

## Abstract

I due concerti più rilevanti di Respighi, il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra (1921) e il *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra (1925), sono analizzati nel dettaglio strutturalmente, formalmente e tematicamente, con lo scopo specifico di valutare la questione problematica della collocazione di Respighi nello scenario musicale europeo all'inizio del ventesimo secolo, tra radicalismo e vari recuperi di antichi mondi musicali. L'arcaismo programmatico, espresso già nei titoli di queste due opere, consiste, specificamente, nello spazio diatonico che caratterizza principalmente la creatività (o la re-invenzione) tematica e in un contesto armonico volto a indebolire la cadenza classica. Le concezioni compositive e formali, tuttavia, sono evidentemente ereditate dalla tradizione sinfonica tardo-romantica.

Io sostengo che l'arcaismo di Respighi può essere letto come un percorso smusato verso la modernità, un percorso che rifiuta il radicalismo delle avanguardie storiche. Le due *nuance* del Neogotico di Respighi espresse nel *Gregoriano* e nel *Misolidio* (il primo più "spirituale", il secondo più "mondano") indicano due tentativi leggermente differenti di recuperare la tradizione in chiave moderna o di modernizzare il sinfonismo tardo-romantico liberandolo dalla retorica del linguaggio post-wagneriano, avvertito come obsoleto. Dal punto di vista postmoderno e pluralista, l'arcaismo di Respighi può essere visto come espressione di una poliedrica varietà di tendenze verso un'innovazione equilibrata, un'innovazione senza rivoluzione, in qualche modo opposta al radicalismo della seconda scuola viennese.

## Analisi all'ascolto: un percorso

## Abstract

Proceeding from the pedagogical experience of Ear Training academic courses, the article outlines an itinerary for improving aural analytical skills and aims to show the possible contribution of analytic listening to general musical analysis. The article deals mainly with repertoires containing specific elements (structures and schemata) originally intended to be recognized by the audience: this means in particular galant-classic and pop repertoire. The repertoires are firstly approached within a sonorial and textural profile, arranging the elements of a piece (scattered sounds, melodic lines, harmonic background etc.) on a continuum between fusion and segregation, as the result of a set of factors. Secondly, taking into account the development of a musical work over time, temporal and directional qualities of a piece are considered. The aim of the third part of the article is to discover the aforementioned structures and schemata that are intended to be recognized by a listener: the wide range of musical topics, galant schemata, classic phraseological models, genres and harmonic structures of pop music and so on. Finally, the author suggests a guide for the aural analysis of the sonata exposition, based on its outstanding perceptual elements rather than an abstract formal schema.

## 1. Introduzione

I contenuti e l'impostazione di questo articolo sono strettamente legati all'attività d'insegnamento da me svolta all'interno dei corsi di *Ear Training* presenti nell'offerta formativa dei Corsi Accademici di primo livello degli Istituti di Alta Formazione Artistica Musicale.<sup>1</sup> L'articolazione interna di tali corsi è stata da me suddivisa in tre settori tra loro equivalenti per durata. Il primo è dedicato

1. Ho inizialmente strutturato e proposto il corso di *Ear Training* — denominato allora "Formazione Auditiva Superiore" — all'interno dei Trienni Accademici Sperimentali del Conservatorio di Como a partire dall'A.A. 2003/2004 e in seguito nel quadro dei trienni ordinamentali dei conservatori di Gallarate e Milano, istituzioni dove svolgo attualmente la mia attività di docenza.

al riconoscimento ed eventualmente alla trascrizione di strutture melodico-armoniche all'interno del repertorio tardo barocco e classico; partendo dalle stesse strutture, il secondo settore si propone di sviluppare capacità improvvisative strumentali. La restante parte del corso, argomento di questo articolo, mira all'acquisizione di abilità rivolte all'ascolto musicale analitico.

La disciplina che ha come obiettivo la formazione dell'orecchio musicale, in stato di forte indigenza in Italia, è caratterizzata oltre frontiera dalle tradizioni della *Gehörbildung* di area germanica e dell'*Ear Training* scandinavo e anglosassone. La concezione più tradizionale vede queste discipline impegnate nella costruzione di un orecchio "fotografico", che sappia riportare (perlopiù trascrivendoli) quanti più punti sonori si presentino nel panorama auditivo, secondo un procedimento per *elementi* discreti e di crescente complessità (intervalli, triadi, settime...), generalmente avulsi dal contesto sintattico e dal flusso temporale della musica. Si tratta di un'impostazione nella quale gioca un peso determinante l'elementarismo didattico ottocentesco che limita l'aspetto sintattico della musica entro gli angusti confini dell'armonia, sottratta ad ogni approccio percettivo e giunta a un livello di sofisticazione tale da impedirle di interagire con gli aspetti fondamentali della formazione musicale [Grande 2008; Odone 2015]. Altrettanto determinanti per questa impostazione risultano l'orientamento a un repertorio tendenzialmente non sintattico, come quello del Novecento cosiddetto "colto", e una spesso eccessiva esaltazione delle virtù dell'orecchio assoluto, talora più incline a catalogare le altezze sonore che a considerarne le relazioni.

Lo scopo del presente contributo non è certamente quello di scorgere o presentare profili analitici inediti, quanto piuttosto di far tesoro di approcci relativamente già consolidati per rilevarne gli aspetti più interessanti da un punto di vista specificamente percettivo. L'intento sarà poi quello di trasformare tali indicazioni analitiche in percorsi didattici, in un *training* di analisi auditiva.

L'analisi musicale condotta attraverso l'ascolto, e non sulla partitura, presenta certamente degli aspetti problematici. Il più evidente tra questi è legato all'irreversibilità temporale: il momento analitico coincide tendenzialmente con il tempo reale dell'esecuzione musicale, non consentendo la piena reversibilità temporale che caratterizza invece la consultazione di una partitura, attività nella quale il prima e il poi possono essere intercambiati e piegati alle esigenze di confronto e di rimando tra i diversi momenti dell'evento musicale cui il testo si riferisce.

D'altra parte questo tipo di analisi in tempo reale, pur non escludendo l'ascolto ripetuto e segmentato che la riproduzione digitale consente, si caratterizza per l'immediata vicinanza all'evento musicale.

Un'analisi condotta sotto il profilo dell'ascolto appare (...) situazione privilegiata per accostare il musicale secondo la sua stessa natura. Il carattere di evenienza del

fenomeno sonoro [Piana 1991], la sua congenita evanescenza, "la centralità genetica dell'ascolto nell'esperienza musicale, della quale esso è il punto di insorgenza" [De Natale 2004] fanno dell'analisi auditiva un caso particolarmente promettente ai fini della comprensione musicale [Odone 2007, 189-190].

Ciò arricchisce l'atto analitico salvaguardando e valorizzando il carico di connotazioni psicologiche, sul versante dell'affetto così come su quello della creazione di attese, connotazioni che qualificano l'ascolto musicale e delle quali è possibile così tematizzare molti aspetti. In altre parole, si riduce il grado di oggettivazione, di distanziamento tra il momento analitico e il suo oggetto, soprattutto grazie al venir meno dell'intermediazione grafica della partitura. D'altra parte, il tipo di risonanza soggettiva alla quale l'analisi auditiva apre uno spazio non supera l'oggetto nella direzione di un ascolto estatico ma si svolge completamente nell'interrelazione tra il soggetto e il dato sonoro, nel tentativo di cogliere i processi che fanno scaturire questa risonanza a partire dalle caratteristiche di quel dato.

## 2. Repertori e modalità di ascolto

Il quadro ora accennato condiziona anche le scelte di repertorio, scelte che non s'intendono esclusive, ma caratterizzate da un profilo che le indirizza. La gran parte delle musiche prese in esame appartiene a quella che potremmo chiamare *common practice*, la musica occidentale che ha come riferimento centrale, pur con mille deviazioni, la sintassi funzionale classica.

Molteplici sono i motivi di questa scelta. Il più empirico di questi rimanda alla constatazione del repertorio effettivamente frequentato negli studi musicali degli iscritti al corso. Tale pragmaticità ha però dei rimandi ulteriori: le dinamiche di ascolto si colgono preferibilmente nella quotidianità di relazione con la musica. Nonostante ciò che si possa comunemente pensare, la sede nella quale rilevare tali dinamiche non è prima di tutto quella del concerto frontale ma l'insieme delle occasioni di contatto quotidiano con la musica.

Al pari della mediazione grafica, la frontalità contribuisce a creare distanziamento. A porre l'attenzione su ciò è Bessler, per il quale, sullo sfondo dell'analitica esistenziale heideggeriana, la quotidianità musicale rappresenta per l'individuo «qualcosa che si mantiene costantemente al suo livello, accanto al resto della sua attività, qualcosa con cui è normalmente in relazione allo stesso modo in cui tratta degli oggetti di uso corrente, senza dapprima dover superare una distanza, vale a dire senza dover passare in una particolare disposizione estetica» [Bessler 1926, 45-46].

È sempre il musicologo tedesco a introdurre la nota distinzione tra la musica di esecuzione, da una parte, e la musica d'uso, di relazione [*ibid.*, 30-33], musica funzionale o di consumo dall'altra.

La musica nata per attirare l'attenzione di un pubblico, per divertirlo o interessarlo, per essere facilmente da esso ricondotta a qualcosa di familiare, questa musica non gode di buona fama presso la critica musicologica del secolo scorso. Come musica di intrattenimento, leggera, ecc., si sono etichettati e liquidati in senso negativo sostanzialmente tutti i generi al di fuori della musica "seria", quella che, pur negandone buona parte delle caratteristiche costruttive, si ritiene portatrice dell'eredità della musica assoluta ottocentesca, la musica d'autore che ha prodotto le opere che costituiscono il repertorio consacrato della musica occidentale. Vi è a questo proposito una "questione Adorno" attorno alla quale le nascenti musicologie legate al Jazz e al Popular si sono a lungo interrogate [Middleton 1994, 59 sgg.; Spati 2005, 61 sgg.]. Oggetti del contendere, all'interno del giudizio generale già citato, sono soprattutto la ripetitività e la stereotipizzazione volte a facilitare il riconoscimento di strutture comuni, o quantomeno a non inquietare l'ascoltatore, facendolo sentire "a casa" attraverso l'impiego di *groove*, giri armonici, frasi melodiche che egli riconosca come già appartenenti alla sua esperienza. Si apre così un varco alla comunicazione emotiva specialmente attraverso il testo, il sound, l'atteggiamento — dirompente o ammiccante — del gruppo o del suo *frontman*.

