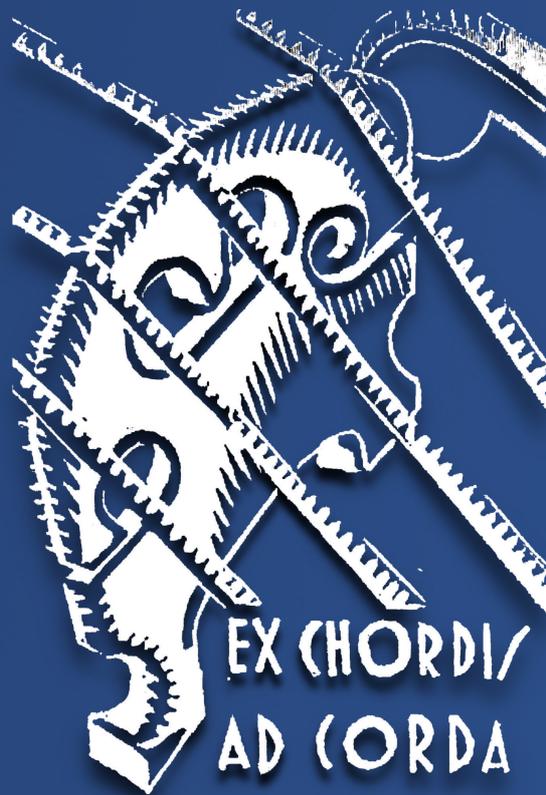


EX CHORDIS

RIVISTA DI CULTURA, STORIA, DIDATTICA E RICERCA
DEGLI STRUMENTI AD ARCO





Ex Chordis. Semestrare di Cultura, Storia, Didattica e Ricerca degli Strumenti ad Arco

a cura delle classi di strumento ad arco del Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari

Editor-in-chief

Alessandro Cazzato (Coordinatore Scuola di Violino e Violino Barocco)

Editorial Board

Corrado Roselli (Direttore del Conservatorio)

Paolo Messa (Coordinatore Dipartimento Archi e Corde)

Giovanna Buccarella (Coordinatrice Scuola di Violoncello)

Maurizio Lomartire (Coordinatore Scuola di Viola)

Giovanni Rinaldi (Coordinatore Scuola di Contrabbasso)

Sofia Ruffino (Coordinatrice Scuola di Viola da Gamba)

NUMERO 1 – ANNO 2023

www.consba.it/progetti-di-ricerca

Con il patrocinio del Royal Conservatoire Antwerpen.

In copertina: rielaborazione grafica *ex libris* della violinista Gioconda De Vito (1907–1994).

"Ex Chordis" è una pubblicazione periodica senza fini di lucro a cura del Conservatorio "N. Piccinni". La redazione di questo numero è stata chiusa nel mese di novembre 2023.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons

Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari
Via Cifarelli n. 26, 70124 Bari | Tel. 080-5740022 | Fax 080-5794461
ufficioprotocollo@consba.it | conservatorio.bari@pec.it

EX CHORDIS
SEMESTRALE DI CULTURA, STORIA, DIDATTICA E RICERCA
DEGLI STRUMENTI AD ARCO
I – 2023



La rivista “Ex Chordis. Semestrale di Cultura, Storia, Didattica e Ricerca degli Strumenti ad Arco” accoglie contributi saggistici inediti e originali per l’approfondimento della cultura degli strumenti ad arco in tutti i suoi ambiti: tecnica e prassi esecutiva, con particolare attenzione alla pratica storicamente informata; storia degli strumenti e repertorio; ricerca artistico-musicale, a partire dal processo creativo, attraverso la combinazione di prassi e metodo; didattica, con particolare attenzione alle nuove metodologie del ’900.

L’obiettivo è fornire allo studente, al didatta e all’esecutore, strumenti e materiali nuovi, seguendo una linea condivisa nell’ambiente accademico: “*Ex chordis ad corda*” [“Dalle corde ai cuori!”], come recita il motto della celebre violinista Gioconda De Vito (Martina Franca, 1907 – Roma, 1994).

SOMMARIO

Presentazione (a cura del Direttore)..... p. 1

SAGGI

GIUSY CARUSO

Prospettive di studio della performance musicale nella ricerca artistica..... p. 3

ALESSANDRO CAZZATO

*La didattica collettiva per quattro violini
come complemento all'insegnamento strumentale.....* p. 14

CARLO CIMINO

Leroy Jenkins: un violinista in chiave di basso..... p. 28

TESI & PROGETTI

IRENE TRIPODI

*La "nuova antichità" di Luigi Dallapiccola.
Analisi della Tartiniana Seconda MR58a.....* p. 43

GIAMBATTISTA BELLO

Come, pretty babe, un consort song di William Byrd dal testo scabroso..... p. 64

EUGENIO POLI

La produzione cameristica e solistica per archi di Francesco Ricupero.

Il caso della Sonata per Violino e Cembalo..... p. 80

SILVIA ZEVERINO

Arvo Pärt e l'evoluzione dello stile Tintinnabuli nelle opere per violino.

Tabula rasa (1977) e Fratres (1980)..... p. 91

PRESENTAZIONE

È per me un grande onore e motivo di sincera soddisfazione avere l'opportunità di presentare il primo numero di «Ex chordis. Rivista di Cultura, Storia, Didattica e Ricerca degli Strumenti ad Arco».

Ringrazio di cuore il M^o Alessandro Cazzato (ideatore e coordinatore del progetto) per avermi invitato a far parte della Redazione della rivista e, ancor più, per aver accettato la mia proposta di intitolare la rivista con le prime due parole del motto “*Ex chordis ad corda*” [Dalle corde ai cuori!].

Tale motto è presente sugli *ex libris* della celebre violinista pugliese – nativa di Martina Franca – Gioconda De Vito, prima docente di Violino e Viola del nascente Istituto Musicale “Niccolò Piccinni” (fondato a Bari da Giovanni Capaldi nel 1925), poi divenuto Liceo Musicale e Conservatorio di Musica.

Mi congratulo, dunque, con tutti gli Autori per i loro contributi inseriti in questo primo numero, molto interessanti e di notevole livello, suddivisi nelle due sezioni: la sezione *Saggi*, che ha accolto contributi saggistici a cura di docenti di Istituzioni Accademiche italiane ed estere; la sezione *Tesi & Progetti* che ha accolto, invece, contributi saggistici derivanti da tesi di Laurea e progetti di ricerca nell'ambito di Istituzioni Accademiche italiane (Conservatorio di Musica “N. Piccinni” di Bari, Conservatorio di Musica “N. Rota” di Monopoli, Università degli Studi di Milano).

Sezione SAGGI

- ▶ GIUSY CARUSO, *Prospettive di studio della performance musicale nella ricerca artistica*: una panoramica dei diversi approcci di studio della *performance* di una composizione musicale scritta nell'ambito della ricerca artistica;
- ▶ ALESSANDRO CAZZATO, *La didattica collettiva per quattro violini come completamento all'insegnamento strumentale*: una ri-proposta didattica, quella della pratica collettiva in ensemble di quattro violini, quale completamento alla pratica individuale, relazione efficace ed altamente formativa per l'allievo di Violino in merito al controllo dei parametri della *performance di gruppo*, quali il tempo, l'intensità espressiva, l'articolazione, la qualità del suono;
- ▶ CARLO CIMINO, *Leroy Jenkins – un violinista in chiave di basso*: un ritratto di una figura ancora poco studiata che, nella sua opera, sintetizza musica sacra, *blues*, *jazz*, improvvisazione e musica europea, generando una coesistenza di anarchia e gerarchia, con il suono del violino che dirige il flusso sonoro lasciando la musica estremamente libera.

Sezione TESI & PROGETTI

- ▶ IRENE TRIPODI, *La “nuova antichità” di Luigi Dallapiccola. Analisi della Tartinianna Seconda MR58a*: uno studio sulla composizione per violino e pianoforte, che si inserisce nel percorso di riscoperta e di ri-scrittura in chiave moderna della musica strumentale italiana del passato, nello specifico del compositore istriano Giuseppe Tartini, che con Dallapiccola condivide la terra d’origine;
- ▶ GIAMBATTISTA BELLO, *Come, pretty baby, un consort song di William Byrd dal testo scabroso*: una analisi di *Come, pretty baby*, un brano vocale con accompagnamento di un *consort* di viole da gamba composto da William Byrd, musicista inglese attivo durante l’età elisabettiana. Il testo “scabroso” è una *ninna nanna* che tratta di una maternità vissuta al di fuori del matrimonio;
- ▶ EUGENIO POLI, *La produzione cameristica e solistica per Archi di Francesco Ricupero. Il caso della Sonata per Violino e Cembalo*: un approfondimento della produzione strumentale di un compositore napoletano – di cui si sa pochissimo – della seconda metà del Settecento, formatosi presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini. In particolare, sarà analizzata la *Sonata* per Violino e Cembalo in due movimenti;
- ▶ SILVIA ZEVERINO, *Arvo Pärt e l’evoluzione dello stile Tintinnabuli nelle opere per violino. Tabula rasa (1977) e Fratres (1980)*: un saggio che intende non solo approfondire l’analisi dei brani *Tabula Rasa* e *Fratres* ma, in un’ottica più generale, permettere una maggiore conoscenza della figura del compositore estone e della sua tecnica compositiva *Tintinnabuli*.

Corrado Roselli

Direttore del Conservatorio di Musica “N. Piccinni”

Giusy Caruso

Royal Conservatoire Antwerp

PROSPETTIVE DI STUDIO DELLA PERFORMANCE MUSICALE NELLA RICERCA ARTISTICA

Abstract

In the last twenty years, music performance analysis has been evolving from various perspectives. To the traditional ethnomusicological approach, oriented to non-European musical traditions, the recent *performance studies* have been led to investigate the creative process of music performance in Western music tradition. This causes the emergence of the *performative turn* and the *artistic turn* in music performance analysis and the origin of artistic research in music. But what are the approaches of music performance analysis specifically in relation to the research questions, objectives, methods and results of artistic research in music?

This article offers an overview of the different approaches in the investigation of music performance in the context of artistic research in music, in particular methods for the music performance analysis of a written composition. By defining the path that determines the transformation of music practice into a research on music performance, divergences and convergences of the methodological approach in artistic research will be pointed out in comparison to the methodological approach in scientific research. Therefore, the objectives of artistic research in music and a mixed method (that integrates a performative analysis and empirical analysis) will be presented. The application of digital technology for the documentation and analysis of performers' gestures will be a topic of discussion to bring out the potential of the dialogue between art, science and technology in the investigation of music performance analysis in artistic research.

Keywords

Artistic Research | Performance Studies | Music Performance Analysis | Music Analysis | Digital Technology.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Introduzione

Il nuovo millennio si è aperto con un rinnovamento storico e filosofico negli studi che riguardano la *performance* musicale, intesa come il momento in cui un brano musicale, scritto o improvvisato, prende forma sonora.¹ All’approccio più strettamente etnomusicologico focalizzato sullo studio della musica nelle tradizioni scritte e orali extraeuropee,² si sono affiancati i *performance studies*,³ che hanno aperto e rivoluzionato il campo di indagine della tradizione musicale occidentale colta, facendo traslare l’interesse analitico dal livello compositivo di una partitura al livello di *performance* di una partitura.⁴ E’ il momento della “svolta performativa”⁵ e della “svolta artistica”,⁶ e della nascita di un settore di studio che parte da domande di ricerca, obiettivi, metodi e risultati inerenti alla pratica artistica,⁷ ossia la ricerca artistica musicale (*artistic research in music*).

La ricerca artistica musicale viene istituzionalizzata inizialmente nel Nord Europa come “disciplina”⁸ finalizzata a generare insieme al prodotto artistico nuova conoscenza nel fare arte attraverso metodi di studio propri che, con una integrazione di teoria e prassi, forniscono una descrizione e un’analisi del processo creativo a partire da esigenze strettamente pratiche, legate alla produzione artistica musicale.⁹ Alla luce di queste nuove prospettive di studio, viene fuori il ruolo autentico dell’artista-*performer*, che è il soggetto di un’azione performativa come conseguenza di studio e di ricerca. Il *performer* è l’attore principale di una *performance*, il suo creatore, o meglio, il suo “co-creatore”¹⁰ nel caso dell’interpretazione ed esecuzione di opere scritte dai compositori, che sono i primi artefici. La preparazione di una *performance* di una composizione musicale scritta richiede un approccio filologico, semantico, interpretativo ed esecutivo

¹ Nel testo si utilizza il termine *performance* e non *esecuzione* per definire il campo di studio sulla musica intesa come fenomeno sonoro. Per approfondimenti cfr.: CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca 2022, pp. 102-116 | DANUSER H., *Execution – Interpretation – Performance: The History of a Terminological Conflict*, in DE ASSIS P. (a cura di), *Experimental Affinities in Music*, Orpheus Institute, Leuven University Press, Leuven 2015, p. 179.

