Musica theorica

SPECTRUM

Rivista di Analisi e Pedagogia musicale

14

Maggio 2006

Quadrimestrale della Società Italiana di Analisi Musicale. N. 50

EDIZIONI CURCI

Spedizione in Abbonamento Postale - 45% - Art. 2 comma 20/B Legge 662/96 - Filiale di Milano - € 15,00 a copia.

Musica theorica

SPECTRUM

Rivista di Analisi e Pedagogia musicale

14

Maggio 2006

Quadrimestrale della Società Italiana di Analisi Musicale n. 50

SOMMARIO

Editoriale

m. d. n., *Maxima moralia. Sull'impianto inderdisciplinare degli istituendi Licei musicali* 2

Analitica

Marco de Natale (a cura di), *La Teoria musicale tra storia e sistematica Gli studi di Teoria musicale in Germania.* Atti del 1° Convegno della Società Tedesca di Teoria musicale. Dresda, 2001 8

Clemens Kühn, *Teoria integrativa. Un tentativo* 16

Claus-Steffen Mahnkopf, *Analisi* versus *Analitica. Ovvero: qual è il presente dell'analisi musicale?* 23

Marco de Natale, *I risvolti epistemologici dell'Analitica. Riflessioni sulla relazione di Claus-Steffen Mahnkopf, con approfondimenti indotti a margine* 28

Testimonianze

Tullio Visioli, *Vicolo Corto e Parco della Vittoria: costruire, tornare al Via, o ripensare la formazione musicale?* 37

Direttore responsabile: Marco de Natale.

Referenti redazionali: Loris Azzaroni, Lorenzo Bianconi, Gianmario Borio, Robert Cogan, Renato Di Benedetto, Enrico Fubini, Gerold W. Gruber, Giovanni Piana, Gottfried Scholz, Antonio Serravezza, Marcello Sorce Keller.

Redattore: Alberto Mauriello

Hanno collaborato a questo numero:
Eugenio Pinchetti, Konrad Tavella.

La rivista è distribuita gratuitamente ai Soci SIdAM.
Quote associative 2006:
Socio ordinario € 35,00, sostenitore € 70,00, familiare senza rivista € 17,50, quota triennale € 105,00, Biblioteche € 35,00; da versare sul C/C/P n. 136 16 206 oppure con assegno bancario non trasferibile intestato a: Società Italiana di Analisi Musicale, casella postale n. 36, - via Europa 8 -20097 San Donato Milanese MI. (from abroad please send check for 62,4 $).
Informazioni: sito SIdAM: www.sidam.info

Edizioni CURCI – Divisione musica classica
Segreteria di redazione:
Galleria del Corso 4, 20122 Milano

Grafica e impaginazione: Alberto Mauriello

Stampa: INGRAF S.r.l. - Milano
Sped. in abb. Postale, 45% - Art. 2 comma 20/B. Legge 662/96 – Filiale di Milano. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 286 del 10. 05. 2002.
ISSN 1720-0903

Analisi *versus* Analitica

Ovvero: qual è il presente dell'analisi musicale?

Claus-Steffen Mahnkopf

L'*Allgemeine musikalische Zeitschrift* pubblicò nel 1826 la cronaca di un concerto svolto dal Quartetto Schuppanzigh, nel quale venne eseguito il Quartetto d'archi op. 130 di Beethoven nell'originaria versione dei movimenti. "Il recensore non s'arrischia a interpretare il fugato finale: per lui incomprensibile quanto il cinese. Allorquando gli strumenti devono dimenarsi tra difficoltà inaudite in regioni estreme come polo nord e polo sud, quando ciascuno di essi deve apparire diverso dagli altri e le voci s'incrociano *per transitum irregularem,* con innumerevoli dissonanze; infine quando gli esecutori smarriscono la fiducia in se stessi, disorientati persino nella emissione dei suoni, allora francamente sopraggiunge una confusione babelica. Si dà quindi un concerto tale da eventualmente compiacere dei marocchini, come quelli che non si trovarono a loro agio neppure assistendo a un'opera italiana, se non quando gli strumenti s'accordavano per quinte vuote, e tutt'insieme preludiavano in ogni tonalità. Chissà, per cose non lasciate per iscritto dal compositore, egli avrebbe potuto *udire* la propria opera. Non vogliamo tuttavia dare un giudizio avventato: verrà forse il tempo nel quale tutto quello che di primo acchito appare opaco e confuso, sarà riconosciuto come chiaro e di piacevole fattura".[1]

