell'editore e del direttore.

**Amministrazione:** LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca  
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

**Redazione, layout e copertina:** Ugo Gianì. Gli esempi musicali del saggio di John Milsom sono stati realizzati da Lorenzo Frassà e Beppe Bornaghi.

**Disegno in copertina:** Giordano Montecchi

© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca  
lim@lim.it – www.lim.it

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-892-7

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal comitato scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista, disponibili nel sito [www.gatm.it](http://www.gatm.it). Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: [s.pasticci@unicas.it](mailto:s.pasticci@unicas.it)

#### ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* è il periodico dell'associazione *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (GATM). Per associarsi e partecipare alle attività scientifiche del GATM (seminari, convegni, gruppi di studio) occorre abbonarsi alla rivista (l'iscrizione all'associazione avviene automaticamente). L'abbonamento annuale varia secondo la tipologia e il formato richiesto.

| Tipologia abbonamento          | Formato cartaceo *** | Formato elettronico (pdf) | Formato cartaceo+elettronico |
|--------------------------------|----------------------|---------------------------|------------------------------|
| Istituzioni                    | Euro 30              | Euro 50                   | Euro 70                      |
| Privati                        | Euro 30              | Euro 30                   | Euro 40                      |
| Membri di altre associazioni * | Euro 30              | Euro 25                   | Euro 35                      |
| Studenti **                    | Euro 30              | Euro 25                   | Euro 35                      |

\* Opzione riservata ai soci della SIdM (*Società Italiana di Musicologia*).

\*\* Gli studenti dovranno dimostrare il loro stato mediante un certificato di iscrizione.

\*\*\* Spese per la spedizione della rivista in formato cartaceo: Italia (gratuita), Europa (+ 10 Euro), USA, Asia e Australia (+ 15 Euro).

**Gli iscritti che desiderano il formato cartaceo** possono effettuare il pagamento con: bonifico bancario intestato a:

- LIM EDITRICE srl, codice IBAN: IT 37 P 01030 13707 000063151142;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM EDITRICE srl;
- tramite PayPal all'indirizzo [shopping@lim.it](mailto:shopping@lim.it)

**Gli iscritti che desiderano il formato elettronico** (o il formato cartaceo+elettronico) possono effettuare il pagamento con:

- carta di credito o PayPal, attraverso il sito del GATM ([www.gatm.it](http://www.gatm.it));
- bonifico bancario intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE, codice IBAN: IT 43 O 07601 02400 000023163405.

Tutti gli iscritti sono invitati a comunicare alla segreteria del GATM il proprio indirizzo e-mail e quello postale, inviando una mail al seguente indirizzo: [segreteria@gatm.it](mailto:segreteria@gatm.it)

## ***Gruppo Analisi e Teoria Musicale***

**Presidente:** Egidio Pozzi.

**Comitato scientifico:** Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmondo, Catello Gallotti, Antonio Grande, Massimiliano Locanto, Marco Lutz, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Alessandro Cecchi (membro aggiunto, rapporti internazionali), Giuseppe Sellari (membro aggiunto, ricerca artistica).

**Consiglio direttivo:** Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti, (vice-presidente), Mario Baroni (segretario).



**SAGRA MUSICALE  
MALATESTIANA**



# Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music

## Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento

edited by / a cura di  
Julie E. Cumming, Jesse Rodin, Massimiliano Locanto

### INDICE

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Giampiero Piscaglia           |     |
| <i>Musiche per Sigismondo</i> | vii |
| <i>Prefazione</i>             | ix  |

### SAGGI

|  |    |
|--|----|
| Julie E. Cumming   |    |
| <i>Du Fay's Use of Improvisatory Techniques</i><br><i>in Resvellies vous et faites chiere lye</i>                          | 3  |
| Francesco Rocco Rossi  |    |
| <i>"Aria" di Rimini: rimandi improvvisativi in Unum pulchrum</i><br><i>e Salve cara Deo tellus di Ludovicus de Arimino</i> | 25 |
| Cecilia Nocilli  |    |
| « <i>Diversità di cose</i> ». <i>Composizione e improvvisazione</i><br><i>nella musica per danza del Quattrocento</i>      | 53 |
| Catherine Motuz  |    |
| <i>Orality and Composition Alla Mente</i>  | 77 |

|  |     |
|--|-----|
| John Milsom  |     |
| <i>Henricus Tik and the Spectrum of Fuga</i>   | 105 |
| Alessandra Ignesti   |     |
| <i>Compositional Strategies in the Late Fifteenth Century and Beyond:<br/>    Observations on the Missa Mente tota of Antoine de Févin</i> | 135 |
| Agostino Magro   |     |
| <i>Ancora sui procedimenti di parafrasi polifonica<br/>    nelle messe di Antoine Brumel. Il caso della Missa de Dringhs</i>               | 165 |
| Jesse Rodin  |     |
| <i>The Ballade as Formal Playground. With a Postscript on "Improvisation"<br/>    and "Composition"</i>                                    | 195 |

INTERVENTI

|   |     |
|---|-----|
| Susanna Pasticci  |     |
| <i>L'analisi musicale nel XXI secolo: bilanci e prospettive</i> | 219 |
| Notes on Contributors   | 257 |
| Notizie sugli autori  | 261 |

## Interventi



Susanna Pasticci

## L'analisi musicale nel XXI secolo: bilanci e prospettive

### Abstract

The article aims to discuss some issues in the trends of music analysis studies in the twenty-first century, by relating the cultural policies that inspired the editorial line of the Italian journal «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» (directed by Susanna Pasticci from 2012 to 2017) with the parallel developments of research within the wider international community of scholars. Starting with an overview of the events that in the last decade of the twentieth century spurred a great expansion of music analysis studies in Italy, the article focuses on the recent transformations determined by the interaction of analysis with the perspectives explored in New Musicology, cultural studies, performance studies and embodied cognition. These transformations put into question not only methods and objects of study but the very concepts of music and musical “text”, emphasizing the centrality of the sound and calling for a radical reshaping of paradigms and goals of musical analysis. Only by combining methodological rigor and breadth of cultural vision, and enhancing the interaction between different areas of expertise and knowledge, music analysis in the twenty-first century will be a gathering place for an interdisciplinary knowledge able to interpret the complexity of musical experience.

Con la pubblicazione di questo numero monografico, dedicato ai repertori del Quattrocento, si conclude il mio mandato alla direzione della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». Vorrei dunque cogliere l'occasione per ringraziare i nostri lettori e per fare un bilancio dei risultati conseguiti e delle prospettive future.

Sono stati sei anni di lavoro intenso, ma anche molto produttivo. Un lavoro che ovviamente non avrei mai potuto realizzare da sola, senza l'entusiasmo e il contributo di molte persone: Antonio Cascelli, che mi ha affiancato nella direzione della rivista; Massimiliano Locanto, che ha diretto la sezione dedicata agli Interventi di didattica dell'analisi; i membri della redazione Simone Caputo e Antonio Grande, insieme ai componenti del Comitato scientifico Mario Baroni, Rossana

Dalmonte, William Drabkin, Ignazio Macchiarella, Allan Moore, Egidio Pozzi, Antonio Rostagno, Friedemann Sallis e Giorgio Sanguinetti. Decisivo, per il coronamento dell'impresa, è stato anche il costante e affettuoso supporto del nostro editore — la Libreria Musicale Italiana — e in particolare di Ugo Giani, che ha realizzato i numeri della rivista nella veste elegante e curata che in questi anni abbiamo potuto offrire ai nostri lettori.

Quando ho assunto l'incarico di dirigere la rivista, nel 2012, ho pubblicato un breve editoriale in cui annunciavo le principali linee-guida che avrebbero ispirato il mio operato, volto a realizzare due obiettivi fondamentali:

- incrementare la visibilità e l'impatto scientifico della rivista sul piano internazionale;
- orientare la programmazione e la linea editoriale della rivista nel quadro di un più ampio progetto di politica culturale [Pasticci 2012].

Avrei potuto indicare altri obiettivi, ma all'epoca questi mi erano sembrati — e continuano a sembrarmi ancora oggi — quelli più rilevanti per una rivista scientifica che coltivi l'ambizione di qualificarsi come uno spazio pubblico di condivisione dei risultati della ricerca internazionale. La realizzazione di questi obiettivi era destinata a tradursi in scelte concrete, talvolta difficili o comunque niente affatto scontate. Nelle pagine che seguono cercherò di approfondire le ragioni di queste scelte, mettendole in relazione sia con le peculiarità del contesto italiano in cui mi sono trovata a operare, sia con i recenti sviluppi degli studi analitici sulla scena internazionale.

## **1. L'analisi musicale in Italia: gli antefatti**

Fino all'ultimo decennio del secolo scorso, gli studi di teoria e analisi musicale non avevano ancora conosciuto un'ampia diffusione nel nostro paese. Probabilmente, il termine "analisi" è entrato a far parte del lessico abituale dei musicisti italiani solo nel 1990, quando venne bandito il primo (e ultimo) "Concorso ordinario, per esami e titoli, a cattedre e a posti nei conservatori di musica" (D.M. 18 luglio 1990) che prevedeva, oltre a una serie di prove pratiche e orali, anche una prova scritta di analisi.

L'idea che un insegnante di contrabbasso o di chitarra dovesse misurarsi con «l'analisi di un'importante composizione» incentrata «sugli aspetti di tecnica compositiva, nonché sugli aspetti storico-stilistici della composizione» rappresentava una novità assoluta nel nostro paese, dove all'epoca la formazione standard di uno strumentista comprendeva solo qualche nozione di armonia e di teoria della forma, che di solito veniva impartita nei corsi di Armonia

complementare e di Storia della musica.<sup>1</sup> La situazione era aggravata dal fatto che il superamento della prova di analisi rappresentava una *conditio sine qua non* per l'accesso alle prove successive: in altre parole, un aspirante docente che non fosse stato in grado di svolgere adeguatamente un compito scritto di analisi non avrebbe avuto alcuna possibilità di sottoporre al giudizio della commissione la sua abilità tecnica e le sue doti virtuosistiche.

In realtà questa prova di analisi non fu una novità del tutto inattesa, visto che il contenuto delle prove d'esame era stato annunciato dal Ministero quattro anni prima, con il decreto di "Approvazione delle prove d'esame e dei relativi programmi per i concorsi a cattedre nei conservatori di musica" (D.M. 13 febbraio 1986). Di conseguenza già alla fine degli anni Ottanta, in vista dell'imminente concorso, in Italia si sviluppò un forte interesse per l'analisi che propiziò la fioritura di importanti iniziative convegnistiche, editoriali e associative.

Anche la nascita del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM), fondato nel 1989, si colloca in questo particolare contesto. Nel 1989, infatti, l'Istituto musicale "A. Peri" di Reggio Emilia ospitò il primo Incontro di studi sull'analisi musicale organizzato nel nostro paese, con un comitato scientifico composto dai rappresentanti di cinque società scientifiche: la SidM (Società Italiana di Musicologia), la SIEM (Società Italiana di Educazione Musicale), la SIE (Società Italiana di Etnomusicologia), l'AIMI (Associazione Italiana di Informatica Musicale) e la IASPM (Sezione italiana dell'International Association for the Study of Popular Music). Dopo la fruttuosa esperienza del convegno di Reggio Emilia, queste cinque associazioni si consorziarono nel GATM, dando vita a una nuova "associazione di associazioni" che aveva l'obiettivo «non soltanto di promuovere ancora iniziative comuni, ma di stimolare l'interesse per l'analisi anche all'interno di ogni singola società» [Dalmonte-Baroni 1991a, 13].

Parallelamente, nel mese di luglio dello stesso anno 1989 venne fondata la Società Italiana di Analisi Musicale presieduta da Marco De Natale, che avrebbe dato vita ad altre importanti iniziative didattiche ed editoriali. In particolare, nel 1989 venne prodotto il numero zero della rivista «Analisi. Rivista di teoria e pedagogia musicale, organo della Società italiana di analisi musicale e dell'Istituto firmiano di musicologia», inizialmente pubblicata da Ricordi (1990–2001) e in seguito ripresa dall'editore Curci (2002–2007) con la nuova denominazione di «Spectrum: rivista di analisi e pedagogia musicale, quadrimestrale della Società

1. D.M. 18 luglio 1990. L'espletamento del concorso si protrasse per molti anni, e con il D.M. 2 giugno 1997 — "Modificazioni ai programmi d'esame del concorso ordinario per esami e titoli, a cattedre e a posti nei conservatori di musica" — la prova di analisi venne estesa anche ad altre classi di concorso per cui non era inizialmente prevista (ad esempio, "Armonia e contrappunto" e "Musica vocale e direzione di coro").

italiana di analisi musicale». Un'altra rivista di teoria, analisi e semiotica della musica — «Eunomio» — era già stata fondata da Michele Ignelsi e Paolo Rosato nel 1986, a ulteriore riprova del dinamismo della scena culturale di quegli anni.