² Cfr. BLACKING J., *Com’è musicale l’uomo?*, a cura di D. Cacciapaglia, LIM, Lucca 2000, p. 24 e sg.

³ Cfr. SCHECHNER R., *Introduzione ai Performance Studies*, trad. it. D. Tomasello, Cue Press, Imola 2018, pp. 34-85.

⁴ Cfr. COOK N., *Performing Research: Some Institutional Perspectives*, in DOĞANTAN-DACK M. (a cura di), *Artistic Practice as research in Music: Theory, Criticism, Practice*, SEMPRES Studies in The Psychology of Music, Ashgate, UK 2015, pp. 14-16.

⁵ Ivi, p. 30.

⁶ COESSENS K., CRISPIN D., DOUGLAS A., *The Artistic Turn: A manifesto*, Orpheus Institute, Leuven University Press, Ghent 2009, p. 26 e sg.

⁷ Cfr. BORGDORFF H., *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Amsterdam 2012, pp. 5-6.

⁸ Cfr. VOETS K., *Conservatoires in Flux: Research in the Arts in the Flemish Conservatoires of the Twenty-First Century*, in IMPETT J. (a cura di), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, Leuven University Press, Leuven 2017, pp. 278-295.

⁹ Cfr. CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., pp. 58-65 | IMPETT J. (a cura di), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, cit., p. 9-12.

¹⁰ Cfr. CARUSO G., *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXVII, 1, 2021, pp. 155-192.

volto a far emergere una ricostruzione delle intenzioni del compositore secondo il segno scritto in partitura, ma nella prospettiva di essere “per-formate”, ossia rese vive. Il *performer* – interprete ed esecutore di una composizione musicale – dona la vita a una composizione scritta durante il proprio processo creativo. Nel processo creativo di una *performance* convergono l’approccio informato a livello di conoscenze storiche – vedi HIP *historically-informed performance*¹¹ – e l’approccio informato a livello di conoscenze analitiche – vedi AIP *analytically-informed performance*¹² – acquisite attraverso un’analisi che non si ferma solo a comprendere il segno scritto in partitura come rappresentazione delle intenzioni del compositore, ma che si nutre dell’esperienza di pratica artistica del *performer*, che va al di là della partitura stessa.¹³ Ciò implica il fatto che il processo creativo di una *performance* musicale ha un grande potenziale epistemologico, ossia conoscitivo, sulla prassi esecutiva, perché l’interprete-esecutore nella sua pratica artistica raccoglie una serie di informazioni che, se documentata, analizzata e disseminata con metodo, diventa il contenuto di un’indagine di studio sulla *performance*.¹⁴ Il *performer* che finalizza il proprio processo creativo alla produzione di conoscenza sul fare arte, oltre che alla produzione di una forma d’arte, allora veste il doppio ruolo di artista professionista e artista ricercatore, e si incammina nel sentiero di analisi e di studio della *performance* come ricerca “artistica”.¹⁵

Gli studi sulla *performance* attuati in questo ‘nuovo’ ambito di ricerca artistica si ritagliano un territorio autonomo, ma complementare agli studi più tradizionali sulla *performance* musicale in ambito scientifico e musicologico: il lavoro ‘pratico’ del *performer*, che non è quindi solo puramente performativo sullo strumento, ma anche ‘pratico’ interpretativo-concettuale di ‘decodifica’ di un brano, include un tipo di analisi che non rimane immanente alla partitura, come nello studio storico-analitico, ma si rivolge alla prospettiva di come la partitura venga performata attraverso il gesto.¹⁶

In questo ultimo ventennio, gli studi empirici sulla *performance* musicale, si sono incentrati proprio sull’aspetto performativo, quindi sull’analisi del *gesto* destinato a compierlo. L’attenzione al gesto nella *performance* musicale è stata fomentata dai paradigmi post-cognitivisti della teoria sull’*embodiment* che definisce il processo cognitivo non come sola attività cerebrale separata dall’aspetto fisico, ma come risultato dell’interazione del corpo e della mente agli stimoli della realtà circostante.¹⁷ Sono stati così elaborati una serie di studi sull’analisi del movimento del musicista come fonte primaria

¹¹ Cfr. COOK N., *Performing Research: Some Institutional Perspectives*, cit., p. 14.

¹² Cfr. Ivi, p. 15.

¹³ Cfr. COOK N., *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2013 | DREYFUS L., *Beyond the Interpretation of Music*, «Tijdschrift Voor Muziektheorie», XII, 3, 2017, p. 253.

¹⁴ Cfr. CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., pp. 102-16.

¹⁵ Cfr. Ivi, pp. 31-35.

¹⁶ Cfr. NEUHAUS H., *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers Inc, New York 1973, p. 31.

¹⁷ Cfr. LEMAN M., *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, MA: MIT Press, Cambridge 2007, p. 43.

per comprendere l'interpretazione ed esecuzione di una partitura, quindi la sua *performance*.¹⁸

Il contesto teorico dell'*embodiment* che si è sviluppato in ambito scientifico, filosofico e musicologico, ha fatto quindi da 'preludio'¹⁹ alla serie di riflessioni e trasformazioni che hanno poi scatenato i nuovi interrogativi, obiettivi, metodi e quindi definizioni dei risultati della ricerca artistica sulla *performance* musicale.

Quali sono, dunque, questi obiettivi e metodi di studio della ricerca artistica nella *performance* musicale rispetto a quella musicologica? Come può un interprete-esecutore diventare artista-ricercatore, quindi attivare un'indagine sul proprio processo creativo partendo da esigenze che derivano dallo studio pratico sul proprio strumento?

Il presente articolo offre una panoramica sulle prospettive di studio della *performance* musicale nella ricerca artistica. Nel definire le varie modalità di indagine, sarà proposto e discusso un metodo misto, interdisciplinare, che vuole integrare l'approccio artistico e scientifico, tenendo conto anche dell'applicazione del digitale per l'analisi del movimento e del suono prodotto. Il metodo misto sostiene il dialogo tra arte, scienza e tecnologia nella prospettiva di un arricchimento comune e di prospettive di innovazione nel campo di ricerca artistica musicale.

2. Il gesto performativo nella teoria dell'*embodiment*

La prassi esecutiva implica una serie di convenzioni storiche che definiscono come un brano debba essere interpretato ed eseguito. Su questo sostrato, che informa storicamente la realizzazione sonora di una composizione scritta o di una improvvisazione, quindi che indica le modalità dell'azione performativa, si va a sovrapporre l'aspetto creativo dell'interprete-esecutore, che intraprende un percorso di studio per (ri)definire il proprio stile rispetto alle esigenze espressive.

Il processo creativo di una *performance* musicale non si ferma, quindi, all'analisi della partitura, ma si rivolge principalmente all'atto pratico, quindi all'azione performativa. La *performance* di un brano musicale scritto, nello specifico, richiede un processo decisionale riflessivo e creativo, che implica una riconfigurazione consapevole dei gesti sullo strumento e quindi un impegno corporeo in relazione all'interpretazione ed esecuzione musicale. Il contenuto dell'azione che realizza l'esecuzione di una partitura risiede, dunque, nel gesto scelto per compierla nel rispetto delle decisioni intraprese per realizzare quei parametri analitici e performativi insiti alla partitura.²⁰

¹⁸ Cfr. CARUSO G., *Mirroring the Intentionality and Gesture of a Piano Performance: An Interpretation of the 72 Etudes Karnatiques*, [PhD dissertation], UGENT Press, Ghent 2018, pp. 213-15. <https://biblio.ugent.be/publication/8563258> (consultato il 14/10/2023).

¹⁹ Cfr. CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., p. 205 e sg.

²⁰ Per esempio la dinamica, l'agogica, le accentuazioni, le arcate, il pedale, etc.

Nel processo cognitivo di apprendimento e di esecuzione di un brano musicale, il *performer*, è normalmente impegnato in una prima fase di studio, cioè in un'esplorazione di carattere intuitiva.²¹ In questo processo, lo studio 'manuale' tecnico avviene in concomitanza alla riflessione 'intellettuale', teorica, analitica necessaria per motivare e contestualizzare le scelte interpretative ed esecutive,²² le scelte stilistiche personali, che derivano da esperienze artistiche diverse e da intenzioni espressive che rendono unica ciascuna *performance*.²³ Di conseguenza, i musicisti-*performer* applicano determinati schemi cognitivi e corporei per eseguire, o mettere in atto, la partitura, cioè per trasformare la partitura in una *performance*. Ciò significa che il gesto riflette la decisione musicale maturata a livello cognitivo teorico nella sua forma pratica performativa. La realizzazione di una *performance* sottende quindi un processo creativo e "co-creativo" (di interpretazione ed esecuzione di una composizione musicale scritta) che comprende l'approccio teorico, di analisi e di riflessione critica insieme all'esercizio tecnico sullo strumento, sviluppato durante la pratica artistica da ciascun *performer*.²⁴ In questo processo le abilità 'manuali' virtuosistiche che si combinano alle competenze 'intellettuale', dal punto di vista estetico, poetico, filosofico, stilistico, non sono azioni meccaniche fine a sé stesse, ma bensì gesti, ossia atti volontari del musicista che produce un determinato suono. In questa azione intenzionale, lo strumento viene percepito come un'estensione naturale del corpo del musicista.²⁵

L'espressività corporea nel suonare uno strumento musicale è, dunque, il risultato di tutte quelle scelte interpretative ed esecutive maturate dal *performer* durante la propria pratica artistica. Ne consegue che nell'analisi della *performance* musicale è fondamentale l'attenzione al gesto sullo strumento in relazione al suono prodotto. Le convenzioni della prassi esecutiva contestualizzano storicamente quella gestualità performativa impiegata per la realizzazione viva di un brano musicale che deriva unicamente dalle informazioni e dalle conoscenze acquisite da ciascun *performer* durante la propria pratica artistica.

Per tutti questi motivi i recenti studi sul cognitivismo musicale si sono focalizzati sul movimento corporeo del musicista per comprendere come venga attivato il processo creativo che dà vita a una *performance* musicale. Secondo la teoria dell'*embodiment* elaborata dalle neuroscienze, l'origine dell'azione performativa è stata individuata su schemi cognitivi e funzioni senso-motorie che il *performer* 'in-corpora' durante le diverse fasi di apprendimento di una partitura non solo a livello di studio pratico sullo strumento, ma anche a livello di riflessione critica, di confronto inter-soggettivo duran-

²¹ Cfr. CHAFFIN R., IMERH G., *Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory*, «Psychological Science: A Journal of the American Psychological Society», XIII, 4, 2002, pp. 342-349.

²² RINK J., *Analysis and (or?) Performance*, in RINK J. (a cura di), *Musical Performance: A Guide to understanding*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 35-58.

²³ Cfr. CHAFFIN R., *Learning Clair de Lune: Retrieval Practice and Expert Memorization*, «Music Perception», XXIV, pp. 377-393.

²⁴ Cfr. DANUSER H., *Execution – Interpretation – Performance: The History of a Terminological Conflict*, cit., pp. 177-196.

²⁵ Cfr. NIJS L., LESAFFRE M., LEMAN M., *The Musical Instrument as a Natural Extension of The Musician*, in CASTELLENGO M., GENEVOIS H., BARDEZ J.-M. (a cura di), *La musique et ses instruments*, Editions Delatour France, Sampzon 2013, pp. 467-484.

te le esperienze relative al processo creativo, come per esempio il dialogo e le collaborazioni con altri artisti, con i docenti, nella visione o nell'ascolto di altre *performance*. L'insieme di tutte queste esperienze artistiche nutrono l'aspetto riflessivo e critico e le aspettative di resa dei parametri performativi. Il sostrato conoscitivo, epistemologico, fatto proprio a livello mentale e corporeo, quindi 'in-corporato', viene poi tradotto e restituito in gesto, secondo il processo di "enazione" (*enactment*),²⁶ ossia di un'azione che è il frutto di una interazione con gli stimoli esterni.