Questa testimonianza è degna d'attenzione in quanto chi la fornisce dichiara la sua totale incomprensione, ma al tempo stesso ammette che ciò potrebbe dipendere dal suo modo d'intendere o dalle circostanze del tempo a lui proprio. Egli è abbastanza sensibile da presagire che vi sono opere d'arte che solo in tempi successivi svelano il loro senso (un'esperienza moderna, peraltro). Non è proprio un caso che questo documento d'epoca si riferisca a Beethoven, al Beethoven della *Grande Fuga.* Non è accertabile, ma si può supporre che l'incomprensione sia stata originata da una esecuzione poco accurata anche dal punto di vista dell'intonazione: che nondimeno non può essere stata l'unica causa dell'incomprensione. L'opera è formalmente molto ardita, morfologicamente assai articolata, e in quanto tecnica propria della fuga troppo complicata, a non dire della qualità estetica non proprio catalogabile. È quindi verosimile che l'incomprensione dipendesse dalla fattura della composizione, nonché dalla "sensibilità estetica" che la sottende. Infatti, la *Grande Fuga* di Beethoven detta '*Papiermusik*' [musica da carta] ancora nel tardo diciannovesimo secolo, solo assai più tardi è stata riconosciuta appieno come opera da eseguire, e alla fine, con le esperienze musicali del ventesimo secolo, si manifestò un deciso interesse analitico per le sue peculiarità costruttive, nel contesto problematico dell'"ultimo Beethoven". Non stupisce che il Quartetto Arditti dia inizio alla serie dei "Quartetti d'archi della Nuova Musica" non con il secondo Quartetto di Schönberg ma con la *Grande Fuga* di Beethoven. Si avverte la modernità di Beethoven, e s'avverte pure - a seconda dei criteri di giudizio - che ci si trova in presenza di una frattura con i modelli correnti nella tradizione, o di una metamorfosi di essi in virtù di un'opera singolare. Non per ultima cosa se ne coglie l'espressione marcatamente dissonante, al limite decostruzionista.

Quest'opera è un caso estremo non solo per la sua diversità, lo è pure per l'estraneità in confronto al tempo in cui venne concepita; essa diverge dai presupposti teorico-musicali e dalla pratica compositiva coeva, oltre che da consuetudini ricettive e, nel caso specifico, dalle basi epistemologiche dell'analisi musicale, dei suoi fondamenti cono-

1. Cit. in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit* , a cura di Stefan Kunze, 1987, pp. 559-60.

scitivi. La *Grande Fuga* si presta in specie a porre una serie di questioni fondamentali riguardo alla teoria e alla prassi dell'analisi musicale.

1. In quale misura l'analista deve conoscere e sottoporre a verifica il contesto musicale dell'opera da analizzare - nel caso specifico le ultime opere di Beethoven - oltre che la letteratura teorica dell'epoca e le composizioni coeve? Evidente l'importanza di tutto ciò, altrimenti l'analista dimenticherebbe che la musica d'ogni tempo non consiste solo di pochi capolavori, con le regole dei quali egli ha familiarità - la qualcosa è decisiva per un compositore come Beethoven -; a non dire della storia postuma da cui egli ingenuamente muove, senza problematizzarne a sufficienza la genealogia. D'altro canto ci si pone la domanda: dove sono i confini dell'analisi di un'opera che stravolge l'orizzonte del proprio tempo e sembra destinata a una ricezione in un futuro non proprio prossimo? Questa inattualità è evidente per la *Grande Fuga*, ma si ripropone per quasi tutte le composizioni di rilievo, trascendendo esse l'immediato contesto della *loro* cultura musicale; opere che alla fine sono esse stesse a fornire il repertorio della disciplina detta "analisi musicale".