Sempre nel 1989 venne organizzato a Colmar (Francia) il Primo Convegno Europeo di Analisi Musicale, seguito da un Secondo Convegno Europeo che si svolse a Trento nel 1990. Grazie alla pubblicazione degli atti dei due convegni di Reggio Emilia [Dalmonte-Baroni 1991b] e di Trento [Dalmonte-Baroni 1992], i musicisti e gli studiosi del nostro paese ebbero finalmente la possibilità di accedere a un primo, importante *corpus* di saggi analitici in lingua italiana.<sup>2</sup> D'altra parte, l'imminenza delle prove di concorso per l'insegnamento nei conservatori sollecitava anche iniziative editoriali di taglio più specificamente didattico, che potessero offrire ai musicisti italiani un quadro organico delle metodologie analitiche sviluppate a livello internazionale. Una valida e immediata risposta a questa esigenza venne fornita con la traduzione di due importanti volumi che erano stati pubblicati all'estero qualche anno prima: *Analisi musicale* di Ian Bent e William Drabkin, stampato in inglese nel 1980 e pubblicato in edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi nel 1990 [Bent-Drabkin 1990], e *Guida all'analisi musicale* di Nicholas Cook, apparso in inglese nel 1987 e pubblicato in edizione italiana a cura di Guido Salvetti nel 1991 [Cook 1991].

Un dato importante che accomuna queste due pubblicazioni è la scelta dei curatori di non impostare l'edizione italiana come una mera traduzione di quella inglese. Per garantire una migliore funzionalità didattica, infatti, sia Annibaldi che Salvetti decisero di modificare l'assetto originale dei volumi, adattandoli alle esigenze del pubblico e del contesto nostrano. In particolare, Annibaldi aggiunse una serie di "analisi d'autore" mai tradotte nella nostra lingua: «una rassegna di testi esemplari» di Heinrich Schenker, Rudolph Réti, Hugo Riemann e altri autori, da intendersi come «esercizi svolti sui generis» in grado di offrire «una campionatura estremamente variegata di approcci analitici e di testi utilizzati» [Annibaldi 1990, XV].

Oltre a fornire vari suggerimenti per l'uso didattico e autodidattico del volume, nella sua prefazione Annibaldi delinea anche un'ampia ricostruzione della storia degli studi analitici in Italia, menzionando sia una serie di studiosi che avevano contribuito allo sviluppo della disciplina (Mario Baroni, Rossana Dalmonte, Marco De Natale, Gino Stefani, Renato Di Benedetto, Lelio Camilleri e altri), sia alcuni contesti didattici (il DAMS di Bologna e i corsi delle Scuole sperimentali

2. A differenza degli atti del convegno di Reggio Emilia, che comprendono solo saggi di autori italiani, gran parte degli interventi del convegno di Trento si devono ad autori stranieri, che negli atti sono stati pubblicati sia in lingua originale sia (in un volume a parte) in traduzione italiana.

di Composizione nei conservatori) in cui si era gradualmente manifestato un certo interesse per l'analisi. In particolare, Annibaldi riconosce al convegno di Reggio Emilia del 1989 il merito di aver sancito la scomparsa di due dei sintomi più evidenti dell'arretratezza degli studi analitici nel nostro paese: «l'isolamento degli studiosi, da una parte; e il disinteresse per le tecnologie più evolute, dall'altra» [*ibid.*, VIII]. In occasione del convegno, infatti, sarebbero emerse posizioni molto diverse in merito all'opportunità di propiziare la diffusione delle metodologie codificate all'estero:

Di fronte a questa esigenza vitale, sollecitare avventure alla ricerca di un'originalità procedurale a tutti i costi sarebbe altrettanto sconsiderato che negarsi a ogni avventura: magari per timore di una colonizzazione della nostra cultura musicologica da parte delle "multinazionali dell'analisi" — per citare un'espressione che ha reso memorando l'intervento di Gino Stefani all'"incontro" del marzo 1989 a Reggio Emilia [*ibid.*, XX].

L'idea che il rapporto con le tradizioni analitiche di lungo corso fosse l'aspetto più problematico della questione emerge anche dall'impostazione dell'edizione del libro di Cook curata da Salvetti. Il volume si concentra sui principali metodi elaborati nel ventesimo secolo, con l'obiettivo di fornire ai lettori una serie di tecniche e competenze analitiche, insieme agli strumenti critici per valutarne l'efficacia; nella seconda parte del volume, i vari metodi vengono utilizzati per analizzare una serie di brani musicali. Nell'edizione italiana, tuttavia, Guido Salvetti decise di proporre ai lettori solo la prima parte del libro di Cook, espungendo tutta la seconda parte dedicata alle esemplificazioni analitiche:

In questo momento, contrariamente a quanto vediamo per la Francia, o per la Germania o i paesi anglosassoni, sono ancora troppo poche le analisi di singole opere disponibili in italiano: il rischio che queste esemplificazioni portino alla creazione di stereotipi (per la didattica, soprattutto) era troppo grande [Salveti 1991, 10].

Nel compiere una scelta così radicale, Salvetti era guidato dalla convinzione che la diffusione delle tecniche analitiche nel nostro paese dovesse procedere di pari passo con lo sviluppo di una forte autonomia di giudizio critico, visto che «la tardiva scoperta, in Italia, di tale disciplina rischia di configurarsi pur sempre come colpa da spiare attraverso la provinciale reverenza verso le Capitali e la mite accettazione di metodi altrui» [*ibid.*].

## 2. La «Rivista di Analisi e Teoria Musicale»

Ho voluto rievocare questi fatti ormai lontani nel tempo perché la storia della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» è stata fortemente condizionata dal dibattito che ha accompagnato la nascita degli studi analitici in Italia. Nel contesto di una dialettica molto animata, che vedeva fronteggiarsi da un lato chi sentiva l'esigenza di confrontarsi senza riserve con i metodi elaborati all'estero, e dall'altro chi invece metteva in guardia contro i potenziali rischi di indottrinamento e colonizzazione della nostra cultura musicale, il GATM si è sempre schierato con decisione dalla parte dei primi.

Non a caso, l'esordio delle attività editoriali del GATM assunse la forma di una rassegna di aggiornamento bibliografico, che inizialmente trovò ospitalità nella rivista «Musica/Realtà» diretta da Luigi Pestalozza (n. 35, agosto 1991; n. 38, agosto 1992). Un'altra rassegna bibliografica venne stampata nel 1993 in forma di «Bollettino di informazioni bibliografiche» autonomo, finché nel 1994 il GATM decise di dar vita a un vero e proprio periodico, il «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale» pubblicato a cadenza semestrale. Il primo numero di ogni annata era dedicato a monografie di taglio metodologico (analisi della musica post-tonale, tradizione ermeneutica, analisi della musica elettroacustica e dell'esecuzione, analisi nell'etnomusicologia e nella didattica), mentre il secondo numero proponeva una rassegna bibliografica degli studi di interesse analitico pubblicati nell'anno precedente, articolata in base ai diversi periodi storici, repertori e ambiti tematici.

In definitiva, il principale obiettivo del «Bollettino» era quello di offrire ai lettori italiani un servizio di costante aggiornamento sugli sviluppi della ricerca internazionale nel campo dell'analisi musicale. Anche la concezione dei numeri monografici rientrava a pieno titolo in quest'ottica di "servizio": gran parte (anche se non la totalità) dei volumi erano infatti impostati come una rassegna critica dei principali studi su un determinato argomento, talvolta affiancata da traduzioni in italiano di testi di autori stranieri già apparsi in altre sedi.

Non si può minimizzare la portata di questa impresa, che per molti anni venne perpetuata con una dedizione, un rigore e uno spirito di servizio che probabilmente non ha conosciuto eguali nella storia della musicologia italiana. Insieme a molti altri, ho dato anch'io il mio contributo alla realizzazione di questo progetto, curando tutte le rassegne bibliografiche relative all'analisi delle musiche di tradizione scritta del Novecento. Eravamo convinti, infatti, che contribuire alla diffusione delle metodologie e delle esperienze analitiche sviluppate all'estero fosse il modo più efficace per arginare quella ricerca di un'«originalità procedurale a tutti i costi» da cui Annibaldi aveva già opportunamente messo in guardia

gli studiosi italiani nel 1991. Una ricerca di originalità che certo non si intendeva inibire a priori, ma anzi alimentare di stimoli e approfondimenti, nella convinzione che la creatività degli analisti italiani avrebbe potuto liberare le sue potenzialità anche e soprattutto attraverso un confronto con le esperienze internazionali.

Tanto più che i potenziali destinatari di queste rassegne non erano solo i musicologi — per i quali l'aggiornamento bibliografico rappresenta un aspetto irrinunciabile dell'esperienza quotidiana di lavoro — ma soprattutto i musicisti e gli aspiranti docenti di conservatorio, impegnati in quel concorso "epocale" che era stato bandito nel 1990, ma che per molte classi di concorso si sarebbe protratto per gran parte degli anni Novanta.

Nel 2002, con la pubblicazione del volume VIII/1 e l'inizio della collaborazione con l'editore LIM, il «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale» ha assunto l'attuale denominazione di «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». Inevitabilmente, il passaggio dallo status di "bollettino" a quello di una vera e propria rivista ha determinato anche un cambiamento della linea editoriale. Pur continuando a svolgere la sua tradizionale missione di aggiornamento bibliografico con alcuni numeri interamente dedicati alle recensioni, la nuova rivista ha infatti cominciato a dare sempre maggior spazio ad articoli originali di autori italiani — talvolta aggregati intorno a un tema unitario — o a traduzioni in italiano di saggi di studiosi stranieri.

In un editoriale pubblicato nel 2012, Mario Baroni tracciava un bilancio dell'operato ventennale del GATM e della rivista che, insieme a Rossana Dalmonte, aveva diretto fin dalla sua fondazione:

Gli obiettivi principali del gruppo [GATM] erano inizialmente due. Anzitutto quello di promuovere in Italia una tradizione di studi analitici e teorici che poco spazio aveva avuto prima degli anni Novanta: e promuovere interessi di questo tipo si poteva fare soprattutto facendo conoscere in Italia ciò che avveniva in campo internazionale. Ma i quasi vent'anni di pubblicazioni hanno avuto anche un altro scopo: quello di far conoscere fuori d'Italia la produzione scientifica italiana e di rinsaldare i legami fra i nostri ricercatori e quelli che vivevano altrove [Baroni 2012, 7-8].

Pur avendo vissuto dall'interno tutte le vicende legate alla storia della rivista, quando sono subentrata a Baroni nel ruolo di direttore ho sentito innanzitutto l'esigenza di impostare la questione dell'internazionalizzazione in termini diversi. Non si trattava di imporre un cambio di linea radicale, ma semmai di superare uno scoglio di natura "psicologica" che con grande lungimiranza Salvetti aveva già indicato nel 1991, quando aveva previsto che la tardiva riscoperta di queste discipline in Italia rischiava di configurarsi come una «colpa da espiare attraverso la provinciale reverenza verso le Capitali e la mite accettazione di metodi altrui»

[1991, 10]. La reverenza di cui parla Salvetti si riferiva soprattutto alla diffusione dei metodi analitici codificati all'estero: metodi di cui personalmente avevo maturato una conoscenza piuttosto approfondita, che si era concretizzata nella pubblicazione di un volume dedicato alla *Pitch-Class Set Theory* [Pasticci 1995] e di un libro di analisi schenkeriana [Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995] che ancora oggi continuano a essere ampiamente adottati nei corsi di analisi all'università e nei conservatori.

Eppure, proprio in virtù di queste esperienze pregresse, avevo maturato la convinzione che fosse giunto il momento di liberarsi da ogni residuo di quel senso di colpa, di quel fondo di provincialismo che per tanti anni ci aveva portato a considerare la situazione italiana come una realtà distinta e separata dal resto del mondo. È vero, eravamo arrivati in ritardo rispetto ad altri paesi; ma avevamo lavorato duramente, e l'unico modo per fare un vero salto di qualità era quello di smettere di pensare in termini di "noi" (italiani) e di "loro" (tutti gli altri). Insomma, era finalmente giunto il momento di cominciare a immaginare che esistesse solo un "noi", e cioè una comunità internazionale di studiosi interessati alla teoria e all'analisi musicale di cui anche noi italiani eravamo diventati parte integrante a pieno titolo, con le nostre peculiarità e le nostre potenzialità.

Vista in questa prospettiva, la questione cruciale dell'internazionalizzazione poteva essere affrontata in un'ottica completamente diversa. La posta in gioco non era più quella di aggiornarsi, di colmare una lacuna o di recuperare un ritardo, ma semmai quella di acquisire a tutto tondo una dimensione — e cioè un'apertura, una diffusione e una portata — internazionale, come auspicavo nel mio editoriale pubblicato nel 2012:

Oggi ci piace pensare che la nostra rivista possa e debba continuare la sua attività di promozione e diffusione dei saperi analitici in Italia; ma che al contempo possa diventare anche un punto di incontro, di circolazione e di scambio di esperienze scientifiche maturate in ambiti culturali diversi: laddove la diversità linguistica venga percepita non tanto come un ostacolo alla comprensione, ma piuttosto come uno stimolo a confrontarsi con una pluralità di orizzonti di idee, stimoli e comportamenti [Pasticci 2012, 7].