Possiamo forse compiere lo sforzo di superare o sospendere almeno provvisoriamente il giudizio di merito per mettere a valore proprio la caratteristica già osservata della musica d'uso: il fatto di essere musica nata — diciamo così preliminarmente — per essere *riconosciuta*. Evidenziata come limite, tale caratteristica può essere al contrario per noi un punto di forza. E la destinazione a un'esplicita riconoscibilità non fa certo la sua prima apparizione nel contesto delle musiche di derivazione afroamericana: la ricognizione di musiche nate per essere riconosciute è compito al quale vale la pena dedicare energie, con una modalità di ricerca che parta dal presupposto dell'esistenza di comunità di ascoltatori per le quali una certa musica è nata e nei confronti delle quali operare oggi nella direzione di una fusione di orizzonti auditivi.

L'idea non è nuova: per avvicinare i suoi lettori allo stile classico, Ratner si propone di «affrontare la musica e i principi musicali del Settecento sostanzialmente come avrebbe fatto un ascoltatore di quel tempo. I primi elementi di attrazione verso quella musica sarebbero stati i suoi materiali melodici, gli argomenti (*topics*) del discorso musicale, il suo vocabolario» [Ratner 1980, xvi]. Nel Settecento, «la nuova funzione della musica come intrattenimento fece crescere la domanda di popolarità e la necessità di materiali musicali riconoscibili» [Mirka

2014, 43] e «le abitudini di ascolto nelle corti del Settecento sembrano aver favorito la creazione di musica che presentasse opportunità per esprimere valutazioni, effettuare distinzioni e per l'esercizio pubblico del discernimento e del gusto» [Gjerdingen 2007, 4].

Se tralasciamo le macroscopiche differenze quantitative tra la fruizione cortigiana del Settecento e l'attuale sterminata audience *popular* digitale, tra le modalità di ricezione delle due musiche c'è sicuramente un asse che è opportuno mettere a frutto.

Un'ulteriore differenza tra i tipi di ascolto musicale sta semmai nel grado di consapevolezza del riconoscimento auditivo. Le musiche da riconoscere costituiscono un insieme più ampio rispetto a quello delle musiche da ascoltare, se con questo termine intendiamo l'ascolto diretto, attento e consapevole. Le musiche funzionalmente caratterizzate, le musiche destinate a un uso, come ad esempio quelle per la danza o per la liturgia, non sono destinate all'ascolto diretto ma contengono certamente elementi che, nel contesto del loro uso, è fondamentale riconoscere, anche in un modo inconsapevole: il metro e il particolare *ethos* per la danza, il contenuto sacrale per la musica liturgica e così via.

Tra le musiche da riconoscere si colloca dunque l'insieme più ristretto delle musiche destinate all'ascolto diretto, deliberato, orientato ad un fine. Besseler parla di ascolto sintetico attivo nel caso in cui l'ascoltatore sia chiamato a cogliere, al di là dell'attimo presente, connessioni e corrispondenze fraseologiche, ritorni e trasformazioni di un tema, spostamenti di centro tonale, e via dicendo.

Nella musica del Settecento, accanto al riconoscimento dei ritorni del tema, si aggiunge un nuovo compito per l'ascoltatore, dettato dalla geometria della costruzione fraseologica:

Nella costruzione tematica a semifrasi appare con chiarezza la nuova modalità di ascolto (...). L'antecedente suscita una sensazione di incompletezza (...). L'ascoltatore è dunque proteso verso ciò che deve venire; poi, soddisfatto della risposta che subito ha avuto luogo, riunisce le due metà e concepisce il gruppo di quattro battute come un'unità di senso musicale. (...) Nel XVIII secolo l'ascolto attivo-sintetico va sviluppandosi gradualmente, per abbracciare alla fine tutti i settori della musica [Besseler 1993, 68-69].

Modelli di costruzione fraseologica, citazioni o riferimenti incrociati tra stili e generi musicali (*topics*), schemi di partimento sono sicuramente strutture musicali nate per il riconoscimento da parte dell'uditorio, determinando il ruolo attivo dell'ascoltatore, la cui ricezione sonora si allontana dall'idea ottocentesca di *sensazione sonora* (*Tonempfindung*) per avvicinarsi a quello di *rappresentazione sonora* (*Tonvorstellung*), di sintesi attiva indirizzata al rinvenimento di una logica, in una prospettiva molto vicina alla riflessione riemanniana [*ibid.*, 27].

### 3. Scena auditiva e flussi sonori

Le scelte di repertorio corrispondono quindi alle direttrici indicate: quotidianità, disponibilità originaria al riconoscimento, stimolo all'ascolto attivo sintetico. Come si è detto, si tratta della scelta di un punto focale, non di un canone esclusivo.

Altre sottolineature riguardano i parametri musicali. L'idea di rappresentazione sonora è certamente più originaria rispetto al rinvenimento di architetture o riferimenti espressivi all'interno di un repertorio. Gli esiti più evoluti della teoria della *Gestalt* sul versante auditivo confermano le caratteristiche originarie di attività e analiticità della percezione sonora [Bregman 1990]. La nozione schaefferiana di *oggetto sonoro* [Schaeffer 1966] confluisce in quella di *auditory stream* formulata da Bregman. Già la percezione di una singola altezza sonora è frutto di un lavoro di sintesi tra le sue diverse componenti armoniche, e così ogni costrutto musicale più complesso è il risultato di un raggruppamento percettivo di elementi che consente la formazione di un oggetto sonoro. L'idea di *auditory stream* colloca più chiaramente questa operazione nel flusso temporale, tenendo conto che nella grande maggioranza delle situazioni reali la scena auditiva è complessa, estremamente ricca di stimoli sensoriali, ed è compito della mente prendere (inconsapevoli) decisioni, operare una selezione, raggruppare una parte dei dati disponibili in uno stesso flusso auditivo per poterne cogliere la continuità nel quadro di un ambiente sonoro variegato in misura potenzialmente infinita. Classici alcuni esempi: durante la festa, nel salone affollato, seguì il discorso della persona che mi sta di fronte, pur nella miriade di voci che arrivano al mio orecchio con intensità anche maggiore. Ascoltando musica, il colpo di tosse o lo squillare del telefono, indipendentemente dalle loro frequenze sonore, non vengono confusi con il suono degli strumenti, che confluisce in una corrente sonora unitaria e, entro certi limiti, ben separata dall'ambiente sonoro circostante. Entro certi limiti: esistono, infatti, alcuni fattori per i quali gli elementi sonori che formano la scena auditiva convergono in un unico flusso percettivo, si fondono in esso, oppure ne vengono segregati. Se consideriamo ora l'ascolto musicale prescindendo dall'ambiente sonoro concreto nel quale effettivamente avviene (la scena sonora di una sala da concerto, una stanza della nostra abitazione, il luogo dove ascoltiamo musica attraverso le cuffie del cellulare ecc.) il dato sonoro musicale al quale prestiamo attenzione può essere analizzato in termini di *fusione o segregazione* di elementi a formare uno o più flussi sonori. La prospettiva in cui ci poniamo offre categorie utili per affrontare il dato musicale sotto un profilo molto generale, precedente l'individuazione di oggetti formalmente linguistici (altezze, durate, forme melodiche, accordi ecc.) ma di grande immediatezza sotto

il profilo della frontalità sonora. Analizzeremo il dato musicale sotto l'aspetto della sua testura,<sup>2</sup> dal momento che «I cambiamenti nella testura musicale (...) sono spesso fra i più immediatamente percepibili e apprezzabili nell'esperienza della musica» [Berry 1976, 189].

Componenti sonore rilevanti sotto il profilo dell'analisi testurale possono essere i flussi sonori formati da elementi che abbiano sufficiente omogeneità e compattezza da segregarsi rispetto alla scena auditiva e rendersi individuabili al suo interno. L'abitudine percettiva media è sufficiente all'attivazione dei processi di sintesi di una normale melodia o delle situazioni testurali più comuni. Non sempre questi processi procedono però in modo automatico, dal momento che «In molti casi, udire un segnale in un insieme di suoni dipende da uno sforzo consapevole e dalla conoscenza pregressa. (...) Sembra effettivamente vero che attenzione e apprendimento possono giocare un ruolo quando estraiamo alcune delle componenti di insiemi sonori con l'intento di analizzarne la struttura» [Bregman 1990, 395].

Ciò risulta evidente in situazioni rese più complesse dalla molteplicità degli elementi coinvolti o dal minore grado di segregazione con cui si presentano. Si apre così uno spazio all'azione pedagogica: se parliamo di suono organizzato, il grado di profondità di analisi della scena sonora dipende dalle conoscenze teoriche acquisite, dall'attenzione posta nell'ascolto, dalla sua ripetizione, da abilità che è possibile sviluppare attraverso un *training*. Oltre la soglia dell'automatismo, per analizzare all'ascolto una scena complessa occorre sapere su cosa porre l'attenzione, occorre apprendere a indirizzarla, rendendosi consapevoli, nella misura del possibile, dei fattori che consentono il riconoscimento di oggetti e piani sonori. Ciò può far parte di un percorso di apprendimento e di riflessione sull'esperienza di ascolto, percorso che cercheremo di delineare nei prossimi paragrafi.

### 4. Arealità e linearità

Inizieremo prendendo in considerazione la condizione testurale caratterizzata da una tendenziale arealità [Berry 1976, 248 sgg.], priva cioè di ogni elemento figurale immediatamente percepibile (ad esempio, Webern, Sinfonia op. 21).<sup>3</sup> La

2. Traduciamo con *testura* il termine inglese *texture*, che altri rendono con *tessitura*, soluzione, quest'ultima, non priva di ambiguità. Con il termine *texture* Berry indica l'insieme delle componenti sonore che costituiscono il dato musicale e delle relazioni che tra esse è possibile rilevare [Berry 1976, 184].