Lo studio del gesto musicale si rivela, dunque, fondamentale per la comprensione della *performance* come risultato delle esperienze artistiche personali, espressive e stilistiche di chi lo produce, ossia del *performer*.²⁷

3. Lo studio della *performance* musicale nella ricerca artistica

Il percorso di ricerca artistica ha come obiettivo quello di studiare l'arte alla sua genesi, ossia a partire dal processo creativo, attraverso un approccio che preveda una triangolazione dell'indagine teorica, della sperimentazione pratica e della produzione artistica.²⁸ Per raggiungere questo obiettivo risulta necessario un metodo che riesca a determinare le fasi della creazione artistica per poi utilizzare questi contenuti come fonti da analizzare nella prospettiva di comprenderli per generare conoscenza su di essi.²⁹

L'attitudine investigativa che gli artisti attuano in maniera istintiva durante il proprio processo creativo, può diventare ricerca intesa come 'disciplina' di studio, quando viene definito un metodo che faccia emergere tutte le dinamiche e le caratteristiche del processo creativo di un'opera d'arte. L'applicazione di un metodo, quindi di specifiche procedure di indagine che permettano di documentare, analizzare e disseminare il processo creativo come fonte di produzione e conoscenza,³⁰ determina la trasformazione della pratica artistica in ricerca artistica.³¹

Lo studio della *performance* di una composizione scritta nella ricerca artistica musicale, pur tenendo presente gli aspetti storici, semantici e stilistici dello studio musicologico, sposta il suo focus sulla ricostruzione e comprensione del processo creativo. Quando si percorre il sentiero di ricerca artistica, ossia quando lo studio della *performance* musicale non è finalizzato esclusivamente alla produzione artistica, ma anche alla conoscenza di essa, diventa necessario applicare un metodo di documentazione, analisi e

²⁶ Cfr. VARELA F. J., THOMPSON E., ROSCH E., *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, trad. it. a cura di Blum I., Feltrinelli, Milano 1992, p. 206 | GIUSY CARUSO, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., p. 44.

²⁷ Cfr. HUBRICH S. G. B., *The Performer's Body in Creative Interpretations of Repertoire Music*, «Arts and Humanities in Higher Education», XV, 3/4, 2016, pp. 337-352.

²⁸ Vedi la proposta di sistema triangola per la ricerca artistica (TARS) in GIUSY CARUSO, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., p. 77-82

²⁹ Cfr. COESSENS K., CRISPIN D., DOUGLAS A., *The Artistic Turn: A manifesto*, cit., p. 43.

³⁰ BORG DORFF H., *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, cit., p. 37.

³¹ Cfr. CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., p. 58-65.

disseminazione sistematica della sua fonte, ossia della pratica artistica. Una delle principali difficoltà nella ricerca artistica è proprio quella di 'immortalare' l'intrinseca dinamicità del processo creativo nella pratica artistica rispetto alla staticità di uno studio su un prodotto già definito, come per esempio l'analisi della partitura in ambito musicologico. La definizione delle procedure di raccolta dei dati e delle conoscenze acquisite durante la pratica performativa, quindi il metodo, è il nodo fondamentale da sciogliere per raggiungere gli obiettivi di studio della *performance* musicale nella ricerca artistica.

Il metodo più immediato per documentare le fasi del processo creativo di una *performance* musicale è quello della descrizione narrativa³² da parte del musicista-ricercatore stesso che crea dei contenuti durante la sua pratica redigendo per esempio un diario giornaliero, o un report, con appunti che mappano i procedimenti del suo lavoro, le fonti, le ispirazioni, le impressioni, le esperienze artistiche o le interviste ad altri artisti. Questa metodologia, può essere supportata e coadiuvata dalla registrazione audio e video in forma di storytelling delle riflessioni e delle ispirazioni, o ancora dalla raccolta di un archivio multimediale che testimoni le evoluzioni del processo creativo della *performance*, quindi una serie di registrazioni audio e video di prove, concerti, sperimentazioni etc.³³

Se nei primi decenni del XX secolo, questa idea di riproducibilità nell'arte attraverso il mezzo tecnologico ha suscitato grandi polemiche,³⁴ oggi l'ausilio della moderna tecnologia audio e video viene rivalutata proprio nella prospettiva di questa operazione di archiviazione multimediale e di diffusione del materiale artistico sulla *performance*, che altrimenti verrebbe perso. La caratteristica dell'irripetibilità della *performance*, che accade solo *hic et nunc*, rimane, ma la documentazione multimediale ne determina e facilita la sua trasmissione e diffusione, contribuendo altresì alla (ri)costruzione sociale della tradizione creativa.³⁵ La tecnologia è, quindi, un mezzo per raccogliere la documentazione utile per l'analisi del processo artistico e per lo studio delle qualità estetiche di una *performance*, stimolando, altresì, la riflessione e la consapevolezza del processo creativo stesso. L'archivio di memorie personali e di registrazioni multimediali delle *performance* costituiscono poi la fonte su cui attivare un riflessione critica e un'analisi che da un lato stimola la stesura dei contenuti della ricerca e dall'altro porta al miglioramento e al modellamento della *performance*, e quindi alla sua creazione. Detto questo, rimane il fatto che il processo creativo di una *performance* musicale possa sfociare nella sola produzione artistica di un concerto; e allora in questo caso lo studio investigativo resta implicito al processo che viene espresso solo attraverso il linguaggio proprio dell'arte dei suoni e non spiegato, descritto e analizzato in altra forma di linguaggio verbale che risponde a specifiche domande di ricerca.

³² Sull'esposizione e scrittura nella ricerca artistica cfr. Ivi, pp. 66 e sg.

³³ Cfr. CHAFFIN R., IMERH G., *Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory*, cit., pp. 342-349

³⁴ In particolare, il filosofo Walter Benjamin (1892-1940) denuncia come la riproduzione dell'arte sfoci in uno stato di omologazione, in cui si perde la sua unicità, dunque la sua aura intrinseca (Benjamin 1936).

³⁵ Cfr. HEINICH N., *L'aura de Walter Benjamin. Notes sur L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* «Actes de la recherche en sciences sociales», XLIX, 1983, pp. 107-109.

Nell'attivare uno studio di ricerca artistica sulla *performance* bisogna, quindi, individuare delle domande di ricerca che abbiano un impatto e una ricaduta sulla pratica artistica del *performer* e sulla comunità di artisti-ricercatori. La finalità, come spiegato in precedenza, è epistemologica, ossia quella di creare conoscenza attorno alla creazione della *performance* musicale dal punto di vista analitico non della partitura, come nel caso dell'approccio musicologico, ma del gesto impiegato a 'per-formare' l'opera, ossia a dargli forma.³⁶ In questo si coglie il senso della necessità di un approccio analitico-performativo nello studio della *performance* musicale in ambito di ricerca artistica. I dati ottenuti da questo approccio di ricerca consistono principalmente in una descrizione verbale e analisi della *performance* da parte dell'artista-ricercatore e costituiscono i contenuti che aiutano a comprendere il suo processo creativo. Il risultato è la produzione di una conoscenza sulla *performance* che si identifica come un *metalinguaggio* che si sovrappone al linguaggio proprio dell'espressione artistico-musicale, per spiegarla.

4. Gli studi empirici sulla *performance* musicale

Nell'ultimo decennio gli studi empirici sulla *performance* musicale si sono riprodotti molto copiosamente in ambito scientifico post-cognitivista. L'attenzione è stata incentrata principalmente all'analisi del gesto del *performer* in relazione al suo processo creativo. Grazie al progresso tecnologico, gli studi empirici si sono avvalsi dell'applicazione della tecnologia digitale di *biofeedback* che restituisce una serie di misurazioni legate all'impiego fisiologico nell'attuare una determinata attività.³⁷ La tecnologia maggiormente utilizzata è quella del *motion capture*,³⁸ ossia del tracciamento del gesto attraverso un sistema di telecamere a infrarossi che registrano il movimento del corpo di un *performer* vestito con una tuta ricoperta da marker sferici riflettenti la luce. Rispetto ai tradizionali mezzi di registrazione audio e video, questi sistemi forniscono parametri precisi sul gesto, come la mappatura dello spostamento, dell'ampiezza, della velocità, dell'accelerazione e della quantità di movimento. Contestualmente, il *motion capture* riproduce il corpo del *performer* in un modello 3D (un agente virtuale o *avatar*) nello spazio tridimensionale restituendo una visualizzazione dettagliata nelle diverse prospettive tridimensionali (x-y-z) rispetto allo spazio bidimensionale di una normale videocamera.

³⁶ CARUSO G., COOREVITS E., NIJS L., LEMAN M., *Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer's Artistic Process*, «Contemporary Music Review», XXXV, 4/5 (Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music), 2016, pp. 402-422.

³⁷ Cfr. GOEBL W., DIXON S., SCHUBERT E., *Quantitative Methods: Motion Analysis, Audio Analysis, and Continuous Response Techniques*, in DOROTTYA F., TIMMERS R., SCHUBERT E. (a cura di), *Expressiveness in Music Performance-Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, Oxford University Press, UK 2014, pp. 221-239.

³⁸ Il sistema di *motion capture*, che è principalmente conosciuto per la realizzazione di animazioni in 3D, costituisce oggi la tecnologia più adeguata allo studio empirico sulla *performance* musicale.

La tecnologia di *motion capture*, che consente di ottenere dei dati quantitativi precisi, ossia delle misurazioni del gesto, rende espliciti ed evidenti quegli aspetti più nascosti della *performance* musicale dal punto di vista del movimento corporeo per realizzarla agevolando la sua analisi in relazione all'interpretazione ed esecuzione. Ciò significa che le misurazioni oggettive offrono una meta-prospettiva di analisi perché mediata dall'ausilio tecnologico, che come una grande lente o come uno specchio 'aumentato' ha la capacità di andare più a fondo e potenziare la percezione soggettiva della *performance* musicale, facilitandone la comprensione e contribuendo ad accrescere la consapevolezza circa il controllo dell'articolazione del gesto in relazione al risultato sonoro.³⁹ I dati quantitativi ottenuti dal software costituiscono quindi un ulteriore linguaggio rispetto a quello verbale e all'espressione artistica stessa; un *metalinguaggio* che definisce la *performance* attraverso il numero e attraverso dei parametri matematici.⁴⁰

A questo tipo di tecnologia di *motion tracking*, oggi si affianca anche la captazione e registrazione della tensione muscolare grazie a particolari sensori elettromiografici (sEMG)⁴¹ sviluppati da diverse aziende. Questo tipo di ricerca è ancora in itinere e molto aperta nella sua implicazione a livello performativo artistico.⁴²

La mediazione tecnologica dell'approccio analitico-empirico rappresenta ad oggi un vantaggio per la ricerca artistica. Si tratta di una valida alternativa e un supporto al tradizionale metodo analitico-performativo di osservazione e di descrizione verbale che può avvalersi di misurazioni precise sul gesto e sul suono in relazione alla *performance* musicale.

5. Proposta di un metodo misto per lo studio della performance musicale nella ricerca artistica

Nei paragrafi precedenti si è visto come nello studio sulla *performance* musicale possano essere applicati due tipi di approcci: analitico-performativo inerente all'indagine artistica ed analitico-empirico inerente all'indagine scientifica. Entrambi gli approcci presentano dei vantaggi e dei limiti.

L'approccio artistico offre informazioni dettagliate necessarie a comprendere come una *performance* venga creata dal punto di vista di chi la esegue, ossia il musicista, pur rimanendo la criticità della prospettiva unidirezionale e 'soggettività' dei dati raccolti.

L'approccio scientifico offre delle misurazioni, quindi dei dati 'oggettivi', che sono i parametri fondamentali nell'analisi della *performance* musicale, ma non coglie l'interpretazione e il fine artistico di questi dati inerenti alla creatività di ciascun *performer*.

³⁹ Cfr. CARUSO G., NIJS L., LEMAN M., "My Avatar and Me": *Technology-Enhanced Mirror in Monitoring Music Performance Practice*, in HEPWORTH-SAWYER R., PATERSON J., TOULSON R. (a cura di), *Innovation in Music*, Routledge, UK 2021, pp. 355-370.

⁴⁰ Sui linguaggi della ricerca artistica cfr. CARUSO G., *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, cit., pp. 39-40.

⁴¹ sEMG è l'acronimo di *surface electromyography*. L'analisi elettromiografica di superficie consiste in una tecnica di misurazione dell'attività elettrica di contrazione dei muscoli grazie a dei sensori posizionati su determinate parti del corpo.

⁴² Vedi le attività di ricerca in campo artistico portate avanti in Italia nel laboratorio LWT3 di Milano, <https://lwt3.com/> (consultato il 14/10/2023).

Le criticità emergono, dunque, sia in campo artistico che in campo scientifico: il dato artistico soggettivo di ciascun *performer* necessita di esser validato per poter essere replicato e il dato oggettivo, ottenuto per esempio dalla misurazione tecnologica, deve essere spiegato da chi lo ha prodotto per poter essere colto nel suo significato artistico, altrimenti rimane una mera misurazione.