Il primo passo da compiere era quello di uniformare la prassi editoriale della rivista alle regole condivise dalla comunità internazionale, dotandosi di un "Codice etico" ispirato al *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journals* elaborato dal COPE (Committee on Publication Ethics).<sup>3</sup> In questo documento,

3. <https://publicationethics.org/resources/code-conduct>

pubblicato sul sito internet della rivista,<sup>4</sup> vengono descritti i protocolli della *double-blind peer review* e i doveri degli organi della rivista, dei revisori e degli autori.

La scelta di accogliere articoli in lingua inglese, oltre che in italiano, ha rappresentato il secondo passo decisivo. Oltre a moltiplicare in modo esponenziale le richieste di pubblicazione da parte di studiosi di ogni parte del mondo, questa scelta ci ha permesso di coinvolgere un gran numero di esperti stranieri anche nella revisione dei testi, creando una fitta rete di collaborazioni internazionali. Negli ultimi anni, anche vari studiosi italiani hanno proposto alla rivista degli articoli in lingua inglese; in ogni caso, l'incremento dei contributi in inglese non ha determinato una scomparsa della nostra lingua dalle pagine della rivista.

La crescente diffusione internazionale della rivista è documentata anche dalla varietà di origine culturale e matrice accademica degli autori: gli studiosi che negli ultimi sei anni hanno firmato gli articoli pubblicati sulla rivista appartengono infatti a ben 71 affiliazioni diverse, e più della metà sono incardinati in istituzioni straniere.

La vastità della rete di collaborazioni scientifiche avviate in questi ultimi anni ha avuto una ricaduta virtuosa anche sull'accessibilità della rivista, che oggi può essere consultata in molte biblioteche disseminate in ogni parte del mondo. Inoltre, grazie a una convenzione stipulata con il RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), dal 2014 è possibile accedere agli articoli della rivista anche attraverso la banca dati *RILM abstracts of music literature with full text (RAFT)*, ospitata dalla piattaforma EBSCO. Anche in passato, gli abstract degli articoli venivano regolarmente recensiti dal RILM, che com'è noto costituisce il più ampio repertorio di dati bibliografici relativi agli scritti sulla musica; tuttavia, il fatto che da qualche anno sia possibile consultare su questa piattaforma anche il testo completo degli articoli ha contribuito in modo determinante alla diffusione internazionale del nostro lavoro e delle nostre ricerche.

Un'altra importante "vetrina" sul mondo è rappresentata dal sito internet della rivista curato da Alessandro Bratus, a cui negli ultimi anni abbiamo dedicato particolari attenzioni. Nel sito, consultabile sia in italiano che in inglese, oltre alle politiche editoriali della rivista, agli indici dei volumi e agli abstract degli articoli è possibile accedere anche a una selezione di articoli in formato *full text*.

Infine, la diffusione internazionale di una rivista è documentata anche dalla sua indicizzazione nelle banche dati di settore. Rinviando al sito internet della rivista per un elenco completo delle sue indicizzazioni, in questa sede ci limitiamo a ricordare che nel 2017 la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» è stata inclusa nella banca dati ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities

4. [http://www.gatm.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=24&Itemid=126&lang=en](http://www.gatm.it/index.php?option=com_content&view=article&id=24&Itemid=126&lang=en)

and the Social Sciences), e dal 2016 viene indicizzata anche su Web of Science (Emerging Sources Citation Index). Per avere un quadro chiaro, anche in termini quantitativi, della crescita esponenziale della reputazione internazionale della rivista negli ultimi anni, è possibile osservare l'andamento dell'indice ICDS (Secondary Composite Index Broadcasting), uno degli indicatori più utilizzati per misurare la visibilità delle riviste scientifiche nei data base internazionali: tanto più il valore dell'ICDS è alto, tanto più la rivista è accreditata in diverse fonti di rilevanza internazionale. Fino al 2013, l'ICDS della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» risultava pari a zero; nel 2014 è salito a 2,5 e negli anni successivi ha avuto una rapida impennata, fino a raggiungere nel 2017 il valore di 7.7. Ci auguriamo che nei prossimi anni questo indice potrà registrare un ulteriore e significativo aumento, fino ad avvicinarsi ai valori conseguiti da altre riviste di analisi di più lunga tradizione come «Music Analysis» o «Journal of Music Theory», che nell'anno 2015 si attestavano su un valore di 7.977, molto vicino a quello registrato dalla nostra rivista nel 2017.

Pur non coltivando una particolare predilezione per le questioni di *rating*, insieme ad Antonio Cascelli e Massimiliano Locanto, che in questi anni mi hanno affiancato nei ruoli dirigenziali della rivista, abbiamo lavorato duramente per conseguire questo risultato. Grazie al nostro impegno, e alla proficua collaborazione del Comitato scientifico, il primo dei due obiettivi che avevo indicato nel mio editoriale del 2012 — incrementare la visibilità e l'impatto scientifico della rivista sul piano internazionale — può dirsi dunque pienamente conseguito.

Oggi la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» rappresenta un importante patrimonio scientifico non solo per gli iscritti del GATM, ma per tutta la comunità internazionale di studiosi interessati alla teoria e all'analisi musicale. Una comunità di cui anche noi italiani — a distanza di quasi trent'anni dalla nascita degli studi analitici nel nostro paese — siamo ormai entrati a far parte a pieno titolo: grazie ai meriti individuali di tanti valenti studiosi, ma forse in parte anche grazie alle convinte politiche di internazionalizzazione avviate dalla nostra rivista negli ultimi anni.

Ovviamente, la politica editoriale di una rivista non si alimenta solo di scelte strategiche, ma anche di contenuti, e in particolare di contenuti culturali. Fin dall'inizio del mio mandato, ho sempre pensato che una rivista non dovesse limitarsi a selezionare e pubblicare gli articoli proposti da singoli studiosi, ma dovesse anche svolgere un'autentica politica di promozione culturale: tenendo gli occhi ben aperti sull'orizzonte della ricerca contemporanea, ma anche immaginando nuovi possibili percorsi di indagine. Questo obiettivo è stato conseguito anche attraverso la progettazione di vari numeri monografici dedicati a temi di particolare rilievo scientifico. La scelta di questi argomenti, come di tutti gli indirizzi

culturali che hanno dettato la linea editoriale della rivista, è il frutto di un'ampia riflessione critica sui recenti sviluppi degli studi di analisi e teoria a livello internazionale, che verranno approfonditi nei paragrafi successivi.

### 3. *Music is more than notes*: la svolta culturale

Nell'ultimo decennio del secolo scorso, mentre le pratiche analitiche cominciavano gradualmente a diffondersi in Italia, nei paesi anglofoni si sviluppò un acceso dibattito critico sull'analisi che avrebbe condotto a una profonda revisione di metodi e fondamenti epistemologici di tutta la ricerca in ambito musicale.

La miccia fu innescata da un articolo di Joseph Kerman pubblicato nel 1980 che fin dai toni provocatori del titolo — *How We Got into Analysis, and How to Get Out* — prefigurava l'inizio una vera e propria crociata contro l'analisi, e in particolare contro le metodologie sviluppate negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta [Kerman 1980]. Per comprendere la portata di quest'offensiva bisogna ovviamente tener conto delle peculiarità del contesto statunitense, che all'epoca era molto diverso da quello italiano. Mentre in Italia — come negli altri paesi europei — l'indagine musicologica «aveva una forte vocazione umanistica, e vocazione storicizzante» [Gallico 1973, 14], nelle istituzioni musicali d'oltreoceano l'analisi esercitava invece un monopolio pressoché assoluto:

Today all university as well as conservatory musicians are into analysis. They all have to study it and generally do so with much respect. [...] Analysis [...] is the main, almost the exclusive type of criticism practiced in music departments today [Kerman 1980, 312, 319].

Due cose, in particolare, Kerman rimproverava agli analisti: l'attitudine ad affrontare lo studio delle opere musicali con un approccio oggettivo e totalmente svincolato dalla sfera estetica e dai giudizi di valore; e in secondo luogo, la tendenza a utilizzare un linguaggio infarcito di simbolismi matematici, nel tentativo di conferire all'analisi l'autorevolezza di un'indagine scientifica. Più che avvicinarsi ai modelli della scienza, tuttavia, secondo Kerman queste pratiche analitiche erano il portato di un'ideologia di stampo positivista: per quanto l'indagine fosse condotta in modo rigoroso, tutti gli sforzi si concentravano sul tentativo di dimostrare la coerenza interna dell'opera, come se l'unica ragion d'essere dell'analisi fosse quella di validare l'organicità dell'opera, elevata al rango di un vero e proprio postulato ideologico. L'antidoto proposto dall'autore — rivitalizzare la pratica della "critica musicale" in ambito accademico — non implicava un abbandono *tout court* delle pratiche analitiche, ma semmai una coraggiosa presa d'atto della necessità di uscire dal vicolo cieco dell'ideologia formalista, valorizzando

la sfera estetica: «I do not really think we need to get out of analysis, then, only out from under» [*ibid.*, 331].

Oltre a condizionare la prassi analitica, secondo Kerman l'onda lunga dell'ideologia positivista avrebbe esercitato la sua influenza su ogni altro aspetto della ricerca musicale; di conseguenza qualche anno dopo, con la pubblicazione del volume *Contemplating Music*, lo studioso decise di avviare una nuova crociata contro tutta la musicologia americana [Kerman 1985]. Così come l'analisi aveva escluso dal suo raggio d'azione ogni valutazione di natura estetica e culturale, allo stesso modo anche la storiografia musicale, concentrando l'attenzione sulla valutazione oggettiva di fonti e documenti, aveva marginalizzato qualunque riflessione sulle dinamiche sociali e culturali dei fenomeni musicali.

Gli scritti di Kerman alimentarono un ampio dibattito critico che tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta propiziò la nascita di una nuova prospettiva di ricerca — la *New Musicology* — inaugurata da una serie di pubblicazioni come *Music and Society* di Richard Leppert e Susan McClary's [1987], *Developing Variations* di Rose Rosengard Subotnik [1991], *Unsung Voices* di Carolyn Abbate [1991] e *Music as Cultural Practice, 1800–1900* di Lawrence Kramer [1993]. Quest'ultimo descrisse il fenomeno della *New Musicology* come «a research programme developed largely in the English-speaking world during the 1990s», che si caratterizza per la tendenza «to combine aesthetic insight into music with a fuller understanding of its cultural, social, historical and political dimensions than was customary for most of the twentieth-century» [Kramer 2003].

Una definizione molto ampia, che cerca di ricondurre a denominatore comune una serie di prospettive assai diverse in quanto a oggetti e metodi di ricerca, ma in ogni caso accomunate da un forte credo antistrutturalista e postmodernista, nonché da un radicale rifiuto di una concezione della musica intesa come prodotto autonomo e isolato dall'orizzonte della cultura, dei significati e delle emozioni [Goehr 1998, 88–131]. In questo nuovo orizzonte, l'attenzione degli studiosi si concentra sull'esperienza musicale intesa come pratica sociale contestualizzata in una determinata cultura, e dunque sui fenomeni di produzione, diffusione, trasformazione e ricezione dei significati della musica da parte di gruppi di persone connotate da una precisa identità etnica, politica, sociale o di genere.

Nel primo numero pubblicato nel 2017, la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» ha ospitato un pregevole saggio di Massimiliano Locanto che analizza in dettaglio la dialettica tra “vecchia” musicologia e *New Musicology*, con particolare riguardo alle dinamiche dello scontro ideologico e ai processi di trasformazione di paradigmi teorici e modelli disciplinari [Locanto 2017a]. Nel rinviare a questo articolo per ulteriori approfondimenti, in questa sede vogliamo invece focalizzare l'attenzione sulle sorti delle discipline analitiche, negli anni in cui la

scena musicale americana sembrava totalmente dominata dai fautori della *New Musicology*.

In un saggio pubblicato nel 2004, Kofi Agawu ricorda che negli anni Novanta gli analisti anglofoni furono costretti a ingaggiare una sorta di “resistenza passiva” nei confronti degli attacchi intimidatori degli anti-modernisti. Alcuni si nascosero, nella speranza che la moda del postmodernismo passasse presto, ma non per questo rimasero inattivi. La tempesta cominciò a placarsi solo nel momento in cui tutti i contendenti compresero che era giunto il momento di porre fine all'epoca dei manifesti programmatici, delle polemiche e delle reciproche accuse. Con l'inizio del nuovo secolo, la lotta per la conquista del “potere assoluto” poteva dirsi ormai archiviata, e in un nuovo clima dominato dall'etica del pluralismo tutti riuscirono finalmente a ritagliarsi uno spazio di convivenza possibile [Agawu 2004].

Nel nuovo orizzonte pluralista del XXI secolo, tuttavia, niente sarebbe stato più come prima: anche se la fine della contesa aveva riconosciuto pieno diritto di cittadinanza all'analisi, la veemenza dello scontro aveva lasciato un segno profondo. Molti analisti avevano cominciato a interrogarsi sui fondamenti epistemologici della disciplina, avviando un virtuoso processo di revisione e rimodulazione di paradigmi e presupposti metodologici [Street 1989; Pople 1994; Fink 1999; Samson 1999; Whittall 1999; Morgan 2003].