3. Definiamo *areale* una testura in cui il riconoscimento di raggruppamenti lineari sia difficoltoso o impossibile. L'esempio weberniano citato nel testo può essere significativo per via della qualità fortemente diffratta delle successioni di altezze. Queste sono ampiamente diversificate per registro, qualità timbrica, durata, costituenti punti separati nello spazio

considerazione della *testura areale*, nel quadro della citata *common practice* musicale, ha lo scopo di introdurre la riflessione sui processi di percezione della linea melodica, ma potrà in un momento successivo ampliare l'orizzonte a comprendere la formazione di oggetti sonori più generali. Le categorie opportune a riguardo sono state elaborate a partire dalla riflessione schaefferiana sull'oggetto musicale [Schaeffer 1966] e dalle rielaborazioni e applicazioni ad essa successive [Chion 1983].

Procedendo dalla condizione areale verso un maggior livello di segregazione, ci domandiamo: che cosa permette a una serie di punti sonori di fondersi in una linea melodica? La formazione della linearità melodica risponde a una serie di fattori di integrazione sequenziale elencati di seguito [Bregman 1990, 641 sgg.].

- Prossimità frequenziale: i suoni di una melodia mantengono preferibilmente una certa unità di registro. Se separati da intervalli molto ampi tendono a raggrupparsi in linee differenti.
- Prossimità temporale: suoni molto distanti tra loro nel tempo non vengono raggruppati in una linea melodica. Viceversa, suoni troppo ravvicinati temporalmente tendono a fondersi. Prossimità frequenziale e temporale sono funzione l'una dell'altra: «quando la separazione frequenziale si fa più ampia, dobbiamo rallentare la successione di suoni per conservarne la coerenza» [ibid., 462].
- Omogeneità di timbro.
- Unità di provenienza nello spazio.
- Continuità direzionale: cambi di direzione melodica non troppo frequenti né evidenti favoriscono l'unitarietà della linea melodica.
- Omogeneità ritmica: suoni con durate non troppo diverse tra loro unificano la linea melodica, ancor più se le durate sono proporzionali, cioè riferite, come multipli o sottomultipli, a una scansione isocrona (pulsazione).
- Relazioni interne: ripetizioni, variazioni, simmetrie ecc.

Possiamo ora prendere in considerazione tre casi di speciale interesse a questo riguardo, sorta di eccezioni destinate a sottolineare i processi di raggruppamento della linea melodica, relativi ai fattori riguardanti rispettivamente il registro (prossimità frequenziale), il timbro e il ritmo (prossimità temporale).

La cosiddetta *melodia polifonica* (o polifonia apparente) è una singola melodia che accenna però alla presenza di due (o più) voci: la lontananza frequenziale di

sonoro, dunque difficili da sintetizzare in linee melodiche. Un caso per altri aspetti molto diverso di arealità è quello delle texture di accompagnamento accordale (per esempio molte delle introduzioni chitarristiche del repertorio pop-rock), nelle quali è spesso poco agevole e poco significativo rinvenire elementi lineari, fungendo esse da sfondo preparatorio per l'introduzione della melodia vocale.

gruppi di suoni all'interno della melodia favorisce la percezione di due diversi flussi sonori, creando così l'illusione della polifonia. È un procedimento compositivo tipico del periodo barocco, in particolare della melodia bachiana [Rothfarb 1991, 75-96]; esso nasce dalla pervasiva applicazione del principio polifonico imitativo che trova così attuazione anche nella scrittura per strumenti monodici (Es. 1).



Es. 1. J. S. Bach, Suite BWV 1004 per violino solo.

Anche quando non si configuri la presenza di due linee figuramente autonome, è spesso possibile riscontrare una linearità multipla, con la presenza di un profilo melodico esterno, generalmente più acuto ("Voce perimetrale") e altre strutture lineari come pedali interni, arpeggi, movimenti scalari ecc. (Es. 2).



Es. 2. J. S. Bach, Suite BWV 1008 per violoncello solo [Odone 2006, 172-176].

Altro caso interessante è la *melodia di timbri* (*Klangfarbenmelodie*), in cui la maggior parte dei fattori precedentemente elencati concorrono all'unificazione della linea melodica, pur nella continua variazione timbrica e di provenienza spaziale, dovute alla rapida alternanza degli strumenti [Bregman 1990, 470].<sup>4</sup> La continuità lineare risulta sfuocata ed è opera di un ascolto attivo ricostruirla.

Terzo caso interessante è quello dell'*Hoquetus*, in cui le diverse voci si rimbalsano brevi frammenti di melodia alternati da pause. È il caso inverso rispetto alla melodia polifonica: «Quest'ultima crea due o più linee melodiche a partire da un unico strumento. L'*Hoquetus* fa il contrario, creando una singola linea melodica attraverso la rapida alternanza di due o più strumenti o cantori che producono note singole o piccoli gruppi di note che insieme formano una melodia» [ibid.,

4. Si ascolti a tale proposito l'inizio del Ricercare a 6 dall'*Offerta Musicale* BWV 1079 di J. S. Bach nell'orchestrazione di Anton Webern.

480]. È l'unità di timbro a giocare un ruolo determinante nell'unificazione del flusso auditivo.

#### Percorsi didattici<sup>5</sup>

– L'ascolto ripetuto e la familiarità con brani strutturati secondo la tecnica della melodia polifonica può consentire di restituire, vocalmente o strumentalmente, le diverse linee o la linea principale, la voce perimetrale o le altre strutture lineari riscontrabili. Ciò può avvenire nell'atto stesso dell'ascolto ("sing along" o "play along", in gergo jazzistico) o in modo differito. Esempio: cantare durante l'ascolto (con opportune trasposizioni di ottava) linea melodica esterna, basso ed eventualmente altre linee interne del Preludio n. 1 dal primo libro del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach, senza ricorso alla partitura. Le diverse linee si ricaveranno unendo punti sonori non adiacenti ma omogenei per registro.

– La presenza di strutture accordali può essere rilevata all'interno di una linearità melodica complessa, ma può essere oggetto anche dell'operazione inversa: dopo ripetuti ascolti di una frase di corale (o di brano con testura assimilabile), cantare la melodia del soprano arpeggiando gli accordi sottostanti, ancora una volta senza ricorso alla partitura. (es. 3. Sono possibili versioni differenti).



Es. 3. J. S. Bach, Corale *Schmücke dich o liebe Seele* BWV 180.

#### 5. Pluralità di linee

Considerando la sintesi auditiva della linea melodica ci siamo spostati da una situazione di estrema semplicità e fusione, quella della sonorità areale, alla possibilità di sintesi, rispetto alla scena auditiva, della linea melodica.<sup>6</sup> Procediamo ulteriormente in direzione della molteplicità e complessità della testura prendendo in esame il caso della pluralità di linee melodiche, tradizionalmente e generalmente indicato come *testura polifonica*. Quali processi permettono a più linee di convivere conservando una relativa autonomia? Quali relazioni è possibile riconoscere tra di esse? L'elenco dei fattori di segregazione/fusione tra linee melodiche

5. La parziale traduzione dei contenuti di questo articolo in attività didattiche specifiche si può trovare nella collezione antologica: ODONE A. (2010), Schede di Ear Training – Testure e Strutture, [www.ilmiolibro.it](http://www.ilmiolibro.it).
6. Possiamo considerare semplice e fusa la testura areale se ci manteniamo al di qua delle possibili specificazioni alle quali abbiamo accennato e che sono eventualmente destinate alla individuazione di oggetti sonori non lineari.

riprende alcuni degli elementi già considerati nel processo di sintesi della linea melodica [Bregman 1990, 641 sgg.]. I seguenti fattori favoriscono la fusione fra melodie.

- Unità di *registro*, la condivisione di una stessa area sonoriale.
- *Densità*: il numero delle linee presenti in rapporto all'area sonoriale interessata.
- Uguale livello di *intensità* sonora.
- Uguaglianza di *profilo melodico*: due linee melodiche tendono a fondersi se sono concordi e simultanee nei loro cambi di direzione melodica.
- Uguaglianza di *profilo ritmico*, condivisione simultanea della stessa successione di durate.
- Analogo *contenuto intervallare*.
- Unità di *timbro*.
- Simultaneità di *attacco*.
- *Provenienza* dallo stesso luogo nello spazio
- Livello simile di *pregnanza figurale* (vedi sotto)

Combinandosi in vari modi, questi fattori creano una pluralità di tipologie testurali, per la definizione delle quali si impiegano solitamente alcuni prefissi: *mono/poli* per l'unicità o pluralità di un elemento; *omo/etero/contra* per indicare rispettivamente caratteristiche uguali, leggermente diverse, decisamente diverse.

#### Percorsi didattici

– Individuare il numero delle voci in un brano polifonico, specialmente se uniforme dal punto di vista timbrico (ad esempio, brani per tastiere) ed esplicitare i criteri di segregazione che ne consentono il riconoscimento. Esempio: J. S. Bach, Corale BWV 600 per organo. Le voci si distinguono, come nella maggior parte dei casi, per registro ma entrano in gioco anche altri fattori di segregazione riguardanti ritmo, attacco, pregnanza figurale della melodia, timbro.

a. Consideriamo ora la tipologia di testura caratterizzata da densità minima, quella in cui la linea è unica, che definiamo *testura monodica*. Oltre che nel repertorio medievale sacro del Canto Piano, riscontriamo questa tipologia di testura in molti inizi di sinfonie classiche, sia con funzione di solenne apertura del sipario (come nell'adagio introduttivo del primo movimento della Sinfonia KV 504 "Praga" di Mozart), sia di introduzione al clima del movimento iniziale (Schubert, Sinfonia n. 8 "Incompiuta", Allegro moderato).

Non di rado, anche in ragione della tecnica esecutiva propria di ciascuna famiglia strumentale, la testura monodica si realizza in una condizione di *eteroritmia*, in cui le diverse parti procedono all'unisono o a distanza di una o più ottave ma

con differenze ritmiche non sostanziali, spesso costituite dalla suddivisione di una stessa durata in note ribattute (Mozart, Sinfonia KV 183, Allegro con brio). La testura monodica viene normalmente estesa a comprendere i casi in cui la linea melodica presenti raddoppi a distanza di una o più ottave.