Partendo dai vantaggi e dalle criticità dei due approcci, si è elaborata una procedura che implichi un'integrazione dei due punti di vista in un metodo misto: la descrizione soggettiva del *performer* viene supportata dall'applicazione della tecnologia come mezzo per produrre misurazioni che permettano di validare le intuizioni sulla *performance*.⁴³ Il metodo misto considera i benefici del dialogo e del confronto tra l'analisi soggettiva attuata da parte del *performer* e l'analisi oggettiva registrata dai sistemi digitali durante una *performance* musicale. Se l'approccio analitico-performativo, basato sulle riflessioni filosofiche ed estetiche del musicista stesso sulla propria pratica artistica, fornisce la chiave di lettura per motivare e dare un significato credibile alle misurazioni relative al movimento e al suono nella *performance* musicale, l'approccio empirico sostiene tutta la procedura di documentazione e facilita l'osservazione, l'analisi e la disseminazione della pratica artistica.

L'implementazione della tecnologia rivela, infatti, aspetti della *performance* musicale, che non risultano sempre evidenti dall'osservazione e dalla valutazione soggettiva del musicista in prima persona. La misurazione empirica è un *feedback* utile con cui confrontarsi sia per migliorare la creazione della propria *performance* musicale che per trasformare la propria pratica artistica in ricerca attraverso una documentazione multimediale che spiega la *performance* dal punto di vista del dato numerico ed empirico. Il dato oggettivo ottenuto utilizzando la tecnologia, a sua volta, non può prescindere dal confronto con il dato soggettivo fornito unicamente dalla riflessione del *performer* che lo spiega.

Ne consegue, che il *feedback* dei dati empirici, ottenuti dall'elaborazione delle registrazioni audio e video e di *motion tracking*, per esempio, servono da supporto per confermare o meno la validità e l'affidabilità, o addirittura facendo da stimolo per migliorare la pratica artistica; viceversa, il *feedback* soggettivo, risultato della valutazione del *performer*, serve a interpretare le misurazioni (per esempio sul gesto e sul suono) e a dare credibilità ai risultati. La combinazione dei due approcci si rivela utile sia alla ricerca artistica che alla ricerca scientifica rivolta allo studio della *performance* musicale.⁴⁴

⁴³ Per approfondimento cfr. *performer-assistive method* in CARUSO G., COOREVITS E., NIJS L., LEMAN M., *Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer's Artistic Process*, cit., pp. 402-422.

⁴⁴ Dell'applicazione di questo metodo misto esistono degli studi sia in campo di ricerca musicologica che in campo di ricerca artistica: Per esempio cfr. COOREVITS E., MOELANTS D., ÖSTERSJÖ S., GORTON D., *Decomposing a Composition: On the Multi-Layered Analysis of Expressive Music Performance*, «Lecture Notes in Computer Science (LNCS): 11th International Symposium on CMMR», Springer, Berlin 2016, pp. 171-189.

La prospettiva d'osservazione traslata in terza persona attraverso la mediazione tecnologica⁴⁵ contribuisce quindi allo sviluppo di procedure di studio della *performance* musicale nella ricerca artistica su più fronti poiché:

- 1) supporta il passaggio dalla pratica artistica all'indagine finalizzata contestualmente alla produzione artistica e alla produzione di conoscenza artistica, attivando il percorso di ricerca artistica;
- 2) migliora le fasi di documentazione e di analisi del processo creativo;
- 3) facilita l'archiviazione multimediale e quindi anche la diffusione (o disseminazione) dei risultati di ricerca stessa.

In un contesto storico come quello attuale, in cui i tradizionali approcci delle discipline teoriche, analitiche e musicologiche non costituiscono più l'unica risorsa di studio, l'approccio di ricerca artistica, coadiuvato dall'ausilio del digitale, apre nuovi orizzonti di studio della *performance* musicale restituendo aspetti più dettagliati sulla conoscenza del suo processo creativo.

6. Conclusione

Il dibattito su un possibile dialogo e intreccio tra arte, scienza, e tecnologia presentato in questo articolo, fornisce degli spunti di riflessione e apre nuove strade avanguardiste riguardanti l'innovazione della metodologia di studio sulla *performance* musicale, in particolare nella ricerca artistica. La computazione del movimento e del suono attraverso dispositivi digitali si sta rivelando un mezzo sempre più efficace nell'indagine sulla *performance* musicale. L'approccio analitico-performativo della ricerca artistica si basa sulla valutazione di dati raccolti attraverso una riflessione narrativa e una valutazione soggettiva della *performance* musicale da parte del musicista stesso; l'approccio empirico si basa sull'elaborazione di dati riguardanti le registrazioni audio e video e di *motion tracking*. La combinazione dei due contribuisce alla validazione e l'affidabilità dei risultati facendo da stimolo nella creazione e nello studio della *performance*.

Il metodo misto, volto a cogliere l'efficacia della complementarità tra arte, scienza e tecnologia è, dunque, auspicabile per una condivisione di sapere e di tecniche tra artisti e scienziati, e un arricchimento in entrambi i domini di ricerca. Mantenendo la specificità del proprio linguaggio – artistico e scientifico – i percorsi possono incontrarsi nella comune finalità di creare una comprensione più dettagliata dello studio della *performance* musicale. Il linguaggio artistico fornisce quelle informazioni e contenuti sul percorso creativo di ciascun musicista che possono guidare e motivare i dati scientifici, mentre il linguaggio scientifico, insieme all'acquisizione di protocolli empirici, può aiutare i musicisti nel definire le procedure della loro indagine. La dif-

⁴⁵ Cfr. LEMAN M., *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, cit., pp. 100-104.

ficoltà maggiore per i musicisti-ricercatori e gli scienziati che vogliono intraprendere un percorso di ricerca interdisciplinare consiste proprio nell'acquisizione di un linguaggio condiviso e di competenze alla portata della propria disciplina.

Lo scenario presentato in questo articolo mostra come il rapporto tra il *performer* e la propria pratica artistica sia cambiato nella nuova prospettiva di ricerca artistica. La congiunzione tra arte, scienza e tecnologia agevola la sperimentazione di studio sulla *performance* musicale di pratiche innovative per il monitoraggio e la documentazione, e di nuovi linguaggi e competenze condivise che favoriscono la conoscenza e la trasmissione artistica.⁴⁶

⁴⁶ Consultare per esempio la piattaforma europea *S+T+Arts* che si occupa dei progetti che uniscono la scienza, la tecnologia e l'arte: <https://starts.eu/>



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Alessandro Cazzato

Conservatorio di Musica “N. Piccinni”, Bari

LA DIDATTICA COLLETTIVA PER QUATTRO VIOLINI COME COMPLEMENTO ALL’INSEGNAMENTO STRUMENTALE

Abstract

The daily practice of violin teaching suggests that playing music together in an ensemble can bring significant benefits. This is particularly evident when considering the experience of a quartet of unaccompanied violins, a formation historically linked to traditional teaching methods. Such training allows for establishing comparisons, analogies, and positive challenges among group members, regardless of their instrumental skills.

The performance of a violin quartet involves musical and social interactions among the performers, making the musical performance a typically collective activity. This leads us to reflect on the theoretical foundations supporting the idea that collective practice can support individual practice and the benefits that can arise, such as independence in the musical field and the development of self-regulation.

In this context, this paper aims to guide the reader through the main fields of collective teaching, including the *self-regulation cycle* in effective practices, the principles of *cognitive apprenticeship* and cooperative learning, and the positive role of *peer learning* in a music ensemble. The ultimate aim is to deepen, in the educational field, the connections between collective and individual practice, exploring the potential impact of the violin quartet on individual violin practice.

Keywords

Violin | Violin Ensemble | Self-Regulation | Cognitive Apprenticeship | Cooperative Learning | Peer Learning.



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Esecuzione d'ensemble e modelli di apprendimento cooperativo

In via preliminare, l'esecuzione d'ensemble per quattro violini implica interazioni di natura musicale e sociale tra gli esecutori: la *performance* musicale d'ensemble è un affare tipicamente collettivo.¹ L'obiettivo degli esecutori è comunicare al meglio le informazioni riguardanti la struttura musicale complessiva del brano e le intenzioni espressive, introducendo deliberatamente variazioni dei parametri di *performance* (e.g. tempo, intensità, articolazione, qualità del suono), attraverso:

- ▶ le abilità cognitivo/motorie e le relazioni neurali, ovvero tutti quei meccanismi di anticipo e/o di creazione di *immagini mentali* coinvolti nella pianificazione delle azioni dell'esecutore, i processi di divisione dell'attenzione tra le proprie azioni e quelle degli altri componenti del gruppo, i meccanismi adattivi che consentono agli esecutori di reagire alle variazioni dei parametri di *performance*;
- ▶ la conoscenza, generale e specifica, della struttura musicale del brano e la consapevolezza dell'espressione musicale appropriata allo stile, alla prassi, al contesto;
- ▶ I fattori sociali che influenzano la coordinazione di un *ensemble*.² Da ciò deriva che un'esperienza musicale collettiva per quattro violini può produrre un risultato positivo solo quando tutti i membri dell'ensemble «donano, in maniera equa, le proprie doti musicali con una reazione simultanea e sensibile all'intero processo musicale».³

In particolare, anche le abilità sociali sono essenziali nei *modelli di apprendimento cooperativo*; queste devono essere insegnate con attenzione, dal momento che il semplice collocare gli studenti in gruppi non consentirà automaticamente l'emergere di tali abilità. Seguendo la lezione di Kay Burke, è possibile dividere le abilità sociali, che è possibile acquisire nell'esperienza d'ensemble, in quattro categorie principali.⁴

- ▶ Le *basic interaction* implicano lo scambio di *feed-back* valutativi da parte dei membri dell'ensemble: ad esempio, è importante che l'insegnante fornisca continui *feed-back*, che gli studenti siano sempre incoraggiati a esprimere le loro opinioni o che il repertorio da studiare sia il risultato di una scelta concordata selezionando, attraverso

¹ Cfr. GOODMAN E., *L'esecuzione d'ensemble*, in RINK J. (a cura di), *L'esecuzione musicale. Guida, analisi, prospettive* (trad. it. a cura di S. Leoni), Rugginenti Ed., Milano 2008, p. 189.

² Cfr. KELLER P. E., *Musical Ensemble Performance: A Theoretical Framework and Empirical Findings on Interpersonal Coordination*, International Symposium on Performance Science, AEC, 2013, pp. 271-285.

³ JOHNSON D. W., JOHNSON R. T. & HOLUBEC E. J., *Cooperative in the Classroom*, MN Interaction Book Company, Edina 1988, p. 80. Per approfondire cfr. JOHNSON D. W. & JOHNSON R. T., *Learning Together and Alone: Cooperative, Competitive, and Individualistic Learning*, Allyn & Bacon, Boston 1990³ | JOHNSON D. W., JOHNSON R. T. & SMITH K. A., *Active Learning: Cooperation in the College Classroom*, MN Interaction Book Company, Edina 1991.

⁴ Cfr. BURKE K., *What to Do with the Kid Who... Developing Cooperation, Self-Discipline, and Responsibility in the Classroom*, Skylight Publishing Inc., Palatine 1992.

so la condivisione di interessi reciproci, materiale musicale gradito sia all'insegnante che agli studenti.