Se il titolo dell'articolo con cui nel 1980 Kerman aveva avviato la crociata contro l'analisi voleva essere apertamente provocatorio — *How We Got into Analysis, and How to Get out* — quello del saggio di Agawu del 2004 — *How We Got out Of Analysis, And How To Get Back In Again* — manifesta un'intenzione programmatica altrettanto forte e decisa. Se all'inizio del nuovo millennio si voleva davvero “tornare all'analisi”, infatti, bisognava prima fare i conti con le profonde trasformazioni che avevano scosso le fondamenta della ricerca musicale negli ultimi decenni. Bisognava, soprattutto, rimettere in discussione il significato e la portata del concetto stesso di analisi musicale, a partire da quella definizione del termine che era stata formulata da Ian Bent nel 1980 per la voce “Analysis” del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, che aveva rappresentato il principale punto di riferimento del dibattito internazionale:

Musical analysis is that part of the study of music which takes as its starting-point the music itself rather than external factors [Bent 1980, 341].

Le polemiche sull'analisi che hanno dominato la scena anglosassone negli ultimi decenni del secolo scorso hanno avuto una risonanza piuttosto limitata nel nostro paese, dove non si era ancora sviluppata una solida tradizione di studi in campo analitico. Tuttavia, i lettori italiani conoscevano bene questa definizione,

visto che compare anche nel manuale di *Analisi musicale* di Bent e Drabkin che era stato pubblicato in edizione italiana nel 1990:

L'analisi musicale è quella disciplina che studia la musica a partire dalla musica stessa e non da fattori extra-musicali [Bent-Drabkin 1990, 1].

Le critiche dei detrattori dell'analisi si erano concentrate su due aspetti di questa definizione: in primo luogo sul concetto di musica, che Bent sembrava intendere in un'accezione molto minimale e restrittiva; e in secondo luogo sul riferimento ai fattori extra-musicali, che implicava l'esistenza di una demarcazione molto netta tra ciò che sarebbe "esterno" alla musica e ciò che invece sarebbe presumibilmente "interno" alla musica stessa. Pur riconoscendo la pertinenza di queste considerazioni, Agawu preferisce tuttavia puntare l'attenzione su un'altra parola chiave della definizione di Bent — «starting-point» — e cioè "punto di partenza". Nella versione italiana, purtroppo, la centralità di questa parola chiave viene offuscata da una traduzione non troppo letterale. In ogni caso, ciò che Agawu vuol mettere in rilievo è che lo studio della "musica in sé" (*music itself*) non rappresenta l'obiettivo e il fine ultimo dell'analisi, ma semmai il punto di partenza di un'indagine che si configura come un processo aperto, dinamico e continuamente rinnovabile. Il modo migliore per verificare questa "vocazione all'apertura" dell'analisi, secondo Agawu, è quello di immaginare la pratica analitica come un'attività performativa (*analysis as performance*) o compositiva (*analysis as composition*), e cioè come una prassi autenticamente interpretativa e creativa.

Uno degli aspetti più interessanti di questo dibattito è che per dimostrare la necessità e la validità delle pratiche analitiche molti studiosi decisero di appellarsi all'eredità di pensiero di Theodor W. Adorno. La scelta di chiamare in causa Adorno poteva diventare risolutiva per varie ragioni: la sua indiscussa autorevolezza, ma anche la sua estraneità rispetto alle tradizioni di ricerca anglofone che avevano dato origine alla contesa. Inoltre, questa scelta consentiva di mettere in luce una serie di ambiguità di fondo del postmodernismo, e in particolare la pretesa degli esponenti della *New Musicology* di considerarsi gli unici, veri depositari della "scoperta" che la musica è un'arte contestuale. Una pretesa decisamente arbitraria se si considera che, pur essendo uno dei principali punti di riferimento del modernismo, Adorno era uno studioso che metteva al centro della sua riflessione le interazioni tra musica, sociologia e filosofia, e che interpretava la musica non solo in termini di forma e struttura, ma anche e soprattutto come il riflesso di un processo di negoziazione sociale e culturale [Williams 1998, 281]. D'altra parte, gli esponenti della *New Musicology* non potevano ignorare che la Scuola di Francoforte aveva elaborato degli strumenti concettuali particolarmente efficaci

per interpretare le dinamiche della nostra società. Nonostante il declino dei paradigmi modernisti, dunque, il lavoro di Adorno non risultò mai del tutto sgradito neppure ai postmodernisti, dai quali anzi il suo nome venne spesso impropriamente associato a quello del padre del decostruzionismo, Jacques Derrida [Dixon 2000, 423–424].

Nel campo specifico dell'analisi musicale, la ricezione di Adorno fu mediata dal testo di una conferenza tenuta nel 1969 dal titolo *Zum Probleme der musikalischen Analyse*, che nel 1982 Max Paddison aveva trascritto, tradotto in inglese e pubblicato sulla rivista «Music Analysis» con il titolo *On the Problem of Music Analysis* [Adorno 1982]. Anche se questo testo era già stato ampiamente discusso e commentato negli anni Ottanta, la sua fortuna conobbe una crescita esponenziale soprattutto nel decennio successivo, quando gli analisti anglofoni si resero conto che questo scritto poteva offrire un armamentario teorico piuttosto affilato per fronteggiare gli attacchi della *New Musicology*. Allo stesso tempo, il modello di Adorno poteva rappresentare un valido correttivo anche per invertire la tendenza di tutti quegli analisti che avevano tagliato fuori dalla loro prospettiva di ricerca ogni valutazione in merito a questioni di ideologia, dimensione sociale e potere [Dixon 2000, 423–424].

Non stupisce, dunque, che il “manifesto” in difesa dell'analisi pubblicato da Agawu nel 2004 contenga numerosi riferimenti al testo della conferenza di Adorno, da cui riprende l'idea che solo l'analisi, mettendoci di fronte ai dettagli e alle peculiarità di un'opera musicale, può portarci alla comprensione del suo contenuto di verità: «only analysis can lead us to the truth content of a work» [Agawu 2004, 270]. Per spiegare il rapporto tra l'analisi e il contenuto di verità dell'opera [Wahrheitsgehalt, Adorno 1982, 176], Agawu sintetizza un passo di Adorno che suggerisce un'interessante prospettiva di lettura del rapporto tra analisi strutturale ed ermeneutica:

Analysis is no mere stopgap, but is an essential element of art itself. [...] Analysis has to do with the *surplus* [*das Mehr*] in art; it is concerned with that abundance which unfolds itself only by means of analysis. [...] The ultimate “surplus” over and beyond the factual level is the *truth content*, and naturally it is only critique that can discover the truth content. No analysis is of any value if it does not terminate in the truth content of the work, and this, for its part, is mediated through the work's technical structure [Adorno 1982, 177, cit. in Agawu 2004, 271].

Poiché il contenuto di verità è mediato dalla struttura e dalla tecnica compositiva, è evidente che un'analisi che non prenda in esame la struttura dell'opera non avrà alcuna possibilità di cogliere il suo contenuto di verità. Secondo Adorno, infatti, l'opera musicale si configura come un “campo di forze” organizzate intorno a un problema specifico (di natura tecnica, estetica, sociale e culturale).

Di conseguenza, il fine ultimo dell'analisi non è quello di fornire una descrizione delle strutture del pezzo, ma semmai quello di individuare il "problema" specifico attorno a cui gravita l'opera, ponendo le basi per la sua interpretazione come oggetto individuale:

Its task, therefore, is not to describe the work — and with this I have really arrived at the central issue concerning analysis generally — its task, essentially, is to reveal as clearly as possible the *problem* of each particular work. "To analyse" means much the same as to become aware of a work as a *force-field* [*Kraftfeld*] organised around a *problem* [Adorno 1982, 181].

Il riferimento ad Adorno viene ripreso anche per criticare la diffusa tendenza a identificare le pratiche analitiche con la musicologia "modernista", che secondo Giles Hooper discende dall'attitudine ad associare due prospettive correlate ma non totalmente sovrapponibili, come il formalismo e il modernismo. A questo proposito, lo studioso chiama in causa uno degli aspetti più problematici del dibattito sull'analisi, e cioè il concetto di "opera" e di "musica in sé" ereditato dal XIX secolo [Goehr 1992]. Come ha dimostrato Adorno, il significato sociale della musica è legato alla sua realtà strutturale: dunque il concetto di "musica in sé" non è un'astrazione, visto che la complessa rete di mediazioni simboliche viene ad assumere una forma concreta e tangibile proprio nella dimensione materiale dell'opera [Hooper 2004].

In definitiva, se è fuor di dubbio che ci siano argomenti decisivi — di natura etica e politica, oltre che filosofica e teorica — per estendere l'interpretazione della musica al di là dei confini di un'impostazione puramente formalista, ci sono altrettante buone ragioni per ribadire la necessità di interagire con gli aspetti strutturali dell'opera musicale. Per riprendere un'efficace metafora suggerita da Jonathan Cross, sarebbe una follia buttare via il "bambino analitico" insieme con l'acqua sporca del bagnetto pseudo-oggettivista [Cross 2002, 3]. Al contrario, dobbiamo accettare l'idea che i significati della musica sono negoziati socialmente e culturalmente ma allo stesso tempo non sono neppure totalmente arbitrari poiché sono determinati, in certa misura, dagli aspetti strutturali della musica [Cook 2001, 174–177].

Questo ampio dibattito critico sull'analisi non ha avuto particolari ripercussioni in Italia, dove le pratiche analitiche che avevano dato origine alla contesa non avevano avuto una grande diffusione. Piuttosto che appiattirsi sui modelli anglofoni, la nostra tradizione di studi musicologici ha sempre preferito coltivare un rapporto dialettico anche con altre tradizioni continentali, in primo luogo quella di area germanica. In Italia le opere di Adorno, come quelle di Carl Dahlhaus, erano state tradotte con largo anticipo rispetto al mondo anglosassone; e per uno

studioso italiano, l'idea che l'analisi sia un processo di interpretazione critica che implica questioni di valore e contenuto, o che la scelta di un particolare metodo analitico sia sempre relazionata a presupposti estetici ben definiti [Dahlhaus 1987, 17], ha sempre rappresentato un presupposto fondamentale del suo metodo di lavoro.

Ho voluto tuttavia ripercorrere brevemente le vicende della crisi e della rinascita delle pratiche analitiche in ambito anglosassone perché — stante la diversità dei contesti — certe “rigidità” tipiche dell'approccio formalistico del secolo scorso hanno lasciato un segno profondo e duraturo anche nel nostro paese. Come si è visto, infatti, la fioritura degli studi analitici in Italia è stata veicolata anche da ragioni contestuali, legate all'esigenza dei musicisti di affrontare la prova d'analisi prevista dai concorsi per l'insegnamento nei conservatori. Questa esigenza — eminentemente didattica — ha orientato per lungo tempo anche le scelte editoriali e strategiche del GATM. Il miglior modo per rispondere alla crescente domanda del “mercato” dell'analisi in Italia, infatti, sembrava quello di fornire ai musicisti italiani tecniche e strumenti metodologici per dare risposta a due domande: “come funziona un pezzo?” e “in che modo l'analisi musicale può aiutare un esecutore nell'interpretazione di un pezzo?”

Domande importanti, che tuttavia a mio avviso possono acquisire un reale rilievo scientifico — e dunque avere una ricaduta positiva anche sul piano didattico — solo se vengono affrontate nell'ottica di una concezione dinamica dell'esperienza musicale, intesa come luogo di negoziazione culturale. Inevitabilmente, questa impostazione ha condizionato anche la linea editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», negli anni della mia direzione: non sempre, infatti, l'analisi dettagliata di un pezzo — che si pone semplicemente l'obiettivo di spiegare “com'è fatto quel pezzo” — si traduce in un buon articolo. Ho sempre pensato che analisi minuziose e tecnicamente impeccabili, che si limitino a fornire una descrizione dettagliata degli aspetti formali senza tener conto delle dinamiche culturali, storiche ed estetiche che definiscono il “problema” a cui si vuol dare risposta attraverso l'analisi, siano operazioni di scarso interesse [Pasticci 2008]. Non esistono risposte analitiche “neutrali” e “oggettive”, valide per tutte le stagioni: senza la formulazione di una chiara domanda analitica, fondata su presupposti culturali, l'analisi si configura come una mera descrizione che non può ambire al rango di una vera e propria interpretazione dei fenomeni musicali. Di conseguenza, anche se questo tipo di analisi ha sempre trovato ospitalità nei convegni annuali organizzati dal GATM, non ha poi trovato ampio spazio nelle pagine della rivista da me diretta.