#### Percorsi didattici

- In un brano o passaggio monodico, riconoscere la presenza di raddoppi all'ottava e/o eteroritmici.

b. Differente è il caso in cui l'espansione sonoria della linea preveda la sua duplicazione a intervalli diversi dall'ottava. Linee melodiche così caratterizzate condividono lo stesso profilo melodico e normalmente anche lo stesso profilo ritmico: questa fattispecie favorisce la percezione di fusione tra le linee. Dal punto di vista terminologico, Aguilar [2006, 114] la definisce *polifonia verticale*, Berry [1976, 195] parla di raddoppio (*doubling*) o, più propriamente, di testura omofonica. Quest'ultimo termine tuttavia, come egli stesso sottolinea [*ibid.*, 192], è normalmente usato per indicare la melodia accompagnata, non privo, quindi, di ambiguità. Potremmo dunque parlare di *polifonia omodirezionale*, comprendendo in questa tipologia sia parti melodiche parallele, che procedono alla stessa distanza intervallare, escludendo unisono e ottava, a meno della qualità dell'intervallo (una successione di terze in ambito tonale alterna normalmente terze maggiori e minori), sia linee che condividono lo stesso profilo melodico ma utilizzando intervalli diversi (moto retto).

Immediato è il riferimento alla musica popolare di ogni epoca e provenienza geografica, oppure all'*Organum* medievale e al *Gymel* di area inglese. Brani o parti di brano caratterizzati dalla conduzione sostanzialmente parallela delle voci, spesso con lievi correzioni di tipo ritmico, sono diffusi tuttavia anche nel repertorio successivo, spesso sotto la denominazione di *Falsobordone*, tipo di polifonia semplificata o improvvisata [Fiorentino 2017], formata solitamente da due voci collocate a distanza di terza e sesta sotto una voce superiore, con esempi che risultano relativamente frequenti ancora in epoca classica [Kaiser 1998, 147 sgg.] sia pur con frammenti ben delimitati all'interno di texture che privilegiano il moto contrario come garanzia di riconoscibilità delle parti. Non a caso, l'uso del parallelismo torna in auge con Debussy e ancora nel Jazz, con il tipo di scrittura detta *closed harmony* [Lowell - Pulling 2003, 51 sgg.] caratteristica delle sezioni di big band nell'era dello Swing, e nello stile *popular*, con la tecnica cosiddetta *Barbershop* [Huron 2017]. In quest'ultimo caso, alla melodia principale sono sottoposte altre voci che ne condividono strettamente il profilo melodico e

ritmico, ricavando le proprie altezze dalle note degli accordi collocate a distanza intervallare minima dalla melodia (si ascolti ad esempio l'inizio di *Nowhere Man* dei Beatles).

#### Percorsi didattici

- In un brano a due o più voci, identificare i passaggi con moto retto o parallelo.
- Distinguere passaggi con testura omodirezionale da passaggi semplicemente omoritmici.
- In un mottetto rinascimentale, o altro brano con alternanza di tipologie testurali, identificare i passaggi strutturati secondo il modello del falsobordone.

c. Procedendo verso maggiori livelli di autonomia tra le linee, manteniamo tra esse la condivisione del profilo ritmico ma non quella del profilo melodico, ottenendo così la tipologia che chiamiamo *polifonia omoritmica* (talora indicata anche come "testura accordale"). Le voci utilizzano ogni tipo di moto (contrario, obliquo, retto, parallelo) conservando un buon livello di fusione grazie all'uguaglianza delle durate simultanee. Il riferimento centrale è il corale omoritmico con i due grandi repertori del *Kantionalsatz* (Hassler, Schütz e l'insieme dei compilatori dei diversi *Gesangbücher* protestanti) e del *Choralsatz* con il corpus dei corali bachiani [Kaiser 2002].

#### Percorsi didattici

- Il corale bachiano è sostanzialmente omoritmico. Tuttavia è possibile riconoscere differenze di testura tra i corali, che portano all'identificazione di quattro sottotipologie: con rari passaggi di ottavi, con frequenti passaggi di ottavi, con movimento continuo di ottavi nel basso, con fioriture nelle diverse parti [Kaiser 2002, 1-3]. All'ascolto di un esempio, identificare la sottotipologia.
- All'ascolto di un corale con rari o frequenti passaggi di ottavi, identificare le pulsazioni che contengono tali passaggi, in qualsiasi voce.
- Come sopra, identificando la voce che riporta il passaggio di ottavi.

d. Quando la condivisione di segmenti di profilo ritmico e melodico si realizza in modo dilazionato nel tempo abbiamo la *polifonia imitativa*, con le grandi forme del mottetto imitativo (in special modo dalla metà del '400) e della fuga barocca.

#### Percorsi didattici

- All'ascolto di un brano imitativo, identificare la distanza intervallare tra le diverse entrate del soggetto.
- Disponendo di una trascrizione delle diverse forme in cui il soggetto si presenta in un brano imitativo, identificare all'ascolto l'ordine nel quale queste forme compaiono. In alternativa all'utilizzo della notazione, dopo aver memorizzato

il soggetto, è possibile identificare le sue diverse presentazioni tramite categorie quali soggetto/risposta, ripetizione/trasposizione/variante ritmica o melodica, inversione, retrogradazione ecc.

e. Il massimo grado di autonomia tra le diverse voci di una testura polifonica, soprattutto nei repertori che non presentano particolari differenziazioni di timbro, dinamica e provenienza spaziale, si ha con la *polifonia libera*, nella quale le voci seguono una concordanza contrappuntistica ma non sono chiaramente accomunate da caratteristiche ritmico melodiche. Non è una condizione molto frequente: per trovarla applicata possiamo riferirci alla polifonia precedente all'introduzione dell'imitazione come principio unificante della testura polifonica, ad esempio nell'*Ars Nova* (sec. XIV) che pure non esclude tecniche contrappuntistiche imitative.

Un caso di particolare interesse nella valorizzazione analitica delle testure è quello dei repertori le cui linee melodiche presentano le caratteristiche della cosiddetta *melodia di prosa*, plasmata sulla irregolarità del testo letterario sacro o profano non metrico, in contrapposizione alla *melodia di corrispondenza*, tipica invece dell'incontro della musica con la poesia metrica e la danza o della fraseologia classica [Besseler 1996, 25-48]. La considerazione analitica delle testure risulta particolarmente rilevante all'interno del flusso sonoro continuo [ibid., 29] tipico della polifonia rinascimentale: in assenza di più netti segnali di segmentazione interna, i cambiamenti testurali giocano un ruolo strutturale ed espressivo determinante nella poetica dei diversi autori. «A ciascuna texture corrisponde un diverso esito espressivo. (...) I modelli di texture sono anche validi segnali di articolazione formale» [Fiore 2004, 145].

Un quadro d'insieme delle tipologie di testura, organizzate secondo i due assi fusione/segregazione e unicità/molteplicità è fornito dalla Fig. 1.

È inoltre possibile valutare la *relazione figurale* tra due linee melodiche, la relazione che descrive il livello comparato di pregnanza figurale.

La nostra percezione tende a collegare e distinguere dal contesto, attribuendo loro forte pregnanza figurale, elementi che siano collegati da una "buona forma", cioè che presentino tra loro un'organizzazione, evidenziando dei rapporti. Simmetria, regolarità, semplicità rendono "buona" una forma; vale a dire: conferiscono individualità, ad esempio, ad un'espressione melodica. [Odone 2006, 161].

Due linee saranno in relazione di *autonomia* se dotate di uguale pregnanza figurale (come nel *bicinium* rinascimentale); in relazione di *subordinazione* se una delle due presenta materiale melodico convenzionale, destinato alla funzione di accompagnamento, dunque scarsamente figurale; in relazione di *implicazione*



Fig. 1. Quadro riassuntivo delle tipologie di testura.

nel caso condividano profilo ritmico e/o melodico in simultaneità (parallelismo, omoritmia ecc.) o in modo differito (imitazione).

**Percorsi didattici**

- Riconoscere all'ascolto la relazione figurale tra due o più parti.

L'Es. 4 mostra quattro successive situazioni:

- a. Implicazione. Le parti procedono con la stessa direzione melodica (dapprima per moto parallelo e poi retto).
- b. Subordinazione. La voce inferiore presenta materiale melodico convenzionale con funzione di accompagnamento.
- c. Implicazione. Le voci si imitano.
- d. Autonomia.



Es. 4. W. A. Mozart, 12 duetti per due corni KV 487, n. 2, Menuetto, bb. 1-16.



## 6. Piani sonori

Situazioni testurali molto comuni derivano dalla combinazione di testure semplici [Aguilar 2006, 115]. Si crea in tal modo una pluralità di *piani sonori*, talora con chiara gerarchia figurale, come nel caso della comunissima *melodia accompagnata*. Il confronto fra le testure che formano differenti piani sonori consente l'apprezzamento di un ulteriore fattore di segregazione relativo al contenuto intervallare, con particolare riferimento alla percezione e al controllo della dissonanza [Bregman 1990, 502, 509, 523; Berry 1976, 215]. Esempio a questo riguardo può risultare l'ascolto di *The Unanswered Question* di Charles Ives. Brani come il coro iniziale della bachiana *Passione secondo Giovanni* favoriscono il lavoro di individuazione dei piani sonori e l'esplicitazione dei criteri secondo cui essi si segregano nella scena auditiva; in questo caso: timbro, livello di dissonanza, figurazioni ritmiche, registro [si veda anche Kühn 1998, 210 sgg.].

È possibile esplicitare la *funzione* dei differenti piani sonori all'interno di una testura complessiva. Si pensi al rapporto tra le famiglie orchestrali o alle sezioni della big band. Allan Moore [2012, 20 sgg.] afferma la persistenza di quattro piani sonori (*layers*) all'interno della formazione vocale/strumentale tipica del repertorio *popular*: ritmica esplicita (*groove*), basso funzionale (fondamentali degli accordi), melodia (spesso con melodie secondarie) e riempimento armonico (determinante tra l'altro per l'attribuzione stilistica). Ampie osservazioni sulla funzione testurale delle famiglie orchestrali sono contenute in Adler [1989, 127 sgg.; 257 sgg.; 401 sgg.; 545 sgg.].