2. In senso inverso ci si può chiedere: di quanto sapere 'moderno' deve avvalersi una analisi nell'accostarsi a un'opera come la *Grande Fuga*? Per 'sapere moderno' intendiamo ciò che concerne l'evolversi successivo del comporre, la storia della prassi esecutiva, la storia dell'estetica musicale, e infine gli stessi presupposti scientifici della propria epoca. La non ortodossia - per così dire - della *Grande Fuga* presuppone con evidenza la conoscenza (proprio ciò che difettava al critico contemporaneo) di quello che occorre per un accesso analitico: proprio ciò che era carente nella situazione del tempo in questione.

3. In un momento successivo può e deve essere riconosciuta la verità lapalissiana, quanto a ermeneutica, riguardante il fatto che la persona che oggi analizza non è solo esposta a condizionamenti personali - questo è ovvio[2] - ma nello specifico della materia concerne conoscenze pregresse rispetto all'attualità del suo stesso presente: la tradizione musicale, le abitudini d'ascolto storicamente sviluppatesi, gli interessi conoscitivi cresciuti nella cultura contemporanea, gli odierni paradigmi scientifici, la divaricazione cui è soggetto il repertorio musicale e relative esperienze estetiche. Tutto questo - più espressione di mentalità diffusa che di contingenze personali - forma l'orizzonte di senso di una analisi attendibile, quale che sia l'approccio usato e l'obbiettivo cui si pervenga. Anche nel caso in cui un'analisi proceda in modo rigorosamente storico, essa dovrebbe indicare chiaramente le premesse cui s'attiene al fine di contemperarle. È dubbio che si riesca a tralasciarle; ritengo che una analisi storica sia possibile solo nel caso inverosimile di tralasciare o sottacere le premesse da cui si muove. Anche se si decidesse di non seguire predeterminati criteri di giudizio, e prevalesse una (intuitiva) prossimità storica (cosa non proprio reprimenda per uno storico); e pur se nell'analisi ci si volesse limitare al contesto esistenziale di Beethoven, dovrebbe essere chiarito in quale rapporto stiano la storia (il tardo periodo di Beethoven) e la storicità dello stesso comprendere questa storia. Ciò, volente o nolente, implica la messa in gioco di conoscenze sviluppate nel presente.

4. Affinché ciò si verifichi, ci si può chiedere: quali tradizioni o scritti sulla musica sarebbero da annettere nell'analitica musicale teoricamente suffragata? Solo agganci a materie scientifiche o teorico-musicali o anche esperienze di composizione contemporanea, non solo della Nuova Musica ma pure della Musica Nuovissima?[3] Oltretutto, quali? Ormai quasi nessuno pensa seriamente di mettere tra parentesi il XX secolo. E

2. Chi argomenta in questo modo soltanto, trascura la vincolante dimensione delle prospettive ermeneutiche.

3. L'autore della relazione qui riportata col termine di "Musica Nuovissima" si riferisce a un saggio da lui stesso inserito nel n. 9/2005 della rivista "Musik & Aesthetik", in cui tratta di una "Seconda Modernità" che produttivamente incorpora la modernità classica, supera le spinte dell'avanguardia e s'indirizza ai problemi della post-modernità. [N.d.T.]

come la mettiamo con la produzione contemporanea, quale di essa esiga riflessione, e quale è da dirsi solo *ri-produzione*, dunque irrilevante per le nostre riflessioni? Si sia liberali o "progressisti", e si annetta al presente non soltanto la propria disciplina ma altresì il comporre musica (quindi materia di conoscenza degli analisti dell'avvenire): come comportarsi di conseguenza? Ci si affida a un consenso pluralistico minimo, rischiando l'unilateralità, o a un "rimasuglio strutturalistico" da interpretarsi come eredità (o come proseguimento) dello stesso Beethoven? In quest'ultimo caso, per la *Grande Fuga* si dovrebbe parlare di forme complesse dell'odierna polifonia e composizione per quartetto d'archi tipica della "generazione Arditti".