D'altra parte, interrogarsi su “come funziona un pezzo” è un'operazione molto diversa da quella di cercare di capire “com'è fatto un pezzo”. Questo aspetto è

stato chiarito da Anthony Pople in un breve saggio [2002] in cui spiega i criteri che hanno orientato il suo lavoro di revisione della voce enciclopedica *Analysis* scritta da Ian Bent nel 1980, in vista della pubblicazione della nuova edizione del *New Grove* stampata nel 2001 [Bent-Pople 2001]. Dovendo aggiornare una voce che aveva rappresentato un punto di riferimento fondamentale per lo sviluppo delle discipline analitiche nei decenni successivi, Pople si è trovato innanzitutto a fare i conti con la definizione del termine “analisi”. Pur modificando alcuni passi della definizione originale di Bent, Pople ha lasciato inalterata una frase che non sentiva alcuna esigenza di cambiare: «Analysis, is the means of answering directly the question “How does it work”?». La domanda “How does it work?” — e cioè “Come funziona?” — è infatti un interrogativo aperto, dinamico, che si presta a essere declinato in modi molto diversi, aprendo molteplici linee d’indagine. La prospettiva più comune è quella legata all’analisi del testo musicale, volta a comprendere in che modo le note si relazionano tra loro; ma domandarsi “come funziona” la musica può voler dire anche interrogarsi su ciò che la musica “dice” o “significa” («“says” or “means”»), e cioè sull’interpretazione del senso musicale. E ancora, un’altra domanda possibile è «How does this music work . . . on me? (or “on you”, or most characteristically “on us”)» e cioè come la musica funziona sugli ascoltatori, chiamando in causa gli aspetti psicologici della ricezione [Pople 2002, 18–19]. In qualche misura, queste prospettive analitiche sono ormai diventate prassi comune anche nell’ambito della ricerca italiana. Il dato rilevante che Pople intende sottolineare, tuttavia, è che qualunque sia la domanda a cui si intenda dare risposta, l’analista non dovrebbe mai dimenticare che il *focus* della sua indagine non è un oggetto statico e immutabile, ma una materia fluida e dinamica sottoposta a continui cambiamenti in relazione a diversi contesti e periodi storici, a partire dalle sue origini (che nel caso di un testo scritto coincidono con la stesura della partitura da parte del compositore) fino al momento in cui l’analista decide di confrontarsi con il suo oggetto d’indagine [*ibid.*, 19–20]. Di conseguenza, formulare una domanda analitica significa non solo selezionare un repertorio, ma anche definire con chiarezza i presupposti teorici e culturali della linea di indagine che si vuole perseguire. Questo aspetto, che ancora oggi non tutti gli analisti italiani ritengono di dover prendere in seria considerazione, ha rappresentato uno dei punti fermi della politica editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria musicale», negli anni della mia direzione.

#### **4. *Music is more than notes*: la svolta performativa**

La seconda prospettiva di ricerca che negli ultimi anni ha trovato ampio spazio nei convegni e nelle attività didattiche del GATM è legata al rapporto tra analisi

e interpretazione, anche in risposta al crescente interesse per l'analisi maturato nei conservatori italiani. In ambito internazionale, l'universo della performance aveva cominciato ad attrarre l'attenzione degli analisti fin dall'ultimo decennio del secolo scorso, dopo la pubblicazione di uno studio fondamentale di Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* [1989], seguito a breve distanza da una serie di importanti contributi di John Rink [1995], Jonathan Dunsby [1995] e Nicholas Cook [1998; 1999a; 1999b].

L'idea che l'analisi possa offrire a un musicista dei suggerimenti utili per la sua attività interpretativa è un assunto all'apparenza scontato, ma non privo di insidie. In primo luogo, bisogna considerare che non esiste una relazione di tipo deterministico tra analisi e interpretazione: le possibili risposte esecutive a un'analisi sono sempre molteplici [Rothstein 1995], e di conseguenza «nessuna analisi può dettare *automaticamente* una, e una sola, risposta esecutiva» [Sanguinetti 1999, 10]. A ciò si aggiunge il fatto che le indicazioni derivate dall'analisi non hanno alcun valore prescrittivo ma solo orientativo, e soprattutto che sarebbe piuttosto ingenuo immaginare di poter “tradurre” tali indicazioni alla lettera, in termini di resa sonora:

Attempting to recast the findings of analysis into a performance would seem to me not unlike translating a book into another language word-for-word, without regard to the second language's particular idioms, inflections, grammar and syntax [Rink 1990, 320].

Ma non è solo questo il nocciolo della questione. Se non esiste un rapporto deterministico tra analisi e interpretazione musicale è perché anche l'analisi è un percorso fluido, dinamico, un'operazione ermeneutica, e dunque un processo di interpretazione. Ciò non significa che i due percorsi interpretativi non possano toccarsi e influenzarsi a vicenda: al contrario, sono sempre e strettamente interdipendenti. Come ha rilevato Giorgio Sanguinetti, anche quando un esecutore si affida (o crede di affidarsi) al suo istinto, in realtà è continuamente chiamato a prendere decisioni analitiche che discendono da una serie di principi teorici immersi nel flusso di una tradizione che — per lo più in modo inconsapevole — ha assorbito nel corso del suo apprendistato:

L'abitudine, ad esempio, di impiegare preferibilmente legature di “fraseggio” che attraversano la divisione di battuta dal movimento debole al battere della battuta successiva deriva dalla concezione riemanniana del ritmo, ed è filtrata agli insegnanti di musica attraverso innumerevoli “revisioni” dei classici; o ancora, la tendenza ad allargare e sottolineare tutte le cadenze deriva da una concezione puramente armonica della musica tonale, che non distingue tra funzioni armoniche e funzioni contrappuntistiche [...] e che affonda le sue radici nel pensiero di Rameau; oppure, infine, la ancora troppo diffusa tendenza a evidenziare oltre misura le entrate tematiche

nelle fughe di Bach trae origine dal ruolo predominante che la teoria ottocentesca attribuiva all'aspetto tematico della musica [Sanguinetti 1999, 9].

Questo rilievo evidenzia un altro aspetto decisivo nei rapporti tra analisi e interpretazione: per confrontarsi in maniera "attiva" con l'analisi, un esecutore dovrebbe essere sempre ben consapevole delle premesse teoriche ed estetiche dei metodi analitici che intende applicare. La scelta di una particolare linea d'indagine non è mai un'operazione neutrale, ma implica già di per sé una presa di posizione interpretativa molto netta. Questo vale per uno studioso, come si è più volte sottolineato, ma — se possibile — vale ancor più per un musicista. Immaginare che un interprete possa trarre qualche suggerimento utile da un'accurata analisi descrittiva della partitura, a prescindere da qualunque considerazione di ordine teorico, storico e culturale, significa avere una considerazione ben poco lusinghiera del lavoro degli interpreti, nonché un'idea piuttosto angusta del concetto stesso di interpretazione musicale.

Un atteggiamento che ovviamente non favorisce — ma anzi ostacola — la diffusione delle pratiche analitiche, nei confronti delle quali ancor oggi molti musicisti continuano a manifestare un sentimento di diffidenza e sfiducia. Ed è proprio questo, a mio avviso, il nodo più problematico e decisivo. Se si vuol davvero avviare un serio progetto di ricerca che possa avere delle ricadute importanti anche sulla didattica dell'interpretazione musicale nei nostri conservatori, bisognerebbe rimodulare la questione in un'ottica completamente diversa, che tenga conto anche dei recenti sviluppi dei *performance studies* in ambito internazionale. In questa prospettiva, anche l'uso dei termini assume un'importanza decisiva, visto che ogni scelta terminologica riflette una precisa — e storicamente determinata — concezione della musica che porta con sé delle implicazioni di portata assai profonda.

Anche se nel parlare comune i termini "esecuzione", "interpretazione" e "performance" vengono spesso utilizzati come sinonimi, in realtà non sono in alcun modo sovrapponibili, e neppure intercambiabili. In particolare, l'uso del termine "esecuzione" riflette una *forma mentis* "grafocentrica" che, identificando l'essenza della musica con la partitura, assegna all'interprete il compito di esplicitare — e cioè di "tradurre materialmente" — una serie di intenzioni (formali, strutturali ma anche espressive) depositate, seppur in modo incompleto, nel testo scritto. Nel corso del XX secolo, questa impostazione è stata accreditata non solo dalla teoria musicale, ma anche da importanti compositori. Ad esempio, nella sua *Poetica della musica* Igor Stravinskij aveva definito l'esecuzione come la «stretta realizzazione di una volontà esplicita che si esaurisce in quello che ordina», aggiungendo che la confusione tra esecuzione e interpretazione è «alla radice di

tutti gli errori, di tutti i peccati, di tutti i malintesi che si frappongono tra l'opera e l'uditorio, e che alterano la buona trasmissione del messaggio» [Stravinskij 1983, 86]. E neppure Arnold Schönberg sembrava avere una considerazione particolarmente elevata del ruolo dell'interprete, visto che riteneva che la sua funzione (o meglio, la sua unica ragion d'essere) fosse quella di rendere accessibile la musica a un uditorio abbastanza sfortunato da non essere in grado di leggere la musica da solo [Newlin 1980, 164].

L'idea che la performance sia solo un optional, o un mero "supplemento" della partitura, non sembra tuttavia tener conto di un dato oggettivo: e cioè che l'esperienza della performance (live o registrata) rappresenta la forma primaria di esistenza della musica. Il raggio d'azione della musica, infatti, non comprende solo ciò che viene rappresentato in termini visuali e spaziali attraverso la notazione, ma anche (e soprattutto) tutto ciò che viene vissuto nella dimensione temporale concreta della performance. Proprio per questo, la musica ha un potenziale di significazione (e cioè un potenziale espressivo) che è molto più ampio di quello che può essere realizzato in un contesto specifico. Al di là del contenuto espressivo che si trova "dentro i suoni", infatti, il significato della musica è una potenzialità di carattere performativo che ogni volta si esplicita, si attualizza e si rimodella in funzione del contesto particolare in cui si esercita [Cook 1998, 83].

Secondo Nicholas Cook, se si vuol restituire alla dimensione della performance quella centralità che di fatto già occupa nell'esperienza concreta della musica, bisognerebbe cambiare radicalmente il nostro modo di pensare la musica: e cioè mettere in discussione l'idea della "musica come scrittura" (*music as writing*) per cominciare a esplorare le potenzialità di una concezione della "musica come performance" (*music as performance*). Questa prospettiva di ricerca viene ampiamente illustrata nel volume *Beyond the Score. Music as Performance* [Cook 2013] che, nonostante alcune criticità, rappresenta un punto di riferimento fondamentale per chi voglia analizzare la musica anche nell'ottica della performance, e non solo del testo scritto.

In particolare, Cook evidenzia come l'idea della "musica come scrittura" abbia accreditato il "paradigma della riproduzione" (*paradigme of reproduction*), che considera la performance come una mera riproduzione dell'opera, delle strutture incorporate nell'opera, delle condizioni delle sue prime esecuzioni e soprattutto delle intenzioni del suo compositore, che nella maggior parte dei casi vengono chiamate in causa come un "uovo di Colombo" in grado di risolvere qualunque dilemma interpretativo. Per contro gli studi interdisciplinari sulla performance, che a partire dalle ricerche sul teatro hanno investito le più svariate dimensioni performative della cultura, hanno dimostrato che una performance non è in alcun modo riducibile a una mera "esecuzione" di un testo scritto ma è qualcosa

di più e soprattutto di diverso, dal momento che non è possibile stabilire un rapporto deterministico tra un testo musicale e tutte le possibili scelte performative che possono essere suggerite dal testo stesso. In altre parole, le performance sono spesso determinate da una serie di elementi che trascendono, vanno al di là e sono totalmente svincolati dagli aspetti strutturali rappresentati nelle partiture, che secondo Cook assomigliano molto più ai copioni teatrali che non ai testi letterari, come la musicologia tradizionale li ha spesso concepiti (e fraintesi).

A questo proposito, Cook propone di distinguere differenti “stili” di performance: quelle strutturaliste (*structuralist performance*), che si orientano verso un maggior rispetto delle strutture rappresentate nel testo scritto e che si sforzano di coordinare a tali strutture tutti gli altri aspetti musicali non rappresentati dalla notazione; e quelle retoriche (*rhetorical performances*), che utilizzano invece come punto di partenza alcuni *tópoi* (*stylised musical references*) del repertorio classico, privilegiando un particolare codice stilistico-esecutivo in cui le scelte musicali non sono necessariamente vincolate agli aspetti strutturali del testo. Questi due approcci — che sottendono una diversa concezione del tempo e discendono da una diversa concezione teorica della musica — non sono totalmente incompatibili, anche se l’uno o l’altro tende a prevalere in determinati contesti o periodi storici.

Occorre precisare che nell’ottica di Cook “andare oltre la partitura” non significa smettere di studiare la partitura, rifiutare i metodi di analisi tradizionali o abbandonare le ricerche di tipo culturale e storiografico; si può e si deve continuare a fare tutto questo, però, partendo dal presupposto che solo riconoscendo la centralità della dimensione della performance si potrà davvero cominciare a dare un senso all’analisi delle partiture:

I want to go beyond the score, as my title puts it, but at the same time I suggest that it is only once you think of music as performance that you can start to make sense of scores [Cook 2013, 1].

Ci siamo soffermati sul lavoro di Cook perché il suo invito a mettere al centro dell’agenda analitica lo studio della performance è perfettamente in linea con altre prospettive di ricerca che negli ultimi anni hanno ampliato a dismisura lo spettro d’azione dell’analisi musicale. Tra le più interessanti si segnala quella legata allo studio dei rapporti tra espressività musicale ed espressività corporea, che si concentra sull’analisi del “gesto musicale” inteso anche, ma non solo, come gestualità del corpo performante [Hatten 2003; 2004; Godøy-Leman 2010; Gritten-King 2006; 2011; Locanto 2017b].