- ▶ Le *communication skills* implicano l'incontrarsi "faccia a faccia" e lo sviluppo di una comunicazione positiva ed efficace, favorendo l'efficacia stessa delle prove e il progresso dello studio collettivo. Il docente, invece di spiegare le sue esigenze interpretative in modo verbale, potrebbe coinvolgere attivamente un elemento del gruppo come 'modello'; al contempo, ogni componente dell'*ensemble*, qualora incontri una difficoltà tecnica o musicale, può far liberamente affidamento sul docente per superarla. Inoltre, al fine di sviluppare una comunicazione efficace, tutti gli elementi caratteristici dell'interpretazione (e.g. tempo, metro, dinamica, ingressi delle voci, fraseggi, respiri) devono essere comunicati e interpretati da tutti attraverso *segnali non verbali* condivisi.
- ▶ La *conflict resolution*, ovvero la risoluzione delle problematiche musicali (e.g. elaborare tempistiche ritmiche, concordare agogiche e dinamiche, decidere arcate e diteggiatura), è fondamentale per offrire al pubblico un prodotto musicale di buon valore.
- ▶ La *team building* può essere sviluppata nel rafforzamento del legame tra pari, nella formulazione di critiche costruttive, nell'assunzione da parte di tutti i componenti di rischi, fiducia e sostegno reciproco. In tal modo, si crea una profezia positiva che si auto-avvera, esemplificata nella frase «suoniamo tutti bene perché l'*ensemble* è buono; l'*ensemble* è buono perché suoniamo tutti bene». ⁵

Da questa breve divagazione nell'ambito psicologico possiamo confermare quanto riscontrato nella pratica didattica giornaliera: ovvero che l'approccio didattico con piccoli *ensemble* strumentali (come nel caso del *quartetto di violini* non accompagnati) può rappresentare un valido supporto allo studio individuale, offrendo agli studenti l'opportunità di prendere decisioni autonome in merito alle sfide musicali di tutti i giorni, con sempre maggiore indipendenza e consapevolezza. ⁶

In tale prospettiva, l'*ensemble* di violini potrebbe essere visto, dunque, come un mezzo efficace per facilitare il *pensiero critico* e l'*indipendenza* in ambito musicale. Proprio l'indipendenza musicale, infatti, è il risultato di ripetute istruzioni intenzionali che incorporano pratiche didattiche differenziate sensibili alla capacità degli studenti, al contesto, alla familiarità con un determinato contenuto musicale, ed è raggiunta solo qualora gli studenti siano in grado di prendere e giustificare decisioni musicali significative, utilizzando gli strumenti della comprensione, della consapevolezza, della valutazione delle proprie *performance*.

⁵ DI NATALE J. J. & RUSSELL G. S., *Cooperative Learning for Better Performance*, «Music Educators Journal», 82, II, 1995, p. 28.

⁶ Cfr. DAVIDSON L., *Tools and Environments for Musical Creativity*, «Music Educators Journal», 76, IX, 1990, p. 12.

2. Cognitive apprenticeship

Un modello di insegnamento in cui il docente può sviluppare efficacemente l'indipendenza degli studenti in ambito musicale è descritto da Allan Collins come *cognitive apprenticeship* in cui gradualmente, ma rapidamente, lo studente si sostituisce al docente come attore primario nel processo di apprendimento.⁷ L'*apprendistato cognitivo* promuove, infatti, la risoluzione dei problemi e lo sviluppo di capacità decisionali tramite processi e meccanismi di pensiero visibili e trasparenti, attraversando tre diverse fasi (*modeling, coaching, fading*), ognuna delle quali comporta maggiori aspettative e responsabilità da parte degli studenti.⁸ In particolare:

- ▶ Durante la prima fase (*modeling*), l'insegnante mostra esplicitamente agli studenti come pensare, lavorare e affrontare le sfide cognitive che si affrontano quotidianamente in ambito musicale. Il *modeling* non riguarda solo l'esemplificazione di prestazioni musicali il più possibile accurate (sia solistiche che di *ensemble*), ma soprattutto l'esemplificazione dei processi cognitivi e delle strategie di pensiero che vi sono alla base.⁹
- ▶ Durante la fase di *coaching*, gli studenti sono ora impegnati nell'elaborazione di un pensiero critico e decisionale in ambito musicale; il docente, invece, monitora attentamente il coinvolgimento degli studenti, incoraggia l'apprendimento attraverso *domande dirette* e *discussioni* con i propri studenti riguardo alle azioni (visibili) svolte e ai processi cognitivi (invisibili) alla base di tali azioni. Questo si configura come un rapido processo articolato su più livelli, quali la comprensione del metodo, l'applicazione, l'analisi, la sintesi, la creazione.
- ▶ Durante l'ultima fase di *fading*, il docente si rimuove dal suo ruolo, di sostegno o tutoraggio, per diventare un vero e proprio osservatore, e non intervenire al primo errore commesso; d'altro canto, i suoi studenti si impegnano nella pratica musicale d'*ensemble* in modo indipendente.

Impostare, dunque, le lezioni collettive per quattro violini sulla base dei principi offerti dall'*apprendistato cognitivo* si dimostra essenziale per favorire la consapevolezza musicale (anche nell'ambito dello studio individuale) degli allievi, svilupparne il pensiero critico, influenzare positivamente la *performance* musicale d'*ensemble* e, di conseguenza, individuale. Inoltre, una tale impostazione risulta particolarmente efficace se

⁷ Cfr. COLLINS A., *Design Issues for Learning Environments*, in VOSNIADOU S., DE CORTE E., GLASER R. & MANDLE H. (a cura di), *International Perspectives on the Psychological Foundations of Technology-Based Learning Environments*, Erlbaum, Hillsdale 1995, cap. XVII.

⁸ Cfr. COLLINS A., BROWN J. S. & NEWMAN S. E., *Cognitive Apprenticeship: Teaching the Craft of Reading, Writing, and Mathematics*, in RESNICK L. B., *Knowing, Learning, and Instruction*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1989, p. 457.

⁹ Cfr. WEIDNER B. N., *Achieving Greater Musical Independence in Ensembles through Cognitive Apprenticeship*, «Music Educators Journal», 104, III, 2018, pp. 26-31.

affiancata dall'utilizzo di strategie di apprendimento cooperativo (vedi *infra*), soprattutto in *ensemble* di quattro/cinque componenti, come già evidenziato da alcuni studi.¹⁰

Nel nostro caso, l'*apprendimento cooperativo* è organizzare gli studenti in piccoli gruppi (omogenei o meno) e lavorare in modo collaborativo, verso un obiettivo comune per «imparare in maniera indipendente», attraverso la scoperta, l'indagine, la «costruzione collettiva di significato».¹¹ In piccoli gruppi strumentali, gli studenti hanno la possibilità di lavorare insieme per massimizzare l'apprendimento proprio e altrui; in questo contesto, gli insegnanti hanno il ruolo di 'facilitatori' dell'apprendimento e non di 'istruttori'. A tal proposito, l'*ensemble* di quattro violini potrebbe essere visto proprio come modello esemplare di *apprendimento cooperativo*.

L'assenza di un direttore d'*ensemble*, inoltre, richiede che i componenti contribuiscono direttamente ai processi decisionali durante le prove e coordinino l'esecuzione durante la *performance*, secondo proprie idee e intenzioni musicali condivise. In fin dei conti, le dimensioni di piccoli gruppi promuovono la partecipazione attiva degli studenti e comportano un'interferenza minima da parte dei docenti.¹²

3. Ciclo dell'auto-regolazione

In questa sede è opportuno ricordare che l'esecuzione di compiti specifici da parte dei componenti di un *ensemble* di quattro violini sviluppa il processo di *auto-regolazione* di ciascun componente, sia in fase di studio collettivo che poi in fase di studio individuale. L'apprendimento *auto-regolato* potrebbe essere definito come un insieme di «pensieri, sensazioni, azioni auto-prodotti per raggiungere obiettivi accademici»,¹³ ovvero come un meccanismo ciclico di *planning*, *performance* ed *evaluation* realizzato attivamente dagli esecutori tramite continua selezione, monitoraggio, revisione delle strategie di studio.¹⁴ Lo *studio auto-regolato* è realizzato da «partecipanti attivi nel proprio processo di apprendimento sotto l'aspetto *meta-cognitivo*, motivazionale e comportamentale»¹⁵, con azioni dirette ad acquisire «informazioni o abilità che coinvolgono l'operato, il fine, l'auto-percezione strumentale».¹⁶

¹⁰ Su tutti cfr. KASSNER K., *Cooperative Learning Revisited: A Way to Address the Standards*, «Music Educators Journal», 88, IV, 2002, pp. 17-23.

¹¹ Tratti da EMMER E., EVERTSON C., & WORSHAM M., *Classroom Management for Middle and High School Teachers*, Pearson Education, Boston 2006, p. 114.

¹² Cfr. COHEN E. G., *Restructuring the Classroom: Conditions for Productive Small Groups*, «Review of Educational Research», 64, I, 1994, pp. 1-35.

¹³ ZIMMERMAN B. J., *Academic Studying and the Development of Personal Skill: A self-Regulatory Perspective*, «Educational Psychologist», 32, 1998, p. 73.

¹⁴ Cfr. ZIMMERMAN B. J., *Dimensions of Academic Self-Regulation: a Conceptual Framework for Education*, in SCHUNK D. H. & ZIMMERMAN B. J. (a cura di) *Self-Regulation of Learning and Performance: Issues and Educational Implications*, Erlbaum, New Jersey 1994.

¹⁵ ZIMMERMAN B. J. & MARTINEZ-PONS M., *Construct Validation of a Strategy Model of Student Self-Regulated Learning*, «Journal of Educational Psychology», 80, 1988, pp. 284.

¹⁶ ZIMMERMAN B. J., & MARTINEZ-PONS M., *Development of a Structured Interview for Assessing Student Use of Self-Regulated Learning Strategies*, «American Educational Research Journal», 23, 1986, pp. 615.

Nei loro studi, McPherson e Zimmerman hanno evidenziato sei dimensioni dell'*auto-regolazione*,¹⁷ ciascuna di particolare rilevanza per l'apprendimento musicale:

- ▶ *motivazione*, ovvero l'insieme delle credenze di sé in grado, in maniera più o meno diretta, di influenzare l'apprendimento. Tra le varie disposizioni motivazionali, l'*auto-efficacia* (*self-efficacy*) sembra essere la più saliente, in quanto determina, direttamente o indirettamente, l'impostazione degli obiettivi, la quantità di sforzo e la persistenza;
- ▶ *metodo*, ovvero l'insieme di strategie cognitive di apprendimento preventivamente strutturate e orientate alle attività da svolgere;
- ▶ *comportamento*, comprende l'attuazione (o meno) degli orientamenti indirizzati dal pensiero riflessivo, la meta-cognizione, la capacità auto-valutazione e monitoraggio dei propri processi di apprendimento;
- ▶ *gestione del tempo*, comprende le capacità degli studenti di concentrarsi sulle attività e pianificare l'uso del tempo a disposizione;
- ▶ *influenze sociali*, ovvero la tendenza a coinvolgere gli altri (colleghi, familiari, docenti, etc.) come sostegno allo studio;
- ▶ *ambiente*, ovvero lo spazio dedicato allo studio giornaliero e alla concentrazione prima di ogni sessione di studio.

Seguendo la lezione di Peter Miksza, invece, si può sostenere un modello a quattro dimensioni: *motivazione*, *metodo* e *comportamento*, *gestione del tempo*, *influenze sociali* e *ambiente*. In questo modello *metodo* e *comportamento* possono essere considerati come un processo parallelo: il *metodo* si occupa di un'azione da realizzarsi in un preciso momento; il *comportamento* si occupa delle azioni realizzate, sempre dirette da precisi approcci riflessivi e meta-cognitivi.¹⁸

L'apprendimento *auto-regolato* si rivela come un *processo ciclico* in cui gli studenti seguono tre fasi di apprendimento, quali la fase delle riflessioni preparatorie, dell'esecuzione del compito, della valutazione sull'esecuzione.¹⁹

¹⁷ Cfr. MCPHERSON G. E. & ZIMMERMAN B. J., *Self-Regulation of Musical Learning: A Social Cognitive Perspective on Developing Performance Skills*, in COLWELL R., RICHARDSON (a cura di), *Handbook of Research on Music Learning*, Oxford University Press, New York 2002, pp. 327-347.

¹⁸ Cfr. MIKSZA P., *The Development of a Measure of Self-Regulated Practice Behavior for Beginning and Intermediate Instrumental Music Students*, «Journal of Research in Music Education», 59, IV, 2011, pp. 321-338.

¹⁹ Cfr. ZIMMERMAN B. J., *Attaining Self-Regulation. A Social Cognitive Perspective*, in BOEKAERTS M., PINTRICH P. R. & ZEIDNER M., *Handbook of Self-Regulation*, Academic Press, New York 2000, pp. 13-39 | MCPHERSON G. E. & RENWICK J. M., *Self-Regulation and Mastery of Musical Skills*, in ZIMMERMAN B. J. & SCHUNK D. H. (a cura di), *Handbook of Self-Regulation*, Routledge, New York 2011, pp. 234-250.

- ▶ *Forethought, planning*: consiste nei metodi che precedono gli sforzi di apprendimento, considerando attentamente cosa sarà necessario o cosa accadrà in futuro. Questa fase è caratterizzata dall'applicazione della capacità di analisi delle attività (pregresse e future) e dall'influenza delle convinzioni di auto-motivazione. In altri termini, lo studente sceglie obiettivi e sviluppa un piano di strategie per raggiungerli. Purtroppo, studenti principianti o di livello intermedio iniziano spesso il loro studio sullo strumento senza avere obiettivi specifici e senza avere una strategia di studio pre-impostata. L'insegnante può aiutare gli studenti nel diventare più efficaci in questa importante fase di apprendimento chiedendo di analizzare la partitura (per individuare i punti più impegnativi), di elencare le strategie di studio da adottare (in ordine di priorità); oppure scegliendo obiettivi di studio stimolanti (che possano essere raggiunti in un determinato periodo di tempo) o fornendo loro *feed-back* utili. In questa fase, l'interesse, le motivazioni, le aspettative, giocano un ruolo molto importante negli studenti, riguardo a cosa scelgono di fare, all'attitudine al processo di apprendimento, alla volontà di investire tempo ed energie nell'apprendimento.