### Percorsi didattici

- All'ascolto di un brano, individuare e descrivere la pluralità dei piani sonori.

## 7. Valutare la direzionalità musicale

L'immersione dell'analisi auditiva nel presente psicologico dell'ascolto porta all'attenzione le modalità secondo cui le diverse configurazioni testurali, in connessione con gli altri parametri musicali, si collocano nel tempo in un senso reduplicativo: non tanto per la loro semplice durata cronologica (destino comune ad ogni oggetto, sonoro e non) ma per l'effetto direzionale, di attesa per un seguito, accompagnato da un certo grado di animazione energetica della testura stessa. Tale effetto oscilla dialetticamente tra una *temporalità lirica*, circolare, autoreferenziale, chiusa, come nel caso delle forme di danza, e una *temporalità progressiva*, ricca di eventi, decisamente proiettata verso una continuazione [Monelle 2000,

90 sgg.]. L'individuazione di queste categorie può avvenire nello spazio tra due assi: l'uno che va dalla rarefazione degli eventi sonori nell'unità di tempo verso una loro maggiore densità e frequenza; l'altro che procede da una strutturazione formale sciolta (*loose*), poco organizzata, verso un'architettura formale compatta (*tight-knit*), chiaramente delineata e solida [Caplin 1998, 17; 2013, 203 sgg.]. In varia misura, la temporalità lirica potrà dunque prevedere un materiale musicale fortemente strutturato e rarefatto, mentre la temporalità progressiva potrà caratterizzarsi per scioltezza formale e rapida incidenza degli eventi sonori.

Nel quadro della dialettica tra architettura formale e dinamiche direzionali assume particolare interesse il contributo di Ernst Kurth [1991]. Influenzato dalla psicologia della *Gestalt*, Kurth abbraccia una prospettiva centrata sull'effetto psicologico della musica espresso in termini di contenuto energetico. Nel centro focale della sua analisi non stanno, come da tradizione, gli aspetti tonali ma piuttosto la considerazione di ritmo e linearità melodica come portatori di quella corrente energetica riconosciuta come elemento generativo dell'esperienza musicale.

Non è la forma (*Form*) ma il processo di formazione della musica (*Erformung*) ad essere cruciale (...). [In questa prospettiva Kurth] considera i processi progressivi e regressivi, includendo, tra le altre cose, aumento e diminuzione dell'attività ritmica; inspessimento o assottigliamento della testura; espansione e contrazione del registro; rischiarimento e offuscamento del timbro, armonie tonalmente più vicine o lontane; (...) o combinazioni tra queste tecniche [Bent 1991, 30].

Con un linguaggio simile Wallace Berry pone al centro dell'analisi testurale l'idea di *cambio*: rilevanza e frequenza del cambio sono fattori progressivi mentre la sua regolarità agisce regressivamente [Berry 1976, 201 sgg.].

La considerazione dei diversi processi progressivi o regressivi e l'incidenza dei loro cambiamenti può portarci a valutare all'ascolto il grado di attivazione direzionale di una testura. Possiamo distinguere tre situazioni emblematiche [LaRue 1970, 13-14].

- Relativa staticità. Assenza o lentezza di cambiamento nei diversi parametri, scarsa attività ritmica (per esempio, R. Wagner, *Preludio a Das Rheingold*).
- Attività locale. Notevole densità di eventi sonori caratterizzati da scarsa figuratività. Il livello dell'energia espressa è alto ma il tasso di cambiamento è minimo o molto graduale; l'attesa per un seguito è inibita (per esempio, S. Reich, *Music for 18 musicians*).
- Movimento direzionale. Alla densità degli eventi sonori si affianca la frequenza, l'importanza e l'irregolarità dei cambiamenti. Profili melodici e successioni armoniche contribuiscono a creare attesa per una continuazione.

Specialmente nei casi di attività locale e movimento direzionale è possibile riconoscere nella testura la presenza di *moduli melodico ritmici* convenzionali [Belkin 2001, 41], tipici di molti repertori: trilli, tremoli, note ribattute, scale, arpeggi, disegni melodici circolari.

La considerazione dell'*organizzazione metrica* della musica offre ulteriori spunti per la valutazione della qualità direzionale di una testura. La struttura metrica di un brano musicale porta già con sé una varietà di contenuti espressivi legati soprattutto ai contesti e agli usi tradizionali delle danze. È dunque possibile riconoscere l'affetto tipico di una certa organizzazione metrica [Allanbrook 1983, 13 sgg.]. Il diffuso fenomeno della *dissonanza metrica*, inoltre, è certamente uno dei fattori più efficaci per l'attribuzione di contenuto energetico all'espressione musicale: se la disposizione degli accenti nel ritmo di superficie non corrisponde con la struttura accentuativa del metro, si crea un effetto propulsivo che così tipicamente si traduce nello stimolo al movimento corporeo e alla danza. Sincopi, emiolia, rubato, pronuncia swing sono riscontrabili in una grande varietà di repertori e riconducibili al principio della dissonanza metrica.

Nello stesso quadro si inscrivono altri due dispositivi ritmico-metrici molto comuni e di grande effetto direzionale. Nel caso dello *spostamento metrico* [Odone 2006, 96 sgg.] un modello ritmico-melodico viene ripetuto e collocato su posizioni metriche diverse. La non corrispondenza del raggruppamento fraseologico con quello metrico crea interesse e animazione, come accade per *Fascinating Rhythm* di George Gershwin. L'espedito ricorre frequentemente in autori che vogliono inserire nei loro temi ambiguità sul piano metrico (F. J. Haydn, Sinfonia n. 83, Minuetto).

Ulteriore strumento di animazione testurale è la *frammentazione*, cioè la «riduzione in lunghezza delle unità costituenti della frase» [Caplin 2013, 36]. La percezione opera, nelle condizioni più comuni, una segmentazione fraseologica istintiva. Riducendosi l'estensione dei segmenti percepiti, l'ascoltatore ha una sensazione di accelerazione e intensificazione, di accorciamento del respiro fraseologico con effetto incalzante. Vedremo come la frammentazione sia dispositivo comune, ai fini di attivazione della testura, nel periodo classico.

#### Percorsi didattici

- In una composizione, individuare i passaggi chiaramente ascrivibili alle categorie di stabilità, attività locale e movimento direzionale e descrivere le modalità di passaggio tra di esse.
- In riferimento al grado di attivazione di una testura, individuare eventuali moduli ritmico melodici e caratteristiche dell'organizzazione metrica che lo determinano.

- Servendosi eventualmente di un diagramma (uno schema che riporti in modo sintetico le battute o le sezioni di un brano) rappresentare lo svolgimento complessivo di un brano dal punto di vista del grado di attivazione della testura e della sua qualità direzionale. È opportuno dapprima stendere una sorta di partitura informale, nella quale collocare, con o senza riferimento puntuale alle battute, gli eventi percettivamente più rilevanti. Essi sono il più delle volte quelli che più chiaramente creano contrasto all'interno dell'espressione sonora: cambi repentini di dinamica, testura, registro, pause generali, gesti sonori particolarmente evidenti che possano servire da punti di riferimento, da tracce collocate all'interno dello svolgimento temporale. Sarà così più agevole collocare negli interstizi temporali tra una traccia e l'altra gli eventi più regolari, ad evoluzione più graduale o caratterizzati da continuità, insieme a tutti gli elementi di carattere energetico direzionale che sarà possibile rilevare (vedi seguente Tab. 1).

È possibile redigere un elenco degli elementi che possono in vario modo contribuire a descrivere la qualità energetica e direzionale di un brano musicale, per utilizzarlo nell'ascolto e nella valutazione energetica di un brano. L'elenco è ovviamente sempre incompleto e va modificato in relazione allo stile del brano cui si applica.

TAB. 1. STRUTTURE PER LA VALUTAZIONE ENERGETICA E DIREZIONALE DI UN BRANO

Ritmiche	Ritmo complementare a valori brevi, accelerazione ritmica, disomogeneità delle durate
Metriche	Sincopi, emiolia, spostamento metrico, frammentazione
Melodico-armoniche	Progressioni Rapidità e accelerazione del ritmo armonico Dissonanza
Di attivazione locale della testura	Scale, arpeggi, note ribattute, trilli, tremoli, disegni melodici ripetuti
Dinamiche	Crescendo, contrasti dinamici
Agogiche	Accelerando, rubato, contrasti agogici
Articolatorie	Staccato, sforzato, accenti

#### 8. Musiche da riconoscere: topics, generi popular e partimenti

Prima di compiere ulteriori passi nella considerazione di strutture via via più definite sul piano fraseologico e formale possiamo introdurre alcuni elementi che fanno parte del contesto di ascolto di musiche appartenenti alla cosiddetta *common practice*. Come tali, esse possono contare su un contesto comunicativo basato sulle abitudini di una comunità di ascoltatori. «I capolavori classici erano pieni di riferimenti al panorama sonoro del XVIII secolo. (...) Il repertorio

musicale dell'epoca presentava una variopinta galleria di personaggi tratti dalla vita musicale quotidiana. (...) Un tesoro di conoscenza stilistica condivisa da compositori e ascoltatori» [Mirka 2014, 1]. Senza pensare di poterli trasformare in ascoltatori del Settecento, è comunque opportuno cercare di avvicinare i due orizzonti sonori ricostruendo alcuni di quei riferimenti per poterli riconoscere all'ascolto. È Leonard G. Ratner [1980, 9] a introdurre la considerazione dei *topics* come «argomenti del discorso musicale». Essi sono «stili e generi tratti dal loro contesto proprio e utilizzati in un altro» [Mirka 2014, 42], imitazioni di particolari contesti musicali ben noti al pubblico, citazioni non di singole opere ma di stili e generi.