Il crescente interesse per la dimensione corporea nasce da un’acquisita consapevolezza dell’importanza dei fenomeni senso-motori nei processi che regolano

la percezione e la cognizione umana, sulla scia dei recenti sviluppi della teoria della mente incarnata (*embodiment*) [Varela-Thompson-Rosch 1991; Shapiro 2004] e della *embodied cognition* (cognizione incarnata) [Gibbs 2005; Shapiro 2011]. Partendo dal rifiuto della tradizionale dicotomia mente-corpo, queste ricerche hanno dimostrato che anche le cognizioni superiori — e cioè quelle che comportano un maggior grado di astrazione, come la musica — sono basate sull'elaborazione di esperienze corporee. Tali esperienze non si limitano a fornire informazioni e *input* alla mente ma contribuiscono a plasmare la cognizione, fino a diventare una parte costitutiva essenziale del nostro sistema cognitivo [Cumming 2001; Leman 2008; Mead 1999].

Uno dei primi tentativi sistematici di analizzare la musica nella prospettiva del gesto musicale si deve a Robert Hatten, che ha ipotizzato che i gesti musicali, in quanto movimenti comunicativi che si sviluppano nella dimensione del tempo, sono forme dotate di significato («synthetic gestalts with emergent meaning») che vengono trasmesse dal suono o immaginate (e dunque percepite e concepite) dall'ascoltatore in termini puramente mentali [Hatten 2004, 94]. Oltre che dall'esperienza di ascolto o dalla visione di una performance, i gesti musicali possono essere dedotti anche dalla lettura di una partitura. In questa prospettiva, la teoria di Hatten legittima un approccio analitico ermeneuticamente orientato che, per dirla in termini di Cook, «oltrepassa» («goes beyond») il testo musicale pur continuando a fare affidamento anche sulla partitura [Locanto 2017b, 37].

Negli studi più recenti, il concetto di gesto musicale viene utilizzato soprattutto in senso metaforico, nell'accezione della teoria cognitiva della metafora sviluppata da George Lakoff e Mark Johnson [Lakoff-Johnson 1980; Johnson 1987]. La metafora concettuale è un processo di concettualizzazione di un dominio dell'esperienza (il dominio «bersaglio» o «obiettivo») nei termini di un altro dominio (il dominio «sorgente») [Lakoff 1993, 203]. Nel corso di questo processo, i pattern strutturali del dominio sorgente (tipicamente di natura concreta) vengono utilizzati metaforicamente per comprendere i pattern del dominio bersaglio (di natura astratta). I pattern strutturali possono essere oggettivi e osservabili, oppure possono essere strettamente legati alle nostre esperienze emotive. Nel caso della musica, la metafora ci permette di concettualizzare l'esperienza astratta di un'entità invisibile come il suono in termini di esperienza corporea, visiva, spaziale ed emotiva [Zbikowski 2002]. In questa prospettiva i gesti musicali e i gesti corporei, pur essendo diversi dal punto di vista ontologico — se non altro perché i primi implicano il suono, e i secondi no — sono comunque strettamente collegati a livello cognitivo [Zbikowski 2011, 92].

Valorizzando l'importanza della dimensione corporea, le applicazioni della teoria cognitiva della metafora in ambito musicale hanno contribuito a restituire

un ruolo centrale non solo alla performance, ma anche alla dimensione dell'ascolto [Pasticci 2014a]. Secondo i risultati di un recente, poderoso studio di Arnie Cox, gran parte dei concetti più radicati nei nostri discorsi sulla musica — come l'altezza dei suoni, il movimento musicale, la tensione musicale, i salti melodici e così via — sono elementi di significazione che, sebbene vengano spesso attribuiti "alla musica", in realtà sono il frutto di una partecipazione "incarnata" degli ascoltatori [Cox 2016].

Nel suo tentativo di spiegare il modo in cui sentiamo, sperimentiamo e concettualizziamo la musica, Cox prende spunto dalla linguistica, dalla scienza cognitiva, dalla psicologia e dalla filosofia, e nelle sue analisi prende in esame musiche di diversi generi musicali, prodotte in vari contesti socio-culturali e legate all'esperienza di ascolto di differenti categorie di pubblico. Questa spiccata tendenza all'interdisciplinarietà e all'integrazione tra approcci, competenze e saperi diversi, procede di pari passo con un riconoscimento della pluralità delle musiche possibili e della variabilità delle esperienze musicali, sollecitando un ripensamento delle pratiche analitiche anche nella prospettiva dei *cultural studies* [Clayton-Herbert-Middleton 2003].

Bisogna tuttavia precisare che l'"analisi culturale" non è certo un'innovazione del XXI secolo, visto che già all'inizio degli anni Settanta John Blacking aveva adottato questa definizione per descrivere la sua prospettiva d'indagine, basata sull'analisi della performance in relazione ai contesti e volta a interpretare la musica e il suo background culturale come parti correlate di un sistema totale. Partendo dal presupposto che la musica è «humanly organized sound», Blacking ipotizza l'esistenza di relazioni molto strette tra i modelli dell'organizzazione umana e i pattern sonori prodotti nel corso di una performance [Blacking 1971, 93]. La tendenza ad analizzare la musica in relazione al contesto socio-culturale e alle dinamiche relazionali degli agenti coinvolti nella performance (sia i musicisti che il pubblico) ha sempre contraddistinto le ricerche sulle musiche di tradizione orale, fino a configurarsi come uno dei principali contributi che l'etnomusicologia ha apportato alle altre discipline musicologiche [Seeger 1977, 182–194]. Tuttavia, lo studio delle relazioni tra musica e contesto sociale nell'ottica del «sound structure as social structure» [Feld 1984] è solo una delle linee d'indagine che sono state praticate dagli etnomusicologi per studiare la performance musicale nella prospettiva degli studi culturali. In un recente studio sulle modalità di rappresentazione visiva della performance, Marco Lutz ha individuato tre principali linee di ricerca che emergono dagli studi prodotti negli ultimi anni: l'analisi della performance «as structuring music», che attraverso il confronto tra diverse performance cerca di comprenderne i principi strutturali, in vista della definizione di un modello virtuale spesso governato da una grammatica implicita;

l'analisi della performance «as body action», che concentra l'attenzione sulla gestualità del corpo performante; e l'analisi della performance «as social/musical interaction», che si interroga sulle relazioni tra il suono e il contesto in cui viene prodotto, tenendo conto delle occasioni del far musica e delle persone che partecipano all'evento [Lutzu 2016, pp. 7–8].

Oltre che dai contributi dell'etnomusicologia, in questi ultimi anni la “svolta performativa” dell'analisi musicale è stata propiziata anche dalla fioritura dei *popular music studies*, che hanno contribuito ad arricchire notevolmente il raggio d'azione della riflessione teorica sulla musica e le pratiche musicali. Come ha rilevato Alessandro Bratus in un saggio pubblicato sulle pagine di questa rivista nel 2016, nei repertori della *popular music* è la stessa natura multiforme del concetto di “testo” — che va al di là dei confini di un oggetto fisico, o del prodotto di una autorialità specifica — a sollecitare una visione della musica come fenomeno culturale in grado di veicolare relazioni: «in seno a una comunità di riferimento, all'interno dello specifico contesto sociale nel quale [gli oggetti culturali] vengono prodotti e recepiti, e nel sistema industriale che trasforma i materiali registrati dai musicisti in oggetti destinati alla riproduzione su vasta scala» [Bratus 2016a, 14]. D'altra parte, lo sviluppo delle tecnologie digitali ha modificato profondamente le pratiche musicali e lo statuto della performance, stimolando gli studiosi a concentrare l'attenzione sulle relazioni tra musica mediata e performance dal vivo, nonché sui prodotti audiovisivi [Frith 1996; Auslander 2004; Clayton-Byron-Leante 2013; Zagorski-Thomas 2014]. Allo stesso modo, come ha sottolineato Gianmario Borio, la complessità dei nuovi scenari tecnologici ha messo in crisi anche la tradizionale dicotomia tra il concetto di “ascolto strutturale” — nell'accezione descritta, in particolare, da Rose Rosengard Subotnik [1988] — e le diverse, possibili tipologie di ascolto associativo e non strutturale [Borio 2015, 11–14].

In definitiva, l'analisi musicale del XXI secolo sembra aver ormai definitivamente acquisito l'idea che «music is more than notes» [Middleton 2003, 3], spostando l'attenzione dal significato che è inglobato nella musica e che si trova “dentro ai suoni” al potenziale di significazione che viene attualizzato e rimodellato dalla performance, in funzione del contesto particolare in cui si realizza. L'analisi della performance apre infatti la strada a una pluralità di oggetti e prospettive di indagine: l'interpretazione musicale di una partitura, l'interazione tra i musicisti e con il pubblico, il gesto musicale e il *signifying body*, le analisi quantitative delle tracce acustiche di performance live o registrate, le dinamiche di interazione sociale determinate dall'azione collaborativa di persone che suonano e lavorano insieme per la realizzazione di una performance; e ancora, i meccanismi

attraverso i quali le musiche mediano e producono rappresentazioni di categorie sociali come classe, genere ed etnia o questioni di ideologia e potere.

Poiché l'esperienza della performance — a fronte di una notevole variabilità o labilità dello statuto del testo — rappresenta non solo la forma primaria di esistenza della musica, ma anche un elemento che accomuna tutte le musiche possibili, le linee di ricerca legate all'analisi della performance possono attraversare diversi repertori, favorendo la creazione di un terreno di riflessione comune tra ambiti culturali diversi [Bohlman 1993; Cook-Everist 1999] e, al tempo stesso, una moltiplicazione dei percorsi di ricerca possibili [Born 2010].

## 5. Prospettive di politica culturale

I nuovi scenari dell'analisi musicale che si sono venuti a delineare in questo primo scorcio del XXI secolo hanno avuto una profonda ricaduta anche sulla linea editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». A differenza di altri paesi, com'è noto in Italia gli studi musicali vengono coltivati in due contesti di alta formazione — i conservatori e i dipartimenti umanistici delle università — che hanno strutture, funzioni e orientamenti piuttosto diversi. Proprio per questo l'analisi musicale — che presuppone una competenza di tipo “tecnico” della musica, alimentata da una imprescindibile vocazione culturale — in linea di principio potrebbe diventare un buon terreno per sperimentare progetti d'azione e d'intervento comuni. E in questa direzione, almeno negli anni passati, hanno sempre puntato le varie attività scientifiche promosse dal GATM, attraverso l'organizzazione di gruppi di studio, attività editoriali e convegni. In questi ultimi tempi, tuttavia, la svolta culturale e performativa degli studi analitici ha progressivamente evidenziato crescenti difficoltà di interazione tra studiosi che operano nei due diversi ambiti dell'alta formazione. In questo contesto la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», pur continuando a dare spazio alle più diverse tipologie di contributi proposti da singoli studiosi, ha cercato anche di consolidare una politica di promozione della ricerca che si è concretizzata nella realizzazione di una serie di volumi monografici.

Nella scelta di questi temi, si è deciso innanzitutto di abbandonare una linea di ricerca che in passato aveva rappresentato uno dei fili conduttori delle attività promosse dal GATM, e cioè il confronto tra varie analisi di uno stesso pezzo condotte con approcci metodologici diversi. Bisogna ricordare, infatti, che al di là degli stimoli provenienti dal mondo della ricerca anglofona gli orientamenti dell'analisi italiana sono stati influenzati anche dagli studi di Jean-Jacques Nattiez, grazie alla sollecita pubblicazione dei suoi numerosi e pregevoli scritti in traduzione italiana. In occasione del Secondo Convegno Europeo di Analisi

Musicale, svoltosi a Trento nel 1990, Nattiez aveva presentato una relazione dal titolo *Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?*, in cui metteva a confronto varie analisi di un passo della Sinfonia n. 40 di Mozart realizzate con metodi diversi. L'esigenza di confrontare analisi differenti nasce dalla consapevolezza che nessuna di esse potrà mai restituire un'immagine realistica dell'opera, ma solo una "costruzione" basata sulla selezione di un certo numero di tratti ritenuti adeguati. Di conseguenza, «il nodo della questione risiede nel sapere sulla base di quali principi sono stati scelti tali tratti»; e una delle strade possibili per risalire a questi principi è quella di confrontare i risultati «delle applicazioni dei diversi metodi a un medesimo oggetto».

Il taglio dell'indagine di Nattiez è dunque di natura eminentemente teorica: analizzare un pezzo con metodi diversi non è il fine ultimo del suo lavoro, ma un mezzo utile a conseguire il suo vero obiettivo, che è quello della «comparazione dei modelli d'analisi»; e cioè la possibilità individuare delle relazioni tra i diversi metodi (a orientamento semantico, tassonomici e lineari), per avviare una riflessione a tutto campo sulle relazioni tra principi teorici e prassi metodologica [Nattiez 1992]. Un obiettivo encomiabile, che tuttavia non può essere interpretato come un protocollo di analisi comparativa da perpetuare meccanicamente; tanto più se non supportato da quella forte componente di riflessione teorica e culturale — nello spirito del *music is more than note* — che animava le intenzioni originali di Nattiez. Anche mettendo in serie non due, ma cento descrizioni analitiche di una stessa partitura condotte con metodi diversi, un'analisi che si ponga come unico obiettivo quello di capire "com'è fatto un pezzo" non può certo ambire al rango di una vera e propria interpretazione dei fenomeni musicali.