- ▶ *Performance, self-control, volitional control*: consiste nell'esecuzione del compito. Lo studente deve imparare presto a fare i conti con l'auto-osservazione per cercare di risolvere i problemi e vincere le sfide quotidiane, bilanciare le proprie abilità per renderle flessibili (e adattabili) ai problemi performativi o strumentali quando si richiedono alti livelli di prestazione (come, ad esempio, rimanere focalizzati sul prodotto musicale che si sta cercando di raggiungere, adeguarsi agli errori di *performance* che si verificano, etc.). Già in questa fase, l'insegnante può incoraggiare gli studenti ad avere un'*immagine ideale* del prodotto musicale, fornendo gli studenti strumenti adatti per sviluppare consapevolezza nei propri progressi, quali, ad esempio, i dispositivi di supporto esterni (metronomo, registratore, videoregistratore, etc.). Il docente può rinforzare strategie, tecniche, approcci, incoraggiando un'attitudine adattiva con un *modeling* esplicito.²⁰

- ▶ *Self-reflection, evaluation*: comprende, in senso lato, la valutazione sull'esecuzione. Questa fase coinvolge quattro processi base: (i) auto-valutazione, (ii) sviluppo di attribuzioni per il successo e per il fallimento, (iii) risposta affettiva al processo di apprendimento, (iv) capacità di adottare una posizione adattiva o difensiva nei confronti dell'apprendimento futuro. Gli studenti possono confrontare i loro progressi musicali con i loro pari e con i loro modelli; i docenti possono insegnare loro ad ascoltare e valutare in maniera più efficace. Dagli studi emerge che gli studenti *auto-regolati* attribuiranno i loro successi o i loro fallimenti a cause basate sul loro sforzo personale piuttosto che a motivi causali. In tal modo, svilupperanno una mentalità che consente loro di interpretare i successi come risultato del proprio lavoro e i fallimenti come una sfida che deve ancora essere padroneggiata.

²⁰ Cfr. MIKSZA P., *The Development of a Measure of Self-Regulated Practice Behavior for Beginning and Intermediate Instrumental Music Students*, cit., pp. 322 e sgg.

La natura del *feed-back* fornito dagli stessi insegnanti può aiutare a modellare un quadro di riferimento che favorisca maggiormente la crescita. Il risultato migliore per un docente, che adotta il quadro di apprendimento *auto-regolato*, sarà ottenuto solo quando gli studenti rifletteranno autonomamente sul loro processo di studio, sentendosi orgogliosi dei progressi che hanno compiuto in ogni fase del processo di apprendimento, riuscendo a raggiungere gli obiettivi stabiliti dal loro insegnante e gli obiettivi che loro stessi si prefiggono. Le riflessioni sulla valutazione del compito influenzano nuovamente le riflessioni preparatorie (riguardo, ad esempio, ad un compito di apprendimento), così da far ripartire il ciclo dello studio *auto-regolato*.



Fig. 1. Ciclo dell'auto-regolazione, modello di Zimmerman.

Una classificazione parallela al modello di Zimmerman è stata proposta da Harald Jørgensen con l'esplicita finalità di fornire uno strumento di esemplificazione riguardo alle molteplici strategie di studio (siano esse intese quali riflessioni o comportamenti), in termini di fase di *auto-insegnamento*, *performance*, *osservazione* e *valutazione*, in una catalogazione prettamente conforme alle esigenze dei docenti.²¹ Essa prevede:

- ▶ le *strategie di pianificazione e/o preparazione* riguardano la selezione delle attività da svolgere, l'organizzazione di tali attività, l'impostazione degli obiettivi di studio, la gestione del tempo da dedicare alle sessioni di studio;
- ▶ le *strategie di valutazione* riguardano i processi di valutazione fin ora esposti;
- ▶ le *strategie metacognitive* riguardano la conoscenza, il controllo e la regolazione (in base agli adattamenti dettati da fattori interni/esterni) delle stesse strategie di studio utilizzate;
- ▶ le *strategie esecutive* riguardano la distribuzione dello studio durante le prove o la combinazione di varie strategie di studio utilizzate per preparare una *performance*.

²¹ Cfr. JØRGENSEN H., *Strategies for Individual Practice*, in WILLIAMON A. (a cura di), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, Oxford University Press, Oxford 2004, pp. 86 e sg.

Secondo tali prospettive di ricerca, l'*auto-regolazione* non deve essere vista come un rigido ciclo (tripartito o quadripartito) dalle caratteristiche fisse, ma come un insieme di metodi e metodologie specifici (da insegnare in base ai diversi contesti di apprendimento) che gli studenti possono selezionare autonomamente per il raggiungimento di un determinato obiettivo.²²

Come già detto, l'*auto-regolazione* si riscontra in studenti avanzati o musicisti professionisti. Tuttavia, anche in studenti di livello intermedio è possibile riscontrare delle riflessioni e dei comportamenti (quindi delle strategie) proprie dell'apprendimento *auto-regolato*. Seguendo, dunque, la lezione di Schunk e Zimmerman, è possibile descrivere quattro fasi gerarchiche per analizzare i cambiamenti degli studenti man mano che raffinano le loro competenze di *auto-regolazione*. Queste quattro fasi si rivelano estremamente utili per riflettere sul livello di indipendenza degli studenti:²³

- ▶ *Fase di osservazione* in cui gli studenti sono esposti ad approcci educativi specifici da parte degli insegnanti quali, ad esempio, istruzioni e consigli diretti (per acquisire abilità di *auto-regolazione*), modelli realizzati dal docente o dai propri pari, abbondanti opportunità di *feedback* e incoraggiamento, esempi concreti di comportamenti *auto-regolati*.
- ▶ Quando gli studenti saranno in grado di imitare un modello competente, possono passare allo *stadio emulativo*, in cui il docente assegna agli studenti veri e propri compiti *auto-regolati*, quali incarichi di studio da completare con le proprie forze, con pieno coinvolgimento meta-cognitivo come, ad esempio, attività di definizione degli obiettivi, dei compiti di *peer* e/o *auto-valutazione*. Le fasi di *osservazione* ed *emulazione* prevedono una buona assistenza da parte dei docenti.
- ▶ Contrariamente alle prime due fasi, la terza e la quarta fase comportano un insegnamento più incentrato sullo studente. Nella terza fase, ovvero la *fase di auto-controllo*, gli studenti sono in grado di decodificare ciò che hanno appreso precedentemente, individuando autonomamente compiti e obiettivi di apprendimento più o meno simili a quelli già realizzati. Ad esempio, gli studenti possono essere messi alla prova utilizzando, su del materiale musicale nuovo, processi e strategie che hanno già imparato dal docente. Potrebbero, dunque, non essere necessariamente in grado di inventare nuove strategie (o sviluppare strumenti) ma essere soltanto in grado di utilizzarne delle vecchie, in un contesto indipendente e piuttosto strutturato.

²² Cfr. MIKSZA P., MCPHERSON G. E., HERCEG A., MIEDER K., *Developing Self-Regulated Musicians*, in DiBENEDETTO M. K. (a cura di), *Connecting Self-Regulated Learning and Performance with Instruction Across High School Content Areas*, Springer International Publishing, Cham 2018, p. 342.

²³ Cfr. SCHUNK D. H. & ZIMMERMAN B. J., *Social Origins of Self-Regulatory Competence*, «Educational Psychologist», 32, 1997, pp. 195-208.

- ▶ Al contrario, gli studenti nella fase di *auto-regolazione* finale sono in grado di modificare il loro approccio allo studio, adattare e modificare le strategie di studio per adeguarle ai loro bisogni personali. Inoltre, gli studenti auto-regolati fanno affidamento prevalentemente sulle proprie risorse motivazionali e non più sul supporto o sull'incoraggiamento del proprio docente.

Seguendo la lezione di Peter Miksza, ricerche future sull'applicazione pratica della teoria dell'apprendimento *auto-regolato* in ambito musicale possono approfondire comportamenti specifici nelle attività meta-cognitive per ognuna delle fasi del ciclo di apprendimento *auto-regolato*; creare di metodi di misurazione che forniscano resoconti dettagliati sul sviluppo delle capacità *auto-regolate* negli studenti di vario livello (in particolare di principianti); determinare quali tipi di approccio pedagogico aiutino maggiormente gli studenti a diventare più indipendenti nel loro studio musicale quotidiano.²⁴

Inoltre, è importante che queste ricerche considerino sia le impostazioni di apprendimento individuali sia, con particolare attenzione, quelle di piccoli *ensemble* omogenei. La ricerca che verifica l'efficacia di una varietà di interventi nella pratica didattica d'*ensemble* strumentali risulta – secondo la nostra visione e seguendo il percorso fin qui delineato – fondamentale per il miglioramento della futura pedagogia musicale.

4. Cooperative learning

Seguendo la lezione di Kirk Kassner, il miglior modo di realizzare situazione cooperative di apprendimento musicale è formare *ensemble* di quattro/cinque componenti, poiché un numero minore di componenti crea «un gruppo troppo piccolo per considerare punti di vista divergenti»: ciò può impedire la coesione del gruppo e causare che alcuni studenti si ritraggano in uno stato di apatia o esclusione volontaria.²⁵

Volendo fornire alcune definizioni, l'*apprendimento cooperativo* è «lavorare insieme per raggiungere obiettivi»; è l'organizzazione di studenti in piccoli gruppi impegnati a lavorare in modo collaborativo verso un obiettivo comune, ponendosi l'obiettivo di un «apprendimento indipendente» attraverso la scoperta, l'indagine e la «costruzione collettiva di significato».²⁶

Per supportare il processo di *apprendimento cooperativo*, in ambito musicale, sono necessarie alcune condizioni specifiche, delineate in cinque principi basilari:

²⁴ Cfr. MIKSZA P., *The Development of a Measure of Self-Regulated Practice Behavior for Beginning and Intermediate Instrumental Music Students*, cit., pp. 332 e sgg. | MIKSZA P., MCPHERSON G. E., HERCEG A. & MIEDER K., *Developing Self-Regulated Musicians*, cit., p. 347.

²⁵ KASSNER K., *Cooperative Learning Revisited: A Way to Address the Standards*, «Music Educators Journal», 88, IV, 2002, pp. 17-23.

²⁶ Tratti da EMMER E., EVERTSON C., & WORSHAM M., *Classroom Management for Middle and High School Teachers*, Pearson Education, Boston 2006, p. 114.

- ▶ *positive interdependence*, ovvero la percezione che si è collegati con gli altri in modo che non si può avere successo se non tutti insieme;
- ▶ *individual accountability*, ovvero il coinvolgimento di tutti i membri del gruppo e la valutazione delle prestazioni di ogni singolo studente, affinché il risultato finale sia il prodotto dalle responsabilità individuali;
- ▶ *promotive interaction*, ovvero il sostegno reciproco di tutti gli studenti coinvolti nel processo di apprendimento;
- ▶ *social skills*, quali lo sviluppo del processo decisionale, la creazione di fiducia nel gruppo, la comunicazione collettiva, la capacità di gestione dei conflitti e della *leadership*;
- ▶ *group processing*, ovvero le relazioni tra i componenti del gruppo, riguardo, ad esempio, al raggiungimento o meno degli obiettivi e all'efficacia delle strategie di studio.²⁷ Tutte le interazioni tra i componenti del gruppo, dunque, sono correlate al tipo di compito e all'obiettivo di apprendimento.