5. A mo' di rivalsa e al di là della specifica occasione, ci si deve ancora domandare: si può essere obiettivi riguardo alla singolarità e alla storicità dell'oggetto analitico, e può accettarsi la necessità di una inclusione, foss'anche complementare, di esperienze musicali più recenti e relativi fondamenti epistemologici? È domanda scottante, perché si tende a inquadrare un'opera del passato, come la *Grande Fuga*, esattamente nella sua singolarità e non come antefatto o come oggetto d'osservazione per domande odierne e per fenomeni in via di definizione. In altre parole: l'opera dovrebbe essere interpretata come testimonianza del passato o come un'opera *per noi*? Può essere che una tale alternativa risulti inconsistente a fronte di analisi storicamente informate e sensibili, e tuttavia ispirate a viva contemporaneità?

La domanda "su quale presente poggia l'analisi musicale" è in certo senso retorica: perché la persona che analizza fa sempre parte del presente. La domanda dovrebbe invece esser posta in quest'altro modo: "a quanto del presente dell'analista è lecito far spazio ovvero fino a che punto ciò è auspicabile?" V'è sicuramente differenza tra chi analizza conoscendo poco o nulla delle problematiche del presente che gli è proprio, e colui che pur sapendone ne omette l'incidenza. Ma qui sorge un'altra domanda, ancor più complessa: "Quale prospettiva del presente ha l'analista, o meglio a quali parti di esso ha accesso?" La questione riguarda specificamente ogni e qualsiasi opera in prospettiva storico-compositiva, di estetica della ricezione oltre che sociologica ed epistemologica.

Se ci si libera, per domande a sfondo ermeneutico, dall'illusione dell'oggettivismo cui si riconduce la storia, riconoscendo dunque quanta incidenza esercitano le nostre inclinazioni cognitive, allora comprendiamo il fatto che l'aspirazione a tenersi stretti all'oggetto storico diminuisce a fronte di un compito certo difficile: quello concernente la generalità e insieme la particolarità dell'opera (la storicità è in tal senso privata di senso, divenendo *una* caratteristica dell'opera assoggettata ad analisi, non più la sua assolutizzata sostanza). La domanda in definitiva è duplice: concerne in primo luogo il metodo, poi lo status dell'oggetto analizzato. In entrambi i casi ci si deve aprire a un qualche sforzo da compiere.

Il primo concerne l'accesso fenomenologico che apre alle particolarità dell'opera, alla sua originalità e agli stimoli che induce, agli interessi conoscitivi che suscita; movendo da tali cose - e con metodi appropriati - è da comprendere l'opera nel suo insieme, con ricorso a una impostazione scientifica, quando non proprio scientistica, che sulla scorta di elaborate impalcature teoriche (ci riferiamo in particolare a quella schenkeriana), ne comprenda il contenuto segnatamente "classico", così che una teoria risulti compatibile col suo impiego ottimale.

Il rapporto problematico tra particolarità e originalità dell'opera, tra sistematicità e occasionalità della metodologia, è peraltro analogo a quello fra una analisi che consideri il proprio oggetto nel senso schönberghiano di uno "stile", come modo di essere della tecnica compositiva in una data epoca, dunque come caso specifico di una teoria, e in ultima analisi al modo di reperto estetico. In quest'ultimo caso, che guardiamo con simpatia, l'analisi non è solo premessa per la determinazione di un contenuto, di un significato estetico, che poi, per dirla con Adorno, si conforma a una filosofia. Sebbene l'analisi musicale non collima mai con pertinenze in materia di significato, l'effettiva pratica analitica, la sua elaborazione - che non è altro che la redazione di un testo - de-

ve sempre aver di mira quel significato. Pure in casi di buona riuscita in tal senso, la distinzione filosofica di analisi e significato rimane un problema della filosofia, non dell'analisi.[4]