Ratner distingue tra intere composizioni modellate secondo un certo genere, che chiama "tipi" [9 sgg.] e singoli passaggi all'interno di opere più vaste, gli "stili" [18 sgg.]. I primi comprendono il vasto mondo delle danze e quello della marcia. Ogni danza ha una propria struttura metrica, *pattern* ritmici caratteristici, un proprio contesto sociale, elementi che contribuiscono a determinarne l'*ethos*. Introdurre, citare o modificare radicalmente una danza assume significato sulla base di questi elementi. Danze e marce possono anche rientrare come passaggi delimitati all'interno di composizioni più vaste, rientrando così negli "stili". Fanno parte di questa categoria le musiche militari e di caccia, gli stili cantabile, brillante, pastorale, dotto, alla turca, *Sturm und Drang* e così via.

Un discorso analogo, anche se di complessità maggiore a causa della vicinanza temporale e di un conseguente minore livello di sedimentazione storica e riflessione musicologica, può riguardare i generi della musica popolare. La registrazione audio assume in questo contesto un ruolo strutturale, preminente rispetto a esecuzione dal vivo e notazione. Moore mette al centro della sua indagine analitica il cosiddetto *sound-box*, partendo direttamente dall'ascolto della riproduzione digitale che offre di proposito «un senso di 'profondità' musicale (il senso illusorio che alcuni suoni abbiano origine a distanza maggiore di altri), producendo la sensazione di primo piano, secondo piano e sfondo testurale» [Moore 2009, 121]. Elementi fondamentali di analisi all'interno del *sound-box* sono il timbro vocale e strumentale, il grado di densità, la presenza di aree lasciate inutilizzate, gli strati funzionali (vedi sopra), insieme ai più tradizionali aspetti ritmici, melodici e armonici. Forte rilevanza nella distinzione tra i generi ha anche il *groove*: la conoscenza pratica delle sue varietà gioca un ruolo fondamentale nella professionalità dello strumentista pop-rock.

[Egli deve] imparare a orecchio come configurare, sia ritmicamente che tonalmente, l'accordo (...) in maniera che suoni come un rock and roll classico piuttosto che, diciamo, come jazz tradizionale, musica disco, bossa nova o polka. Questa conoscenza stilistica consiste nel sapere quali note includere, omettere, sfumare,

glissare o accentuare, quali poli tonali usare nelle parti interne e nelle linee di basso, e come articolare ritmicamente quelle note in termini di anticipazione, collocazione sul battere, fraseggio e così via [Tagg 2009, 200].

Altro luogo di interesse nella ricognizione delle musiche nate per essere riconosciute è quello che si riferisce alla tradizione dei *partimenti napoletani* e, più in generale, allo stile galante del '700. Uno schema di partimento è «una sorta di stenografia musicale per strumenti a tastiera... un sistema notazionale alternativo... [che] lascia ampio spazio all'improvvisazione. Anzi... necessità dell'improvvisazione per diventare musica» [Sanguinetti 2012, 5].

Lo stile galante era caratterizzato da un particolare repertorio di frasi musicali precostituite disposte secondo un ordine convenzionale. (...) Il compositore dell'epoca galante conduceva la vita dell'artigiano musicale, un lavoratore che produceva una grande quantità di musica per il consumo immediato, gestiva la sua esecuzione e gli esecutori e valutava la sua ricezione con lo sguardo attento a mantenere il contatto con la moda dell'epoca [Gjerdingen 2007, 6-7].

Ciò avveniva appunto mediante l'uso di modelli o schemi che il compositore acquisiva nel suo apprendistato attraverso una didattica costituita da un'interessante combinazione di imitazione, improvvisazione, scrittura, studio teorico e pratica digitale alla tastiera, apprendimento cooperativo e didattica individuale. Lungo questo percorso gli schemi di partimento iniziano come spunti per la pratica tastieristica elementare e finiscono per risuonare, in fantasiose ma sempre riconoscibili elaborazioni, nelle composizioni per le cappelle musicali di tutta Europa [Van Tour 2017, 131]. Gjerdingen [2007] mostra inoltre, con esempi tratti da Haydn, Mozart, von Dittersdorf e altri, come questa tradizione confluisca nella musica successiva. Schemi di Romanesca, Follia ecc. si riscontrano inoltre comunemente nel repertorio popolare, per consapevole volontà di emulazione o tacito affidamento a strutture di sicura coerenza musicale e di ascolto immediato.

Possiamo ascoltare [quelle frasi musicali] come le ascoltavano Voltaire, Jefferson o Mozart? Probabilmente questa non è un'attesa realistica. (...) Ciò che possiamo fare è offrire all'ascoltatore moderno una possibilità, un metodo per sviluppare una modalità di ascolto della musica galante storicamente informata. (...) Analogamente alle esecuzioni "filologiche", è una ricostruzione moderna di un passato immaginato. (...) [Tuttavia] può aiutare a restituire un po' di colore nell'esperienza della musica galante [Gjerdingen 2007, 19].

Familiarizzare con un repertorio di schemi musicali galanti può così portare a una maggiore consapevolezza delle sottili differenze presenti nella musica galante. La musica sembra così sviluppare più significato [Gjerdingen 2007, 11].

Altre strutture, anche se talora meno idiomatiche, possono essere riscontrate per arricchire il vocabolario dell'ascolto: tipologie cadenzali, progressioni, modelli di modulazione, basso di lamento, il già citato falsobordone, figure di retorica musicale, forme e significati del profilo melodico ecc.

La tipica disposizione degli schemi di partimento secondo un "filo", che vede alcuni di essi adatti come apertura, altri come continuazione o diversivo o ancora conclusione del discorso musicale, suggerisce di inquadrare frasi idiomatiche e strutture all'interno di più generali *funzioni della narrazione musicale* [Fladt 1998; LaRue 1970; Belkin 2001; Odone 2006]. Possiamo sommariamente riconoscere: inizio (introduzione, attacco ecc.), continuazione (ripetizione, sviluppo, risposta, contrasto), conclusione (dissolvenza, completamento, interruzione ecc.).

#### Percorsi didattici

– La familiarizzazione con i *topics* richiede l'ascolto estensivo del repertorio, ascolto che costituisce un'indispensabile attività didattica già di per sé e nel confronto con modelli significativi.

– Il lavoro con schemi di partimento e quello con i *groove*, per certi aspetti così differenti, possono partire dall'ascolto, e muoversi nella direzione dell'imitazione, del rifacimento vocale o strumentale, esatto o parziale, di una espressione musicale. In questa attività è possibile e prezioso risalire agli schemi fondamentali che strutturano un'opera, un giro armonico o un passaggio, nella duplice direzione brano-imitazione-schema e schema-variazione-nuovo brano (vedi Es. 5).

The image shows three musical examples labeled A, B, and C. Example A is a sonata by A. Corelli, marked 'Allegro', showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Examples B and C are partimenti by F. Durante and F. Fenaroli respectively, showing chordal structures in the right hand and a bass line in the left hand.

Es. 5. A – A. Corelli, Sonata op. 3 n. 1, II, bb. 17–20; B – F. Durante, Partimento; C – F. Fenaroli, Partimento.

Gli esempi B e C rappresentano la riduzione del passaggio corelliano, o, per meglio dire, lo schema di partimento (la tecnica 5–6 ascendente) che possiamo riconoscere come modello di quel passaggio.<sup>7</sup>

L'imitazione e la riduzione del passaggio originale possono essere condotte a partire dall'ascolto. La memorizzazione, la trascrizione o il rinvenimento nel repertorio dei partimenti del passaggio o del suo schema fondamentale permettono di applicarvi più agevolmente variazioni e diminuzioni improvvisate, con la creazione conclusiva di un nuovo brano.

#### 9. Musiche da ascoltare attivamente: fraseologia e forma classica

Abbiamo precedentemente preso in considerazione gli elementi di attivazione della testura musicale e i dispositivi ritmico metrici atti a potenziare la sua direzionalità. L'architettura formale fa da contrappeso all'impulso direzionale, creando nel contempo corrispondenze rilevabili all'ascolto attraverso ripetizioni, simmetrie, rimandi, chiusure. Come vengono metabolizzate le forze direzionali all'interno dell'architettura formale?

Possiamo individuare un punto di mediazione dialettica tra forze direzionali e strutturazione architettonica nella già citata coppia polare "sciolto/compatto". La scarsa presenza di caratteri chiaramente direzionali in una testura o la loro neutralizzazione attraverso una chiara articolazione cadenzale sono fattori che contribuiscono a rendere compatta un'unità formale, insieme ad aspetti tonali (inizio e conclusione in tonica, successioni di prolungamento della tonica, materiale armonico diatonico), raggruppamento fraseologico simmetrico, testure uniformi, interrelazione motivica tra le parti, struttura tematica di tipo convenzionale; l'inverso vale ovviamente per unità formali più sciolte [Caplin 2013, 203 sgg.].

Didatticamente, è utile iniziare la considerazione della dialettica energia/forma partendo da due modelli fraseologici, due modalità di strutturazione del tema classico esemplari per chiarezza ed efficacia: la *sentence*<sup>8</sup> e il *periodo* [Caplin 2013, 33–98; Odone 2006, 117–122], entrambi solitamente della lunghezza di otto battute. La prima si qualifica per maggiore apertura verso il seguito del discorso musicale, grazie alla mancanza di cadenza intermedia e all'impiego di fattori

7. Gli esempi B e C [Sanguinetti 2013, 137] sono stati entrambi trasposti in Fa maggiore per comodità di comparazione.

8. Preferiamo mantenere il termine *sentence* nell'originale inglese per sottolineare la particolarità della prospettiva funzionale in cui Caplin lo utilizza, evitando confusione con il termine *frase* — sua possibile traduzione — utilizzato nel più tradizionale contesto dell'analisi formale per indicare genericamente un'unità formale di quattro battute.

direzionali nella sua seconda parte. Il periodo è invece la forma tematica simmetrica per eccellenza, strutturato come ripetizione di una stessa frase, in qualità dapprima di antecedente, tonalmente sospeso grazie a una cadenza intermedia debole, e poi di conseguente, che riprendendo la frase la porta a chiusura cadenzando in modo netto.

#### Percorsi didattici

– All'ascolto, riconoscere la strutturazione di un tema secondo il modello della sentence o del periodo, analizzarne la struttura cadenzale, la modalità di utilizzo della ripetizione e del contrasto, la presenza di dispositivi direzionali (vedi Tab. 2).