Dal punto di vista didattico, si possono distinguere tre tipologie di *apprendimento cooperativo* applicabili alle diverse situazioni di studio di un *ensemble* di quattro violini:

- ▶ Il primo tipo, ovvero l'*apprendimento cooperativo formale*, consiste nel far lavorare insieme gli studenti per un periodo di diverse settimane fino al raggiungimento di obiettivi di apprendimento condivisi e al completamento di compiti specifici. I docenti devono: (i) saper prendere *decisioni preliminari* per strutturare la lezione, specificare obiettivi, competenze, dimensioni dei gruppi, ruoli, materiali necessari, organizzare dello spazio fisico delle prove d'*ensemble*; (ii) saper *spiegare il compito*, ovvero definire chiaramente l'incarico, insegnare i concetti e le strategie richiesti, specificare le responsabilità individuali, fornire i criteri per il successo, indicare le competenze sociali previste; (iii) *monitorare* l'interazione tra gli studenti, fornire assistenza al lavoro di gruppo, osservare e raccogliere sistematicamente i dati su ciascun gruppo; (iv) *valutare* l'apprendimento degli studenti e favorire la discussione tra i componenti del gruppo su come hanno lavorato insieme e su come possono migliorare in futuro.
- ▶ L'*apprendimento cooperativo informale* consiste, invece, nel far lavorare insieme gli studenti per raggiungere un obiettivo di apprendimento comune in *ensemble* temporanei, che durano da pochi minuti a una lezione. In tali gruppi gli studenti si impegnano in brevi esecuzioni complete (prima e dopo una lezione) o in esecuzioni segmentate (ogni 10/15 minuti durante una lezione). Questi brevi interventi

²⁷ Cfr. GILLIES R., *Structuring Cooperative Group Work in Classrooms*, «International Journal of Educational Research», 39, I/II, 2003, pp. 35-49.

assicurano che gli studenti elaborino cognitivamente il materiale che stanno studiando. Si può utilizzare anche materiale prevalentemente tecnico che gli studenti stanno studiando già individualmente, come, ad esempio, scale, arpeggi, colpi d'arco diversificati.

- ▶ In ultimo, nell'apprendimento per *gruppi di base cooperativi* a lungo termine (con una natura stabile) i componenti stessi forniscono a chi ha più bisogno il sostegno, l'incoraggiamento, l'assistenza per ottenere progressi rilevanti. Possono durare per un semestre o un anno. I componenti si riuniscono periodicamente per completare e verificare l'andamento delle attività come, ad esempio, controllare i compiti di ogni componente, impostare obiettivi condivisi, decidere il nuovo repertorio.

In fin dei conti, qualsiasi lezione collettiva per *ensemble* di quattro violini, in qualsiasi *curriculum* e in qualsiasi livello di *expertise*, può essere strutturata per essere *cooperativa*, secondo le suddette tre procedure di apprendimento.

Terminando ora il nostro percorso, possiamo notare come la naturale evoluzione dell'*apprendimento cooperativo* consista, al giorno d'oggi, proprio nella pratica della *peer learning*, di cui intendiamo fornire brevemente alcune informazioni di base.

5. Prospettive didattiche: *peer learning*

L'*insegnamento tra pari*, applicato a *ensemble* di quattro violini, si configura oggi come un'importante risorsa per tutti i docenti. Tale pratica, negli ultimi decenni, ha attirato sempre più attenzione per la sua capacità di coinvolgere, esercitare, approfondire con successo l'apprendimento degli studenti.

In via generale, la *peer education* affonda le sue radici nell'Inghilterra dei primi dell'Ottocento: con scuole molto affollate, pochi maestri a disposizione e risorse finanziarie scarse, Joseph Lancaster introdusse la figura dei *monitori* (ovvero gli allievi migliori opportunamente preparati) per poter estendere quantitativamente il livello dell'istruzione. Una più ampia diffusione di interventi tra pari inizia però solo a partire dagli anni '70, estendendosi gradualmente in tutto il mondo e trovando applicazione in differenti contesti, anche musicali.

Volendo tentare una definizione, la *peer learning* indica una strategia educativa volta ad attivare un «processo naturale di passaggio di conoscenze, emozioni, esperienze da parte di alcuni membri di un gruppo ad altri membri di pari *status*». ²⁸ In altri termini, l'elemento centrale di tutti i progetti di *intervento tra pari* è una «trasmissione orizzontale del sapere». ²⁹

²⁸ Tratti da ANTONIETTI V., *Alla ricerca di una teoria della per education*, in CROCE M., GNEMMI A. (a cura di), *Peer Education. Adolescenti protagonisti nella prevenzione*, Franco Angeli Ed., Milano 2003, pp. 111 e sg.

²⁹ DI CESARE G., GIAMMETTA R., *L'adolescenza come risorsa. Una guida operativa alla peer education*, Carocci, Bologna 2011, p. 46.

All'interno di questa cornice teorica diversificata, i progetti di *peer learning* per *ensemble* strumentali si sono andati declinando in modalità spesso molto differenti, per ciò che riguarda i criteri di selezione e formazione dei *peer educator* (ovvero degli allievi più avanzati), gli obiettivi e le finalità del progetto, il ruolo del docente.

Infatti, la *peer learning* si configura come una strategia complessa che richiede risorse e revisioni: è necessaria un'attenta pianificazione per identificare bisogni e obiettivi dell'*ensemble*, stimare le risorse necessarie, preparare gli studenti più avanzati come *peer educator*, stabilire le attività musicale da svolgere, concordare il programma da studiare, prevedere una supervisione costante ma non invasiva del docente, includere monitoraggio e valutazione.³⁰

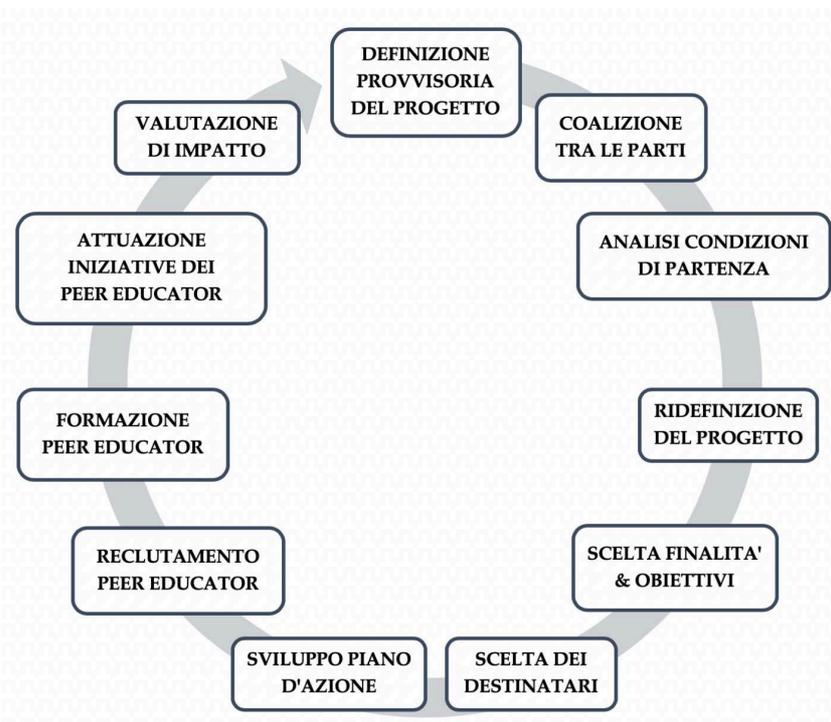


Fig. 2. Esempio delle fasi di sviluppo di un intervento di *peer-learning*.

A seconda dello specifico contesto, costruire un intervento di *peer learning* in *ensemble* si configura, dunque, come uno sforzo collettivo degli studenti per coniugare la dimensione progettuale *top-down* (che si muove dalla conoscenza teorica alla pratica), con quella *bottom-up* (in cui sono gli stessi componenti dell'*ensemble* a definire il progetto

³⁰ Per approfondire interventi di *peer learning* in ambito musicale cfr. JOHNSON E., *Peer-teaching in the Secondary Music Ensemble*, cit. | HANKEN I. M., *Peer Learning in Specialist Higher Music Education*, «Arts and Humanities in Higher Education», 15, III-IV, 2016, pp. 364-375 | HUNTER D., *Developing Peer-learning Programmes in Music: Group Presentations and Peer Assessment*, «British Journal of Music Education», 16, I, 1999, pp. 51-63 | WEBB R. S., *An Exploration of Three Peer Tutoring Cases in the School Orchestra Program*, «Bulletin of the Council for Research in Music Education», 203, 2015, pp. 63-80 | NIELSEN S. G., JOHANSEN G. G. & JØRGENSEN H., *Peer Learning in Instrumental Practicing*, «Frontiers in Psychology», 9, 2018, pp. 1-8

musicale). Sarà, dunque, un progetto musicale *aperto* che si aggiusterà, cambierà e si adatterà a seguito di continui confronti tra i membri dell'*ensemble*.³¹

Inoltre, la valutazione (pianificata e articolata in diverse sotto-fasi) deve sempre accompagnare un progetto di *peer learning* in ensemble di quattro violini, consentendo di avere un *feed-back* costante (quantitativo e qualitativo) di quanto accade. In particolare, i dati quantitativi consistono in misurazioni in termini di frequenza, intensità, durata delle conoscenze, attitudini, comportamenti specifici dei componenti d'ensemble, attraverso questionari anonimi prima dell'inizio del progetto (*pre-test*) e al momento della sua chiusura (*post-test*), o tramite *follow-up* a distanza di mesi. La valutazione qualitativa, invece, si riferisce alle modalità di efficacia o meno del progetto musicale, attraverso interviste, *focus group*, osservazioni, diari, questionari (a risposta aperta). Una volta raccolti, i dati vengono analizzati e interpretati da uno o più docenti, consentendo la stesura delle conclusioni, ridefinire l'intervento in corso e orientare le iniziative future.

³¹ Cfr. NIELSEN S. G., *Learning Strategies in Instrumental Music Practice*, «British Journal of Music Education», Cambridge University Press, 16, III, 1999, pp. 275-291.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Carlo Cimino

Conservatorio di Musica "S. Giacomantonio", Cosenza

LEROY JENKINS: UN VIOLINISTA IN CHIAVE DI BASSO

Abstract

Undisputed protagonist of the avant-garde in the A.A.C.M. sphere (Association for the Advancement of Creative Musicians), the African-American violinist Leroy Jenkins (Chicago 1937 – New York 2007) is still a little-studied figure. In his work, he linked sacred music, blues, jazz, radical improvisation and European music. Musical materials that connect and collide, almost dramatizing the events of a life full of contradictions. The focus of this essay is an in-depth analytical study (where possible comparing different versions) of some tunes by Leroy Jenkins from which his very special focus on the bass line is evident; the pieces here analysed date from 1978 to 1992, a period in which part of his musical research concentrated on the potential of electric instruments. The tunes here analyzed are: *Looking for the Blues; Through the Ages, Jehovah; Bird Eddie and Monk*.

However, we only have phonographical traces as text. So, for a musical analysis, we used two tools: transcription in traditional notation and formal diagrams. Therefore, the musical analysis shows: (i) how his thinking as a composer/improviser is not limited to his instrument; (ii) the pieces examined are all based on riffs or bass lines; (iii) moreover, their form is organised in ever-changing ways. Jenkins' vision as a composer is evident, and the sound of his violin safely directs the flow of sound, yet the music remains extremely free, and this is perhaps the paradoxical essence of free jazz: the coexistence of anarchy and hierarchy.

Keywords

Leroy Jenkins | Violin | Free Jazz | Music Analysis.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Introduzione

Indiscusso protagonista delle avanguardie afferenti alla sfera dell'A.A.C.M. – Association for the Advancement of Creative Musicians, il violinista afroamericano Leroy Jenkins (Chicago 1937 – New York 2007) è tuttora una figura poco studiata. Nella sua opera egli sintetizza felicemente musica sacra, *blues*, *jazz*, improvvisazione radicale e musica colta europea; materiali musicali che si connettono e si scontrano, quasi teatralizzando le vicende di una vita ricca di contraddizioni.

Focus di questo saggio è l'approfondimento analitico – ove possibile, comparato tra diverse versioni – di alcuni brani di Leroy Jenkins, da cui si evince la sua particolare attenzione alla voce del basso. I brani in esame risalgono ad un arco temporale che va dal 1978 al 1992, periodo in cui parte della sua ricerca musicale si concentra sulle potenzialità degli strumenti elettrici.