La questione concernente l'analisi è dunque da meglio caratterizzare, e si dovrebbe parlare di analisi *versus* [cioè: "con riguardo a.." opp. "nel rovescio di..." (N.d.T.)] analitica. Quest'ultima, orientata in senso teorico, aprirebbe un discorso sulla storia degli stili, delle tecniche, dei generi, sviluppando aspetti teorici sui fondamenti della musica - armonia, contrappunto, conoscenza delle forme. Essa è interessata a tutto ciò che s'intende per esperienza comune, addirittura a ciò che è generalizzabile, e presumibilmente non s'interesserà alla *Grande Fuga*, piuttosto alle fughe incluse nelle Messe di Haydn. Una analisi è invece - come indica il suo stesso nome - *una* analisi nella quale *una* determinata opera, da contestualizzare in modi diversi, resta comunque al centro della tensione conoscitiva. Chi analizza il *Tristano* di Wagner per esempio, ha meno bisogno di svolgere ricerche su opere coeve, rispetto a chi analizza una Sonata per pianoforte di Schubert nei modi della musica pianistica del tempo. Non sorprende che l'analisi schenkeriana, analiticamente esposta a un contesto storico più esteso, sia legata alla tonalità, vale a dire a un sistema generale. Nel Ventesimo secolo i titoli delle opere, che non evocano corrispondenze con generi e stili, hanno la pretesa di una loro individualità. Questa, in uno col ricorso agli schizzi, i quali dicono di più sulla genesi dell'opera che non sul proprio 'senso', esige metodi di analisi particolari - fenomenologici, antisistematici e frammentari. Proprio la musica del Ventesimo secolo - quella non più tonale - ci ha sensibilizzati sul fatto che analisi e analitica coincidono soltanto per i positivisti.

Il divenire problematico è dunque materia di riflessione dei fondamenti del pensiero musicale nel secolo Ventesimo, con esperienze niente affatto banali, e che come tali alterano consuetudini intrinsecamente legate a esperienze compositive fondate su una stabile ontologia, poggianti su un più sicuro senso del loro essere (si vuol dire di quanto precede la Nuova Musica). Ciò va visto nel senso di un arricchimento. Si dà quindi il caso di un'esperienza musicale tale da generare di per sé una questione in materia di analisi, che quanto a metodica pare di primo acchito non più essere adeguata al suo oggetto. Tipico l'equivoco nel quale possono incorrere pianisti che, sonando a memoria, passano da una Sonata di Mozart a un'altra. Si ritrovano in uno stato di cose formalmente pertinente il mondo di quel compositore: uno stato di cose sottoposte in forma sperimentale a una tecnica di collage, per così dire cubista, di frammentazione, variazione e ridistribuzione, giungendo a risultati, pur discutibili, ma pur sempre inediti quanto a prospettiva. Un "cubismo" del genere è davvero una forma epistemica moderna, nota non per ultimo nella musica di Stravinsky, oggi addirittura prominente grazie alle varie mode decostruzioniste.[5] Perché ostacolare procedimenti del genere? Per

4. Un raro esempio di lavoro analitico riuscito, che rende superfluo un 'affinamento filosofico', lo scorgo in Peter Gulke, *Zur Funften Sinfonie*, in "...immer das Ganze vor Augen. Studien zu Beethoven", Stuttgart/Weimer 2000 .

5. Cfr. Ludwig Holtmeier, *Versuch uber Mozart. Juxtaposition und analytische collage*, KV 332, in *Wahrnehmung und Begriff: Dokumentation des Internationalen Symposium*, Freiburg, 2-3 Juni 2000, a cura di Wilfried Gruhn u. Hartmut Moller (Hochschuldokumentation zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Musikhoschule Freiburg, Bd. 7, Kassel 2000. I malintesi sembrano programmati in anticipo per via di un approccio - 'moderno' - come questo: Thomas Daniel considera la domanda una "speculazione infruttuosa", "se un'opera debba essere così com'è o se potrebbe essere anche essere diversa" (*Zum Kopfsatz aus Mozart Klaviersonate KV 332*, in loc. cit, p. 213), come se la differenza tra necessità e possibilità non possa essere rilevante esteticamente; Christian Martin Schmidt (*Drei Analysen? Kritischer Kommentar zu den Beiträgen von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Robert W. Wason*, in loc. cit., p. 231) imputa addirittura a Holtmeier di partire dal "giudizio estetico", che "la composizione manchi di rigore logico e coerenza interna, che non sia dunque riuscita", dal che segue solo un'ingenua estetica del genio, secondo cui opere di grandi compositori e il loro essere tramandate così come sono non siano in nessun modo a disposizione, magari per un esperimento in-