TAB. 2. SCHEDA DI ANALISI DI PERIODO E SENTENCE

FORMA PERIODO			
Antecedente		Consequente	
Tipo di contrasto*	Cadenza	Tipo di ripetizione dell'Antecedente	Cadenza
.....	.....	.....	.....
FORMA SENTENCE			
Presentazione		Continuazione	
Tipo di ripetizione dell'idea base	Fattori direzionali	Cadenza	
.....	.....	.....	

\* Tra idea base e idea contrastante

La varia fattispecie di questi due modelli fraseologici e le soluzioni ibride che è possibile individuare nella varietà del repertorio conducono a esaminare, a partire dalla sistemazione analitica di Caplin, una serie di *funzioni fraseologiche* che possano comprendere i frequenti casi non rispondenti ai due schemi e possano fungere da modello di riferimento anche per passaggi non strettamente tematici. L'idea di funzione, applicata alla forma musicale come a tutti gli altri aspetti dell'analisi, richiama l'effetto psicologico che una certa strutturazione produce nell'ascoltatore, proprio nella prospettiva della valutazione direzionale in cui ci siamo posti, e costituisce dunque un fattore percettivamente rilevante. Le singole funzioni fraseologiche che Caplin prende a modello si estendono normalmente per quattro battute, contengono due idee musicali e si abbinano poi a formare le diverse tipologie di tema, tra cui *sentences* e *periodo*; tuttavia le stesse funzioni sono riscontrabili in segmenti più ampi, spesso privi di raggruppamenti di battute simmetrici ma che ne rispecchiano la qualità funzionale. Rielaborando il pensiero capliniano, possiamo raggruppare le funzioni fraseologiche come segue.

1. *Funzioni espositive*, formate da due idee melodiche, con cadenza finale assente o debole. Il loro scopo è presentare il materiale melodico e armonico in attesa di una continuazione. Questa funzione si caratterizza per solidità strutturale e stabilità tonale, essendo prevalentemente basata su un prolungamento della funzione di tonica.<sup>9</sup>

2. *Funzioni direzionali*, formalmente più sciolte, sono caratterizzate dalla varia combinazione di quattro processi principali, non tutti necessariamente presenti [Caplin 2013, 36], insieme al possibile ricorrere di ulteriori elementi di attivazione della testura tra quelli elencati nella Tab. 1.<sup>10</sup>

- Frammentazione
- Accelerazione del ritmo armonico
- Aumento dell'attività ritmica di superficie
- Utilizzo di progressioni armoniche o melodico armoniche

3. *Funzioni risolutive*, hanno il compito di ridurre l'attivazione direzionale delle frasi che le precedono, soprattutto sotto il profilo tonale, stabilendo una conclusione cadenzale forte.<sup>11</sup>

9. Caplin distingue diversi tipi di frase cui possiamo attribuire una funzione espositiva: *Presentazione*, frase di apertura della *sentence* utilizzata anche in altre tipologie di frase, costituita da una singola idea base ripetuta, senza cadenza finale. *Antecedente*, frase di apertura del periodo utilizzata anche in altre tipologie di frase, costituita da due diverse idee melodiche con cadenza conclusiva debole. Tale tipo di cadenza richiama l'opportunità di un seguito tonalmente più conclusivo. *Idea base doppia* ("compound basic idea", costituita da due idee melodiche diverse con armonia di prolungamento della tonica e senza cadenza finale [Caplin 2013, 36 sgg., 74 sgg., 101 sgg.]).
10. Le funzioni di cui qui si tratta si possono riferire per analogia alla funzione fraseologica di *continuazione* individuata da Caplin, che qui utilizziamo in un senso più ampio, in riferimento a frasi o passaggi con valore marcatamente direzionale. Solitamente collocata, secondo la sistemazione capliniana, nella seconda parte della *sentence*, la *continuazione* presenta in *nuce* le caratteristiche dei passaggi destinati a creare spinta direzionale. In questo senso, la prospettiva presentata in questo articolo corrisponde maggiormente a ciò che Caplin indica come "continuation processes" o "continuation features" [ibid., 37, 101, 106, 179, 246]. Interessante a questo proposito l'individuazione dei *loosening devices* [ibid., 324] che inseriscono spinte direzionali o destabilizzanti in aree formali tipicamente interessate, come la transizione nell'esposizione di sonata o lo sviluppo. La *continuazione* come funzione fraseologica è solitamente conclusa da una cadenza: nello stesso raggruppamento fraseologico si trovano quindi a convivere funzione direzionale e funzione risolutiva (cfr. nota 9).
11. Rientrano in questo gruppo il *consequente* [ibid., 74-75], seconda parte del periodo, destinato a riprendere il materiale dell'antecedente per risolverne la sospensione tonale con una cadenza forte; la funzione *cadenzale* che può presentarsi nella parte finale di un'unità fraseologica con funzione differente, come la *continuazione* [ibid., 47-55], estendersi per un'intera unità di quattro battute mediante una successione cadenzale espansa [ibid., 60-61] o caratterizzare sezioni formali più ampie, ai confini delle due parti dell'esposizione di sonata o della ripresa.

## Percorsi didattici

Il precedente lavoro di valutazione direzionale di una testura assume qui un profilo più preciso, dettato proprio dall'integrazione degli elementi direzionali ed energetici nella strutturazione formale.

– All'ascolto, ipotizzare la possibile segmentazione di un brano in unità fraseologiche, soprattutto sulla base delle strutture cadenzali. Assegnare ad ogni unità la funzione prevalente (espositiva, direzionale, risolutiva) descrivendone le strutture musicali presenti.

## 10. Ascolto di un'esposizione di sonata

L'analisi e il riconoscimento auditivo dei due modelli fraseologici emblematici di *sentence* e periodo e delle funzioni fraseologiche ora esaminate, sono propedeutici all'esame più puntuale di un brano nel suo insieme o di due sezioni. Prenderemo in considerazione, nell'ultima parte di questo saggio, l'ascolto analitico di un'esposizione di sonata. Molte delle categorie utilizzate per questa attività possono ugualmente essere utili per strutturare l'ascolto di brani che corrispondono a diversi schemi formali.

Richiamando il passaggio, citato più sopra, sulla possibilità di effettuare valutazioni e distinzioni,<sup>12</sup> e ponendoci di fronte a un brano di una certa estensione e con senso musicale almeno relativamente compiuto, come un'esposizione di sonata, ci domandiamo: che cosa possiamo rilevare di ciò che giunge alle nostre orecchie? Più precisamente, volendo almeno in parte prendere le distanze dal semplice rinvenimento di uno schema formale: quali sono le emergenze percettive all'interno di un'esposizione di sonata? Esse possono ugualmente non corrispondere né al mero riscontro di uno schema astratto, né agli elementi che l'analisi condotta sulla partitura considera come strutturali. Senza disconoscere la forma e la sua organizzazione gerarchica, in altre parole, restiamo disponibili a evidenziare aspetti di tipo retorico, a lato di quelli strutturali. Ciò in quanto l'audizione, come già detto e in particolar modo se applicata a segmenti temporali di una certa estensione, ha bisogno di tracce quanto più chiare possibile per delineare una segmentazione dell'opera su base auditiva.

In questa prospettiva, l'approccio analitico si può avvalere del contributo di James Hepokosky e Warren Darcy [2006]. Per molti aspetti complementare a quella di Caplin, la loro proposta valorizza maggiormente l'aspetto retorico della

12. Le abitudini di ascolto nelle corti del Settecento sembrano aver favorito la creazione di musica che presentasse opportunità per esprimere valutazioni, effettuare distinzioni e per l'esercizio pubblico del discernimento e del gusto [Cjerdingen 2007, 4].

forma musicale, la concreta strutturazione sonora di superficie, considerata rilevante ai fini dell'analisi e soprattutto nell'atto dell'ascolto, sia pur calata nella rete dei modelli formali e degli equilibri tonali.

È dunque possibile che le strutture cui faremo riferimento, quelle di più immediato rilievo percettivo e che più facilmente consentono di avviare l'orientamento all'interno di una forma musicale complessa, non corrispondano, almeno inizialmente, a quelle strutturalmente più fondamentali. Procediamo per approfondimenti successivi.

1. Su quali rilievi percettivi puntare, dunque, in un primo ascolto orientativo? Certamente su elementi già introdotti, come *topics*, schemi di partimento, cambi di tipologia testurale. Diversi elementi possono fungere da "hooks", attirando e orientando l'attenzione dell'ascoltatore e permanendo più facilmente nella sua memoria: temi strutturati secondo un'evidente "buona forma", frammenti melodici a valori lunghi tipo "motto" [Hepokosky-Darcy 2006, 482], chiari contrasti dinamici o di articolazione, reiterazione di modelli melodici, i cosiddetti "loop" mozartiani [ibid., 80, 490], gesti umoristici o a sorpresa ecc.

L'elemento retoricamente più evidente e caratteristico, ad un primo ascolto con finalità di orientamento strutturale, potrà però essere l'insieme dei cosiddetti *hammer-blows* (letteralmente, "colpi di martello"), nel quadro del costruito formale denominato *cesura mediana* (ibid., 23 sgg.). Un'esposizione di sonata è spesso divisa in due sezioni da una pausa generale e dal tipico gesto di ripetizione, in dinamica *forte* e con salto di ottava discendente, dell'accordo di dominante o della sua sola fondamentale, gli *hammer-blows*, appunto. «È un espediente comune per portare al culmine definitivo l'incremento energetico della transizione e contemporaneamente iniziare a scaricare questa tensione per il successivo passaggio al tema secondario» [ibid., 34]. Un gesto così chiaramente configurato, in effetti, è un segnale di grande rilevanza percettiva, uno squillo di tromba che annuncia l'apparire della seconda area tematica nell'esposizione; dunque, una traccia fondamentale, obiettivo di riconoscimento analitico già di un ascolto preliminare.

2. La *transizione* [ibid., 93 sgg.] conduce dall'area tematica principale a quella secondaria, attraverso la cesura mediana, mediante passaggi più sciolti ed espedienti di attivazione della testura. Accanto a quelli tipici della funzione direzionale sopra elencati, si può spesso notare l'intensificazione dinamica e l'introduzione di disegni di accompagnamento più animati, come "Basso albertino", "Drum bass" e "Murky bass" [Caplin 2013, 315].