D'altra parte, come si è più volte sottolineato, la svolta culturale e performativa dell'analisi non implica un rifiuto dei metodi tradizionali incentrati sull'analisi del testo, che anzi possono e devono diventare oggetto di un costante lavoro di riflessione e aggiornamento. A tal fine, nel 2015 la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» ha pubblicato un numero monografico dedicato alla teoria della forma di Heinrich Schenker dal titolo *Schenker's Formenlehre*, curato da Alessandro Cecchi [2015a].<sup>5</sup> Il volume alterna articoli di taglio storiografico ed ermeneutico — basati sulla ricerca archivistica, sulla semantica storica e sulla storia delle

5. Il volume contiene i seguenti saggi: Jason Hooper, *An Introduction to Schenker's Early Formenlehre: Implications for His Late Work*; Marc Rigaudière, *Some Considerations on Schenker's Position in the Formenlehre Tradition*; Frank Samarotto, *The Urlinie, Melodic Energies, and the Dynamics of Inner Form*; Alessandro Cecchi, *Looking beyond the Surface: Form, Force and Structure in Kurth and Schenker*; Nicolas Meeùs, *Formenlehre in Der freie Satz: A Transformational Theory*; Christopher Brody, *The Independence of Structural Parameters in Schenkerian Accounts of Tonal Form*; Steven D. Mathews, *Evaluating Schenkerian Analysis as a Complement to Sonata Theory, Formal Functions and Italian Schemata*; Joel Galand, *Some Schenkerian Implications for Sonata Theory*.

teorie musicali, e dunque fortemente radicati nella tradizione musicologica continentale — con saggi di taglio sistematico e analitico, nel solco della *music theory* di tradizione angloamericana. L'elemento qualificante di questa raccolta di saggi è la scelta di far interagire la prospettiva schenkeriana classica sia con altre tradizioni teoriche e analitiche, sia con orizzonti di pensiero estranei all'ambito strettamente musicale. In tal modo, il volume ci restituisce un'immagine di Schenker che non è solo quella del grande teorico e analista, ma anche quella di un uomo di cultura che ha alimentato il suo pensiero musicale con una pluralità di riferimenti alla sfera della filosofia, della religione e della politica; tutti aspetti che in passato erano stati spesso trascurati, ma che negli ultimi anni hanno cominciato a catalizzare in modo crescente l'attenzione degli studiosi [Cecchi 2015b].

Per una coincidenza fortuita, che conferma la vitalità di questa nuova linea di ricerca volta a rivalutare l'eredità di Schenker in una prospettiva pienamente culturale, nello stesso anno 2015 anche la rivista «Music Analysis» ha dedicato un numero monografico a questi temi (*Schenker Documents*, 34/2). Una vitalità che trova ulteriore conferma in un pregevole volume recentemente pubblicato da Antonio Cascelli — *Schenker's Chopin. Files from the Oster Collection* — in cui l'autore, coniugando rigore analitico e ampiezza di visione culturale, propone una nuova interpretazione del pensiero teorico di Schenker in relazione alla musica di Chopin, alla luce dell'analisi dei materiali di lavoro inediti conservati alla *Oster Collection* della New York Public Library e di un'ampia ricostruzione del *milieu* culturale della Vienna *fin de siècle* [Cascelli 2018].

Un altro indirizzo di politica culturale che in questi ultimi anni ha guidato la programmazione della rivista è legato all'esigenza di promuovere una visione unitaria degli studi musicali, nell'ottica di un superamento dei confini tra le diverse aree disciplinari (musicologia, etnomusicologia e *popular music studies*). Come si è visto nel paragrafo precedente, la valorizzazione dell'atto della performance come forma primaria e universale della musica ha aperto la strada a una moltiplicazione di prospettive interdisciplinari in grado di propiziare un profondo rinnovamento degli studi musicali, dal quale anche l'analisi dei repertori di tradizione scritta ha tratto nuovi stimoli e benefici.

Sulla base di questi presupposti, nel 2014 la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» ha pubblicato il volume monografico *Can we talk of a passacaglia principle?*, da me curato [Pasticci 2014b].<sup>6</sup> La scelta di lavorare sulla passacaglia è nata dal

6. Il volume contiene i seguenti saggi: Susanna Pasticci, *In search of a Passacaglia Principle / Alla ricerca di un "principio-passacaglia"*; Stefano La Via, *Il passacaglio tetracordale come topos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)*; Vincent Benitez, *Buxtehude's Passacaglia Principle*; Stephan Schönlau, *Emulating Lully? Generic Features and Personal Traits in the Passacaglia from Henry Purcell's King Arthur (1691)*; Antonio Rostagno, *La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come*

desiderio di trovare un filo conduttore in grado di stimolare la ricerca di possibili convergenze tra repertori di epoche, tradizioni e culture diverse, ma anche e soprattutto tra campi disciplinari e orientamenti metodologici differenti. Insieme ad Allan Moore, abbiamo pensato che il miglior modo per realizzare questo obiettivo fosse quello di concentrare l'attenzione su un principio costruttivo, e cioè su un modello di organizzazione del tempo e dello spazio sonoro in grado di dar vita a una molteplicità di forme musicali diverse e storicamente documentate: e la scelta è caduta sul "principio-passacaglia" [Pasticci 2014c]. I materiali e i repertori presi in esame spaziano dalla trattatistica musicale e le fonti letterarie del primo Seicento al teatro musicale del XX secolo, passando per la canzone d'autore, il rock e il pop, con incursioni nelle opere composte dai musicisti reclusi nel ghetto di Terezín durante la seconda guerra mondiale. I risultati delle analisi evidenziano la persistenza e la forte vocazione transculturale di uno schema costruttivo ad alto tasso emotivo [La Via 2014], dotato di enormi potenzialità espressive anche in termini di logica drammatica [Rostagno 2014], che si configura come una struttura stabile nell'ambito dell'esperienza musicale dell'Occidente anche in virtù dell'aderenza di alcuni pattern strutturali ai modelli percettivi elaborati dalla *embodied cognition*, e dunque mediati dal corpo e dalle sue capacità cognitive [Moore 2014].

La questione del superamento delle barriere disciplinari è stata ulteriormente approfondita in un altro numero monografico pubblicato dalla rivista nel 2016, a cura di Alessandro Bratus [2016b].<sup>7</sup> L'obiettivo del volume — dal titolo *Do we need "popular music"? Critical perspectives from music studies* — è infatti quello di promuovere una riflessione sullo statuto interdisciplinare degli studi sulla *popular music*, e sulla possibilità che tali studi possano definire un'unità disciplinare identificabile come *popular music studies*, separata dagli altri ambiti disciplinari. La posta in gioco non è certo quella di mettere in discussione l'utilità o l'opportunità di includere la *popular music* — intesa come insieme di repertori

*espressione della logica drammatica*; Donatella Meneghini, *Memoria e soggettività tra lamento e passacaglia nella produzione di György Ligeti*; Jory Debenham, *Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944*; Mauro Mastropasqua, *Il pensiero della variazione nelle Variations on a Recitative for Organ op. 40 di Arnold Schönberg*; Allan F. Moore, *An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia*.

7. Il volume contiene i seguenti saggi: Alessandro Bratus, *In che modo abbiamo bisogno della popular music? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione / Is Not That We Don't Need Popular Music, but Rather How. Reflections on Disciplinary Spaces and Interstices, in Lieu of an Introduction*; John Covach, *The Way We Were: Rethinking the Popular in a Flat World*; Stefano La Via, *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*; Timothy D. Taylor, *The Hip, the Cool, and the Edgy, or the Dominant Cultural Logic of Neoliberal Capitalism*; Philippe Gonnin, *Popular or Not Popular? The Late 1960s, Counterculture and the Avant-garde in Rock Music. The Example of Pink Floyd's Ummagumma*; Dietrich Helms, *Do We Need "populäre Musik"? A German Perspective*; Vincenzo Caporaletti, *Quali basi epistemologiche per una musicologia della popular music?*; Max Paddison, *Critical Reflections on the Concept of Popular Music*.

— nel novero degli oggetti di interesse degli studi musicali, ma piuttosto quella di favorire un'integrazione tra approcci diversi, focalizzando l'attenzione sulla dimensione sonora e utilizzando gli strumenti dell'analisi musicale come mezzo di aggregazione di un sapere interdisciplinare [Bratus 2016a]. Il progetto di questo volume è il frutto di un proficuo rapporto di collaborazione scientifica con la rivista «Analitica» diretta da Alessandro Bratus; vista l'importanza dei temi trattati e l'autorevolezza degli autori coinvolti, tutti gli articoli sono stati infatti pubblicati (in italiano o in inglese) nelle due riviste.

Al rapporto tra composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento è dedicato infine il volume monografico *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music*, curato da Julie E. Cumming, Jesse Rodin e Massimiliano Locanto [2017].<sup>8</sup> La crescente attenzione degli studiosi nei confronti della dimensione della performance di cui abbiamo dato conto in queste pagine ha propiziato un superamento delle tradizionali dicotomie oralità vs scrittura e improvvisazione (orale) vs composizione (scritta), visto che anche le pratiche improvvisative spesso comportano un certo grado di pianificazione preventiva. I saggi raccolti in questo volume ci invitano dunque a riconfigurare il rapporto tra composizione e improvvisazione come un *continuum*, agli estremi del quale si collocano due diverse modalità di pensiero: l'una caratterizzata da premeditazione, lentezza e lavoro "editoriale"; l'altra caratterizzata invece da immediatezza e velocità di scelte, prese quasi "in tempo reale" nel corso della performance [Cumming-Locanto-Rodin 2017].

Il volume sul Quattrocento si colloca in un'ideale linea di continuità con un altro numero monografico dedicato ai rapporti tra composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento, che la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» (diretta all'epoca da Mario Baroni) aveva pubblicato nel 2009, a cura di Gaetano Stella [2009].<sup>9</sup> Un volume prezioso, perché presenta i primi risultati

8. Il volume contiene i seguenti saggi: Julie E. Cumming, *Du Fay's Use of Improvisatory Techniques in Resvellies vous et faites chiere lye*; Francesco Rocco Rossi, "Aria" di Rimini: rimandi improvvisativi in *Unum pulchrum e Salve cara Deo tellus di Ludovicus de Arimino*; Cecilia Nocilli, «Diversità di cose»: composizione e improvvisazione nella musica per danza del Quattrocento; Catherine Motuz, *Orality and Composition Alla Mente*; John Milsom, *Henricus Tik and the Spectrum of Fuga*; Alessandra Ignesti, *Compositional Strategies in the Late Fifteenth Century and Beyond: Observations on the Missa Mente tota of Antoine de Févin*; Agostino Magro, *Ancora sui procedimenti di parafrasi polifonica nelle messe di Antoine Brumel. Il caso della Missa De Dringhs*; Jesse Rodin, *The Ballade as Formal Playground. With a Postscript on "Improvisation" and "Composition"*.
9. Il volume, dal titolo *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento*, contiene i seguenti saggi: Rosa Cafiero, *La formazione del musicista nel xviii secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*; Robert O. Gjerdingen, *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*; Giorgio Sanguinetti, *La scala come modello per la composizione*; Nicoleta Paraschivescu, *Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata Perfidia di Francesco Durante*; Paolo Sullo, *I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola*

di una pionieristica ricerca sulla trasmissione dei saperi musicali nei conservatori napoletani promossa da Giorgio Sanguinetti, che qualche anno dopo avrebbe trovato una veste compiuta e definitiva con la pubblicazione di *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* [Sanguinetti 2012]. Anche se per più di due secoli, dal Seicento all'inizio dell'Ottocento, i quattro conservatori di Napoli erano considerati le migliori scuole di composizione d'Europa, la tradizione didattica della scuola napoletana è stata ampiamente trascurata dalla teoria musicale. A differenza dei loro colleghi francesi e tedeschi, infatti, i maestri napoletani non hanno mai scritto dei trattati, ma hanno lasciato solo un ampio *corpus* di esercizi in gran parte manoscritti, denominati "partimenti". Il partimento è uno strumento didattico derivato dal basso continuo che può essere definito come uno *sketch* scritto su un solo pentagramma, il cui scopo principale è fornire una guida per l'improvvisazione di un brano su uno strumento a tastiera. La prassi del partimento, volta a favorire lo sviluppo di una risposta intuitiva e quasi automatica agli stimoli compositivi, consentiva agli studenti di acquisire una grande scioltezza musicale, e dunque di imparare a comporre con rapidità ed eleganza. Anche se oggi i manoscritti dei partimenti sono disseminati in tutta Europa, nessuno era mai riuscito a interpretarne pienamente la funzione, visto che le "istruzioni per l'uso" di questi testi erano consegnate prevalentemente alla tradizione orale. Nel ricostruire la storia di questa prassi — attraverso la raccolta dei testi scritti e la definizione delle regole d'uso trasmesse oralmente, che oggi ci permettono di far rivivere questa prassi antica in tutta la ricchezza della sua dimensione sonora — Giorgio Sanguinetti ha dimostrato la possibilità e la necessità di ripensare anche la teoria musicale nell'ottica della performance, intesa come punto di convergenza tra storia della teoria e storia delle pratiche performative.