quali ragioni non ammettere esperienze di epoche non "moderne" confrontate coi sacralizzati capolavori di epoche classiche? Al di là della paura e dell'ostinazione contraria, cosa si può dire di un tal modo di sperimentare?

Non ci si dovrebbe riallacciare alla proposta di Walter Benjamin, il quale accanto alla storia dello stile e dei generi ammetteva pure una storia dei problemi? In questa storia le opere non vengono connesse secondo cronologia, ma per via di interrogazioni tecniche ed estetiche, che muovono da noi, oggi, ma esistevano retroattivamente rispetto a epoche precedenti. Non erano dunque questioni ugualmente problematiche, pur se poste in maniera non proprio articolata? Che le sonate di Mozart abbiano qualcosa del collage, che la *Grande Fuga* abbia qualcosa della moderna ipercomplessità, che il *Tristano* abbia qualcosa di atonale, tutto questo sminuisce il loro valore così poco di quanto non avvenga per la professionalità di colui che pone tali questioni. Proprio così: fra certe opere insorgono parallelismi storici, ad esempio fra Tallis e Ligeti[6] o tra Schubert e Feldman.[7]

L'analisi si è certo 'modernizzata', ma è da compiere un ultimo passo non proprio lungo per un accesso a ciò che è artistico. Col che non penso solo a ciò che fuoriesce dall'esperienza musicale – la qualcosa è triviale e notoriamente estraneo a ogni uomo di scienza -, bensì al caso in cui predomini una ossessiva, 'non appropriata' determinazione dell'unilaterale considerazione che si ha di qualcosa, tale da venirne in certo modo compensata. Tra gli interpreti è da annoverare il caso Glenn Gould, che invero si spinge ad analisi solo rudimentali nel confrontare compositori come Schönberg con Brahms e Mahler,[8] Boluez con Stravinsky,[9] Lachenmann con Beethoven.[10]

Oggi sappiamo che la massimalistica pretesa di Adorno, di osservare la musica dalla posizione più evoluta del pensiero musicale, va a sua volta letta massimalisticamente; ciò vuol dire non più solo dal punto di vista della storia del comporre e del compositore, ma in modi interdisciplinarmente conseguenti. Una posizione orientata a cogliere differenze, e nondimeno disposta a cooperare in sede di analisi con pratiche più avanzate a livello internazionale, con teorie moderne, non superficiali, con consapevolezza peraltro dei problemi posti dalla Musica Nuovissima, per finire con la storia dell'interpretazione: questo, sperabilmente, in conformità alle pratiche artistiche che noi osserviamo non tenendoci all'obiettività tipica degli scienziati, bensì da 'pratici' che conoscono interpreti e compositori, e come tali consci del fatto che essi [gli scienziati] operano da conoscitori del sistema di sapere e non di quello dell'arte.

(versione italiana di Konrad Tavella)

tellettuale.

6. Markus Roth, *Organisationsformen vielstimmiger Polyfonie Thomas Tallis' Motette "Spem in alium nunquam habui"*, in Musik & Aesthetik 7 (1998).

7. Christian Kemper, *Schubert und Morton Feldman. Tangenten* , Musik & Aesthetik 4 (1997).

8. Cfr. Arnold Schoenberg, *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M. 1976. (trad. it., Milano 1960)

9. Pierre Boulez, *Strawinsky bleibt*, in: *Anhaltspunkte. Essays*, Kassel 1979.

10. Helmut Lachenmann, *Horen ist wehrlos - hone Horen, in Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, a cura di Josef Hausler, Wiesbaden 1996.