Al di là delle molteplici ricorrenti caratteristiche formali e retoriche, ciò che è sicuramente possibile riscontrare in un brano in forma sonata come in molti altri casi di forma classica è il passaggio, all'interno del brano, a una tonalità diversa da quella di impianto, alla *tonalità secondaria*. Per le composizioni di modo

maggiore questa è prevalentemente la tonalità del V grado. La consapevolezza di questo spostamento tonale non può certamente essere considerata marginale all'interno delle abitudini di ascolto dell'epoca classica, e dunque delle nostre. Dove avviene questo spostamento? La transizione e il limitare stesso della cesura mediana (eccezionalmente l'area tematica principale) sono i luoghi più comunemente eleggibili. Come avviene? Attraverso un'ampia gamma di eventi possibili che operano uno spostamento più o meno graduale e affermano la nuova tonalità con maggiore o minore chiarezza. Nel caso di maggiore semplicità abbiamo la giustapposizione di due tonalità: l'una conclude la transizione nella stessa tonalità in cui l'ha iniziata e l'altra dà avvio all'area tematica secondaria attaccando semplicemente nella tonalità della dominante. In altri casi il passaggio avviene con uno spostamento diatonico non cadenzale, un semplice "arrivo alla dominante"<sup>13</sup> [Caplin 2013, 328] o l'introduzione del quarto grado alterato nel basso o in altra parte e, in corrispondenza con la cesura mediana, la presenza di una cadenza a sancire la modulazione.

3. La struttura fraseologica delle melodie presenti nelle due aree tematiche principali sarà oggetto di analisi auditiva secondo quanto già esposto (vedi paragrafo precedente).

4. È possibile da ultimo considerare, a seguito dell'area tematica secondaria, la presenza di una cadenza fondamentale, la *Essential Expositional Closure* [Hepokosky-Darcy 2006, 120], della sua eventuale ripetizione o del suo differimento, insieme al configurarsi di eventuali sezioni aggiuntive, più o meno compatte, con funzione conclusiva.

#### Percorsi didattici

- Organizzare l'ascolto dell'esposizione o, in generale, del brano tonale classico, a strati successivi, a partire dalle evidenze retoriche segnalate e procedendo verso l'insieme della struttura.
- È possibile radunare le principali categorie introdotte per l'analisi dell'esposizione di sonata in una scheda di lavoro da utilizzare per l'ascolto analitico di brani di repertorio, con riferimento a:
  - Modelli e funzioni fraseologiche dei temi
  - Riferimento a *topics* e schemi di partimento
  - Fattori di intensificazione nella Transizione
  - Collocazione e modalità dello spostamento alla tonalità secondaria
  - Caratteristiche della Cesura Mediana

13. Dopo aver parlato genericamente di "tonalità secondaria", ci limitiamo qui al caso più frequente in epoca classica, lo spostamento alla dominante. Nelle sonate di modo minore, viceversa, la tonalità secondaria più frequente è la relativa maggiore. Il citato "arrivo alla dominante" è definito da Caplin come «l'articolazione non cadenzale di una chiusura formale caratterizzata dal comparire dell'armonia di dominante in prossimità della conclusione di un'unità tematica» [Caplin 2013, 706].

- Caratteristiche della cadenza fondamentale che segue la seconda area tematica e della eventuale sezione conclusiva.

#### 11. Conclusione

Il percorso di analisi auditiva così abbozzato è certamente suscettibile di ampliamenti e approfondimenti potenzialmente infiniti. Una direzione di lavoro può essere quella dell'analisi auditiva "speciale", cioè indirizzata a precisi profili professionali (il direttore d'orchestra, il compositore, il "session man", il tecnico di registrazione ecc.) o a particolari stili musicali (musica antica, contemporanea, pop-rock ecc.). Allo stesso tempo, la consapevolezza di strutture musicali complesse e distribuite su ampi intervalli temporali presuppone la presenza di una capacità di audizione fondamentale, di una prontezza di riconoscimento auditivo, di una disponibilità all'interazione con i suoni organizzati fatta di capacità di ritenzione dei suoni, risonanza interiore, reattività cinetica, padronanza della voce e dello strumento, di una musicalità, insomma, pienamente sviluppata, appannaggio soprattutto dei percorsi di formazione di base, ai quali spetta il delicato compito di creare i presupposti per quell'ascolto musicale maturo che abbiamo cercato di delineare.

Sul versante dell'analisi, il percorso auditivo e quello praticato sul testo scritto non devono per forza restare separati. Alla potenza di scavo analitico del secondo, l'acquisizione di abitudini analitiche generate a partire dall'ascolto, ricordando che la musica è suono, non scrittura, potrà fornire preziosi elementi di aderenza all'esperienza musicale.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER S. (1989), *The Study of Orchestration*, Norton, New York.
- AGUILAR M. C. (2006), *Aprender a escuchar música*, Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid).
- ALLANBROOK W. J. (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago.
- BENT I. (1991), *Introduction*, in Rothfarb 1991, pp. 1-34.
- BERRY W. (1976), *Structural Functions in Music*, Dover, New York.
- BESSELER H. (1926), *Grundfragen des musikalischen Hörens*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925», XXXII, pp. 35-52.
- BESSELER H. (1993), *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlino, 1959.
- BESSELER H. (1996), *Dal Medioevo a Mozart*, Ricordi-LIM, Milano.
- BREGMAN A. (1990), *Auditory Scene Analysis*, MIT Press, Cambridge MA.
- CAPLIN W. E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- CAPLIN W. E. (2013), *Analyzing classical Form*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- CHION M. (1983), *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet Chastel, Parigi.
- DE NATALE M. (2004), *La musica come gioco*, Peter Lang, Berna.
- FIGIORE C. (2004), *Appunti per un'analisi stilistica della polifonia rinascimentale*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XXV/2, pp. 139-178, Lucca, LIM.
- FIGIORE G. (2017), *Contrapunto and fabordòn*, in Guido 2017, pp. 72-89.
- FLADT H. (1998), *Formbildung*, in Kaiser 1998, pp. 408-457.
- GJERDINGEN R. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- GRANDE A. (2008), *Giudizi e pregiudizi della Teoria Musicale*, in «Quaderno di Teoria, Analisi e Pedagogia musicale», 1, pp. 24-42.
- GUIDO M. (cur. 2017), *Studies in Historical Improvisation*, Routledge, Abingdon on Thames.
- HEPOKOSKY J.-DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- HURON D. (2017), *L'armonia delle voci. La scienza che spiega l'arte musicale*. EdT, Torino.
- KAISER U. (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse*, Bärenreiter, Kassel.
- KAISER U. (2002), *Il corale nello stile di Heinrich Schütz e Johann Sebastian Bach*, Rugginenti, Milano.
- KÜHN C. (1998), *Kompositionsgeschichte in kommentierte Beispielen*, Bärenreiter, Kassel.
- LARUE J. (1970), *Guidelines for Style Analysis*, Norton, New York.
- LOWELL D. - PULLING K. (2003), *Arranging for Large Jazz Ensemble*, Berklee Press, Boston.
- MIDDLETON R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.
- MIRKA D. (cur. 2014), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- MONELLE R. (2000), *The sense of music: semiotic essays*, Princeton University Press, Princeton.
- MOORE A. F. (2009), *Rock: the primary text. Developing a Musicology of Rock*, Ashgate Press, Farnham.
- MOORE A. F. (2012), *Song means: analysis and interpreting recorded song*, Ashgate Press, Farnham.
- ODONE A. (2006), *Lettura Melodica*, vol. iii, Ricordi, Milano.
- ODONE A. (2008), *Analisi auditiva: costruire l'oggetto, costruire il soggetto*, in E. Fubini (cur.), *Una Tebe dalle molte porte*, Curci, Milano, pp. 189-198.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini e associati, Milano.
- PISTON W. (1955), *Orchestration*, Norton, New York.
- RATNER L. G. (1980), *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York.
- ROTHFARB L. A. (cur. 1991), *Ernst Kurth: Selected writings*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- SANGUINETTI G. (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Seuil, Parigi.
- SPARTI D. (2005), *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna.
- TAGG PH. (2009), *La tonalità di tutti i giorni*, Il Saggiatore, Milano.
- VAN TOUR P. (2017), *Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources*, in Guido 2017, pp. 131-148.



SITOGRAFIA

- BELKIN A. (2001), *Artistic Orchestration*, <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>  
ODONE A. (2015), *Didattica con il Do mobile: il recupero della funzionalità musicale*, «Audiation» 1, pp. 39-50, [https://www.audiation-rivista.it/images/articoli/1/01\\_39\\_50.pdf](https://www.audiation-rivista.it/images/articoli/1/01_39_50.pdf)

Abstract

Facendo seguito all'esperienza pedagogica dei corsi accademici di *Ear Training*, l'articolo propone un itinerario per il miglioramento delle abilità analitiche uditive e intende mostrare il possibile contributo dell'ascolto analitico all'analisi musicale in generale. L'articolo tratta essenzialmente dei repertori che contengono specifici elementi (strutture, schemi) considerati riconoscibili all'ascolto: in particolare quello galante-classico e pop. Essi sono intesi, prima di tutto, entro un profilo sonoriale e testurale, dove gli elementi del pezzo (suoni singoli, linee melodiche, base armonica, ecc.) figurano su un continuum tra fusione e segregazione, come risultato di un insieme di fattori. Secondariamente, considerando lo sviluppo di un'opera musicale nel tempo, sono discusse le qualità temporali e direzionali. La terza sezione punta a scoprire le strutture e gli schemi citati che sono riconoscibili da parte dell'ascoltatore: un'ampia gamma di *topics* musicali, schemi galanti, modelli fraseologici classici, generi e strutture armoniche della musica pop, ecc. Infine, l'autore suggerisce una guida per l'analisi uditiva dell'Esposizione della Sonata Classica, basata su elementi percettivi emergenti piuttosto che su schemi formali astratti.

Comunicazioni