In conclusione, il dato più rilevante che emerge da questa panoramica di bilanci e prospettive è che in questo primo scorcio del XXI secolo l'orizzonte dell'analisi musicale si annuncia straordinariamente ricco, stimolante e carico di promesse. Come scriveva Erik Satie in uno dei poemetti che accompagnano le partiture dei suoi *Sports & Divertissements*, «Il mare è vasto, signora / In ogni caso, è piuttosto profondo / Non si sieda sul fondo» [Satie 1980, 19]. Veleggiare verso nuovi orizzonti, con curiosità e spirito d'avventura, è il destino di chi interpreta l'analisi musicale come un mezzo per dare sempre nuove risposte alle molteplici, infinite domande a cui la musica ci pone continuamente di fronte. E così, nella speranza di aver reso in questi anni un buon servizio ai nostri lettori, non mi resta che augurare buona navigazione a tutti.

*napoletana del Settecento; Gaetano Stella, Le Regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano.*

**BIBLIOGRAFIA**

- ABBATE C. (1991), *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.
- ADORNO TH.W. (1982), *On the Problem of Musical Analysis*, «Music Analysis», 1/2, pp. 169–187.
- AGAWU K. (2004), *How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again*, «Music Analysis», 23/2–3, pp. 267–286.
- ANNIBALDI C. (1990), *Prefazione all'edizione italiana*, in Bent-Drabkin 1990, pp.VII–XXI.
- AUSLANDER PH. (2004), *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, «Contemporary Theatre Review», 14/1, pp. 1–13.
- BARONI M. (2012), *Editoriale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII/1, pp. 7–9.
- BENT I. (1980), *Analysis*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. 1, pp. 340–388.
- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, ediz. it. a cura di Claudio Annibaldi, EdT, Torino; ed. orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980.
- BENT I. – POPLE A. (2001), *Analysis*, in S. Sadie – J. Tyrell (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd rev. edn, Macmillan, London, vol. 1, pp. 526–589.
- BERRY W. (1989), *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven.
- BLACKING J. (1971), *Deep and Surface Structures in Venda Music*, «Yearbook of the International Folk Music Council», 3, pp. 91–108.
- BOHLMAN PH.V. (1993), *Musicology as a Political Act*, «Journal of Musicology», 11, pp. 411–436.
- BORN G. (2010), *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/2, pp. 205–243.
- BORIO G. (2015), *Aesthetic Experience Under the Aegis of Technology*, in ID. (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Routledge, London-New York, pp. 3–22.
- BRATUS A. (2016a), *In che modo abbiamo bisogno della popular music? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione*, in ID. 2016b, pp. 7–32.
- BRATUS A. (ed. 2016b), *Do we need “popular music”? Critical perspectives from music studies*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXII/1–2.
- CASCELLI A. (2018), *Schenker's Chopin. Files from the Oster Collection*, LIM, Lucca.
- CECCHI A. (ed. 2015a), *Schenker's Formenlehre*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXI/2.

- CECCHI A. (2015b), *Nota del curatore*, in ID. 2015a, pp. 9–10.
- CLAYTON M. – DUECK B. – LEANTE L. (eds 2013), *Experience and Meaning in Musical Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- CLAYTON M. – HERBERT T. – MIDDLETON R. (eds 2003), *Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge New York- London.
- COOK N. (1991), *Guida all'analisi musicale*, ediz. it. a cura di G. Salvetti, Guerini, Milano; ed. orig. *A Guide to Musical Analysis*, Dent, London 1987.
- COOK N. (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. (1999a), *Analysing Performance and Performing Analysis*, in Cook-Everist 1999, pp. 239–261.
- COOK N. (1999b), *Words about Music, or Analysis Versus Performance*, in N. Cook – P. Johnson – H. Zender (eds), *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience*, Leuven University Press, Leuven, pp. 9–52.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. – EVERIST M. (eds 1999), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford.
- COX A. (2016), *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*, Indiana University Press, Bloomington.
- CROSS J. (2002), *Introduction: Music Analysis Twenty Years On*, «Music Analysis», 21/ Special Issue, pp. 1–4.
- CUMMING J.E. – LOCANTO M. – RODIN J. (2017), *Prefazione*, in Cumming-Rodin-Lo-canto 2017, pp. 3–6.
- CUMMING J.E. – RODIN J. – LOCANTO M. (eds 2017), *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXIII/2.
- CUMMING N. (2001), *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington.
- DAHLHAUS C. (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz 1970.
- DALMONTE R. – BARONI M. (1991a), *Note di cura*, in ID. 1991b, pp. 9–13.
- DALMONTE R. – BARONI M. (cur. 1991b), *L'analisi musicale*, Atti del Convegno di studi (Reggio Emilia, 16–19 maggio 1989), Unicopli, Milano.
- DALMONTE R. – BARONI M. (cur. 1992), *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento.
- DIXON M. (2000), *Review of Adorno on Music by Robert W. Witkin*, «Music Analysis», 19/3, pp. 423–429.
- DRABKIN W. – PASTICCI S. – POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca.
- DUNSBY J. (1995), *Performing Music: Shared Concerns*, Oxford University Press, Oxford.
- FELD S. (1984), *Sound Structure as Social Structure*, «Ethnomusicology», 28/3, pp. 383–409.

- FINK R. (1999), *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*, in Cook-Everist 1999, pp. 102–113.
- FRITH S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge.
- GALLICO C. (1973), *Due contributi al congresso di Copenhagen*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII, pp. 14–23.
- GIBBS R.W. (2005), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GODØY R.I. – LEMAN M. (eds 2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York.
- GOEHR L. (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press, Oxford.
- GOEHR L. (1998), *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, University of California Press, Berkeley.
- GRITTEN A. – KING E. (eds 2006), *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot.
- GRITTEN A. – KING E. (eds 2011), *New Perspectives on Music and Gesture*, Ashgate, Farnham.
- HATTEN R.S. (2003), *Thematic Gestures, Topics and Tropes*, in E. Tarasti – P. Forsell – R. Littlefield (eds), *Music Semiotics Revisited*, Hakapaino, Helsinki, pp. 80–91.
- HATTEN R.S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington.
- HOOPER G. (2004), *An Incomplete Project: Modernism, Formalism and the “Music Itself”*, «Music Analysis», 23/2–3, pp. 311–329.
- JOHNSON M. (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago.
- KERMAN J. (1980), *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, «Critical Inquiry», 7/2, pp. 311–331.
- KERMAN J. (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- KRAMER L. (1993), *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, University of California Press, Berkeley.
- KRAMER L. (2003), *Musicology and Meaning*, «Musical Times», 144, pp. 6–12.
- LAKOFF G. (1993), *The Contemporary Theory of Metaphor*, in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 202–251.
- LAKOFF G. – JOHNSON M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- LA VIA S. (2014), *Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)*, in Pasticci 2014b, pp. 27–95.
- LEMAN M. (2008), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, MIT Press, Cambridge MA.

- LEPPERT R. – MCCLARY S. (eds 1987), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LOCANTO M. (2017a), *Dissenting Variations. The Rhetoric of New Musicology*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXIII/1, pp. 119–151.
- LOCANTO M. (2017b), *Choreomusicology Beyond “Formalism”. A Gestural Analysis of Variations for Orchestra (Stravinsky-Balanchine, 1982)*, in P. Veroli – G. Vinay (eds), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Routledge, London, pp. 35–56.
- LUTZU M. (2016), *Representing Performance in Ethnomusicological Studies*, in A. Bratus – M. Lutz (eds), *Dossier: Analysis Beyond Notation in XX<sup>th</sup> and XXI<sup>st</sup> Century Music*, «El oído pensante», 4/1, pp. 1–37.
- MEAD A. (1999), *Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding*, «Journal of Music Theory», 43/1, pp. 1–19.
- MIDDLETON R. (2003), *Music Studies and the Idea of Culture*, in Clayton-Herbert-Middleton 2003, pp. 1–17.
- MOORE A. (2014), *An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia*, in Pasticci 2014b, pp. 259–290.
- MORGAN R.P. (2003), *The Concept of Unity and Musical Analysis*, «Music Analysis», 22/1–2, pp. 7–50.
- NATTIEZ J.-J. (1992), *Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?*, in Dalmon-te-Baroni 1992, pp. 537–565.
- NEWLIN D. (1980), *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–76*, Pendragon, New York.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», II/1.
- PASTICCI S. (2008), *Parlare di musica, per “imparare a vedere abissi là dove sono luoghi comuni”*, in ID. (cur.), *Parlare di musica*, Meltemi, Roma, pp. 237–254.
- PASTICCI S. (2012), *Editoriale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII/2, pp. 7–9.
- PASTICCI S. (2014a), *Musica, valori, identità: il riflesso dell'odio nello specchio dei suoni*, in V. Magrelli (cur.), *Odio della musica?* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Cassino 2014, pp. 47–75.
- PASTICCI S. (ed. 2014b), *Can we talk of a passacaglia principle?*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», XX/1–2.
- PASTICCI S. (2014c), *Alla ricerca di un principio-passacaglia*, in ID. 2014b, pp. 7–25.
- POPLE A. (1994), *Systems and Strategies: Functions and Limits of Analysis*, in ID. (ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 108–123.
- POPLE A. (2002), *Analysis: Past, Present and Future*, «Music Analysis», 21/Special Issue, pp. 17–21.
- RINK J. (1990), *Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry*, «Music Analysis», 9/3, pp. 319–339.

- RINK J. (ed. 1995), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ROSTAGNO A. (2014), *La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come espressione della logica drammatica*, in Pasticci 2014b, XX/1-2, pp. 127-161.
- ROTHSTEIN W. (1995), *Analysis and the Act of Performance*, in Rink 1995, pp. 217-240.
- SALVETTI G. (1991), *Nota del curatore*, in Cook 1991, pp. 9-15.
- SAMSON J. (1999), *Analysis in Context*, in Cook-Everist 1999, pp. 35-54.
- SANGUINETTI G. (1999), *La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana*, in ID, *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza, pp. 9-36.
- SANGUINETTI G. (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, Oxford.
- SATIE E. (1980), *Quaderni di un mammifero*, a cura di O. Volta, Adelphi, Milano.
- SEEGER CH. (1977), *Studies in Musicology, 1935-1975*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- SHAPIRO L.A. (2004), *The Mind Incarnate*, MIT Press, Cambridge MA.
- SHAPIRO L.A. (2011), *Embodied cognition*, Routledge, New York.
- STELLA G. (cur. 2009), *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», XV/1.
- STRAVINSKIJ I. (1983), *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone; ed. orig. *Poétique musicale, sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge 1942.
- SUBOTNIK R.R. (1988), *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*, in E. Narmour – R. Solie (eds), *Explorations in Music, the Arts and Ideas*, Pendragon, New York, pp. 87-122.
- SUBOTNIK R. R. (1991), *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Oxford.
- VARELA F. – THOMPSON E. – ROSCH E. (1991), *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge MA.
- WHITTALL A. (1999), *Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology*, in Cook-Everist 1999, pp. 73-101.
- WILLIAMS A. (1998), *Torn Halves: Structure and Subjectivity in Analysis*, «Music Analysis», 17/3, pp. 281-293.
- ZAGORSKI-THOMAS S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZBIKOWSKI L.M. (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, University of Chicago Press, Chicago.
- ZBIKOWSKI L.M. (2011), *Musical Gesture and Musical Grammar. A Cognitive Approach*, in Gritten-King 2011, pp. 83-98.

## Abstract

Il saggio propone una riflessione sulle prospettive dell'analisi musicale nel XXI secolo, mettendo in relazione le politiche culturali che hanno ispirato la linea editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», che l'autrice ha diretto dal 2012 al 2017, con i paralleli sviluppi della ricerca analitica in campo internazionale. Dopo aver ricostruito gli scenari che nell'ultimo decennio del secolo scorso hanno propiziato la fioritura degli studi analitici in Italia, l'articolo si concentra sulle recenti trasformazioni dell'analisi determinate dall'interazione con le prospettive della *New Musicology*, dei *cultural studies*, dei *performance studies* e dell'*embodied cognition*. Trasformazioni che investono non solo i metodi e gli oggetti di studio ma il concetto stesso di musica e di "testo" musicale, valorizzando la centralità della dimensione sonora e sollecitando un radicale ripensamento dei paradigmi e degli obiettivi dell'analisi musicale. Solo coniugando rigore metodologico e ampiezza di visione culturale, e valorizzando l'interazione tra diversi ambiti di competenze, l'analisi musicale del XXI secolo potrà infatti costituirsi come luogo di aggregazione di un sapere interdisciplinare in grado di interpretare la complessità dell'esperienza musicale.