2. Cenni biografici

Per decenni una delle leggi non scritte, nel mondo del *jazz*, ha voluto che i suoi protagonisti emergessero giovanissimi. Così è stato, naturalmente, per Armstrong, Parker, Davis. E per tantissimi altri. Ma con il cambiare della società statunitense questo assunto è stato superato: pensiamo a Mingus, Coltrane, Coleman. L'artista di cui qui mi occupo sembra però battere ogni primato in proposito. Leroy Jenkins è entrato per la prima volta in sala d'incisione a trentacinque anni, come se Mingus avesse cominciato a far dischi dopo "The Clown", Coltrane dopo "Africa Brass". Basterà, del resto, citare qualche jazzista suo coetaneo per confermare questo incredibile *gap*: Jackie McLean, Oliver Nelson, Joe Zawinul, Ray Charles, Paul Bley sono tutti di qualche mese più giovani di lui. Conosco un solo caso analogo a questo, verificatosi curiosamente nello stesso giro d'anni: Dewey Redman, nato nel 1931 e "uomo invisibile" (discograficamente) fino al 1966.¹

Inizia tardi, dunque, la carriera discografica di Leroy Jenkins che esordisce in *Levels and Degrees of Light* (Delmark 1968), primo disco da *leader* di Muhal Richard Abrams inciso insieme ad altri membri dell'A.A.C.M. Anche se il violino di Jenkins viene sfruttato per un solo brano, questa esperienza fu di capitale importanza e, in un certo senso, avviò la sua carriera.

Il lavoro successivo fu *Three compositions of new Jazz by Anthony Braxton* (Delmark, 1968) con Anthony Braxton ai fiati, Leo Smith alla tromba e percussioni, Muhal Richard Abrams al piano, violoncello e clarinetto. La sua vita musicale, infatti, sarà costellata da importanti collaborazioni e progetti musicali stabili: oltre i già citati Anthony Braxton e Muhal Richard Abrams, è doveroso ricordare Archie Shepp, Rashied Ali, Carla Bley, Andrew Cyrille, George Lewis, Anthony Davis, Cecil Taylor, il longevo Revolutionary Ensemble, il Mixed Quintet, ma anche l'amicizia con Ornette Coleman, che l'introdusse nell'ambiente newyorkese.

¹ Sessa C., *Leroy Jenkins. La "rivoluzione" si fa col violino*, «Musica Jazz», 43, 10, 1987, p. 23. Per approfondire le vicende biografiche cfr. BAUGHER C. E., *Turning Corners. The life and music of Leroy Jenkins*, Cadence Jazz Books, Redwood NY 2000.

Ma prima di intraprendere consapevolmente la carriera musicale, Leroy Jenkins passa attraverso un caleidoscopio di esperienze contraddittorie: la povertà della famiglia d'origine, la tossicodipendenza, due arresti e un matrimonio fallito. Tuttavia, ebbe una madre amorevole e presente, intraprese gli studi universitari, lavorò come insegnante nella scuola pubblica e, infine, fu riconosciuto il suo talento, non solo come musicista, ma anche come *leader* e compositore.



Fig. 1. Leroy Jenkins, performance presso la Bach Dancing & Dynamite Society, Half Moon Bay CA, 1980. Foto di Brian McMillen.

Un fiume con molti affluenti – così si potrebbe definire la musica di Jenkins – dove si sedimentano negli anni diverse esperienze, che contribuiscono ad ampliare il suo vocabolario poetico e le sue competenze. Eppure Jenkins rimase fino alla fine, e per sua stessa ammissione, un “musicista di Chiesa”: fin da bambino frequentò la Chiesa del quartiere, e ben presto venne coinvolto come musicista per cerimonie religiose e incontri di fedeli. Poi il *Blues* di Chicago, una città che offriva un panorama musicale vivace e stimolante insieme alle tentazioni della vita di strada; e purtroppo il giovane Leroy fece ben presto uso di eroina, una dipendenza che lo tormentò per molti anni e che egli attribuì anche al desiderio di emulare, non solo musicalmente, Charlie Parker.

Nel suo periodo di formazione, a seconda delle esigenze delle bande scolastiche o parrocchiali, si avvicinò allo studio di diversi strumenti; tra questi, il clarinetto, il sassofono contralto, il violino e anche il fagotto. Dunque, proprio lo studio di quest'ultimo strumento gli consentì di leggere agevolmente in chiave di basso e, in qualche modo,

contribuì a focalizzare la sua attenzione sulla *voce del basso* che, come vedremo, rappresenta un importante riferimento nel suo pensiero compositivo.

Inoltre, la musica colta europea giocò un doppio ruolo nella sua formazione musicale, permeando sia lo studio del violino che quello della composizione. Jenkins praticò gli studi accademici presso la Florida A&M University sotto la guida di due maestri afroamericani, Bruce Hayden ed Elwin Adams; egli stesso ricorda la pratica quotidiana degli studi di R. Kreutzer e della musica di J. S. Bach. Dagli anni '80 in poi si avvicinò alla composizione per formazioni cameristiche e, in seguito, anche all'Opera e al balletto, che studiò con impegno per la composizione delle musiche di *The Mother of three sons*, opera/balletto su libretto di Ann Greene e coreografia di Bill T. Jones, commissionata dalla Munchener Biennale di Aachen (Germania).

Prima di morire nel 2007, a causa di un cancro ai polmoni, Jenkins ebbe il tempo di concretizzare una *reunion* del Revolutionary Ensemble tra il 2004 ed il 2005, che porterà alla pubblicazione di *And Now...* per la Pi Recordings e due lavori postumi: *Beyond the Boundary of time* (Mutable Music, 2008) registrato dal vivo a Varsavia nel 2005, *Counterparts* (Mutable Music, 2012) registrato dal vivo a Genova sempre nel 2005.

3. Jenkins elettrico

La “parabola elettrica” di Leroy Jenkins abbraccia, con alterne vicende, la decade che va dal 1983 al 1993 ed è testimoniata, dal punto di vista discografico, da due *album*, che si pongono esattamente all'inizio e alla fine di questo arco temporale: *Urban Blues* (Black Saint, 1984) e *LIVE!* (Black Saint, 1993).

L'utilizzo della strumentazione elettrica da parte di Jenkins trova, però, un precedente nel disco *Space Minds, New Worlds, Survival of America* (Tomato, 1979), il cui lato A (indicato come *Play Loud*) è interamente occupato da una *suite* con pianoforte elettrico, sintetizzatore, violino amplificato, trombone ed elettronica, batteria. Nel lato B (indicato come *Play Soft*), invece, si presenta la formazione acustica e la musica è organizzata in quattro brani separati. Questo lavoro, pur sfruttando la tavolozza dei timbri elettrici per la lunga *suite* iniziale, non si avvicina alle sonorità *funk* caratteristiche di *Urban Blues* e *LIVE!*, in cui possiamo chiaramente avvertire l'intenzione di Jenkins di sfruttare gli strumenti elettrici non solo per le loro proprietà timbriche, ma anche per la loro capacità di generare *groove* e soluzioni ritmiche peculiari.

Inoltre, si può individuare un ulteriore precedente nella collaborazione con il chitarrista James Emery: Jenkins, infatti, è ospite in due brani nell'*album* d'esordio di Emery dal titolo *Artlife* (Lumina, 1982), in cui il chitarrista fa uso di strumentazione elettronica.

La seguente *Tab. 1*, utile per un veloce raffronto, presenta le informazioni dei due *album* editi del “periodo elettrico” di Jenkins.

	Album <i>Urban Blues</i>	Album <i>Leroy Jenkins Live!</i>
Registrazione	<i>Sweet Basil</i> New York 02/01/1984	<i>Performance Space 122</i> New York 15/03/1992
Pubblicazione	<i>Black Saint</i> BSR 0083 (1984, LP) 120083-2 (1997, CD)	<i>Black Saint</i> 120122-2 (1993, CD)
Formazione	Leroy Jenkins (violino) Terry Jenoure (violino, voce) James Emery (chitarra) Brandon Ross (chitarra) Alonzo Gardner (basso elettrico) Kamal Sabir (batteria)	Leroy Jenkins (violino) Brandon Ross (chitarra) Eric Johnson (sintetizzatore) Hill Greene (basso elettrico) Reggie Nicholson (batteria)
Scaletta	1. <i>Static in the Attic</i> 2. <i>Looking for the Blues</i> 3. <i>Come on Home, Baby</i> 4. <i>Why can't I Fly?</i> 5. <i>O.W. Fredrick</i> 6. <i>No Banks River</i> 7. <i>Through the Ages, Jehovah</i>	1. <i>Bird, Eddie, and Monk</i> 2. <i>A prayer</i> 3. <i>Static in the Attic</i> 4. <i>Computer Minds</i> 5. <i>Looking for the Blues</i> 6. <i>Chicago</i> 7. <i>Jehovah Theme</i>

Tab. 1. Confronto album *Urban Blues* (1984) e *Leroy Jenkins Live!* (1993).

Tuttavia, sarebbe errato presupporre che l'attività musicale di Leroy Jenkins sia rimasta ferma per nove anni, quasi congelando uno scenario delimitato dai due *album* in questione. In questo lasso di tempo, infatti, l'idea di lavorare in elettrico è una cifra stilistica costante. Per maggiore chiarezza, riportiamo di seguito una schematica cronologia degli eventi riguardanti esclusivamente la formazione elettrica:

- ▶ **1983** – Leroy Jenkins inizia a lavorare con la formazione che diventerà *Leroy Jenkins' Sting*;
- ▶ **1984** – Pubblicazione di *Urban Blues*;
- ▶ **1985** – Risalgono al 1985 due registrazioni inedite: quella del 28 Giugno a Buffalo (NY), che include due brani rimasti inediti come *Grab the Fab* e *The Journey*, e quella in occasione del Willisau Jazz Festival in Svizzera del 1 Settembre. Secondo il sito della Fonoteca Nazionale Svizzera la scaletta del concerto includeva: *Grab the Fab*, *Celebration of the newborn*, *Computer Mind Insect*, *Why can't I Fly*, *Looking for the Blues*, *Through the Ages Jehovah*, *For Players only*;

- ▶ **1986** – *Leroy Jenkins' Sting* diventa un quartetto con James Emery alla chitarra, Kevin Ross al basso e Thurman Barker alla batteria. Questa formazione suona al Charlie's Tap (Cambridge, MA) il 10 Maggio 1986; uno spettatore registra il secondo set e il nastro include: un brano senza titolo, *The Journey, Celebration for the Newborn, Through the Ages Jehovah*;
- ▶ **1987** – Il 28 Agosto 1987 vengono incise le tracce dell'unico lavoro in studio di *Leroy Jenkins' Sting*: il disco, che avrebbe portato il titolo di *Watching Dogs*, rimane tuttora inedito. La formazione che nell'estate del 1987 entrava negli Studios di Radio City Music Hall (New York) vedeva Leroy Jenkins al violino, Terry Jenoure (violino e voce), Brandon Ross (chitarra), Eric Johnson (tastiere), Alonzo Gardner (basso elettrico), Thurman Barker (batteria). Brani incisi: *Watching Dogs, Computer Mind* (diverso titolo della precedente *Computer Mind Insect*), *Celebration for the Newborn, Bird Eddie & Monk, Singing will take your Mind away*;
- ▶ **1992** – Ultima performance della formazione elettrica presso il P. S. 122 di New York il 15 Marzo 1992. La registrazione verrà pubblicata dalla Black Saint nel 1993 col titolo *Leroy Jenkins Live!* (per informazioni vedi la precedente Tab. 1).

Il “periodo elettrico” di Leroy Jenkins, dunque, non si limita a due dischi: essi piuttosto ne rappresentano l'inizio e la fine; nel mezzo, le vicissitudini della vita di un musicista estremamente creativo che ha seguito, nel frattempo, altri sentieri, pur mantenendo anche l'attività di *sideman*.

Nel tempo, la formazione elettrica *Leroy Jenkins' Sting* ha subito diversi cambiamenti di organico (vedi Tab. 2) e ha coltivato un suo repertorio specifico che, purtroppo, rimane in gran parte inedito.

Strumento	1984	1985	1986	1987	1992
Violino e voce	Terry Jenoure		/	Terry Jenoure	/
Chitarra	Brandon Ross		/	Brandon Ross	
	James Emery		James Emery	/	
Tastiere	/	/	/	Eric Johnson	
Basso elettrico	Alonzo Gardner		Kevin Ross	Alonzo Gardner	Hill Greene
Batteria	Kamal Sabir		Thurman Barker		Reggie Nicholson

Tab. 2. Cambi di formazione di *Leroy Jenkins' Sting*.

A esclusione di *Chicago* e *For Player Only*, il repertorio è originale; raramente Leroy Jenkins ha adattato composizioni esistenti alla formazione elettrica e, solo in un caso, parte di questo repertorio è stato adattato a una formazione acustica.² Inoltre, non risultano successive pubblicazioni di questi pezzi dopo il 1993; dunque, dal punto di vista compositivo, i brani sono stati pensati specificatamente per questo tipo di formazione. Molto materiale rimane tuttora inedito, ma si possono comunque individuare delle categorie: per esempio, i brani cantati sono presenti solo quando troviamo nella formazione Terry Jenoure, oppure ci sono alcuni brani con *chorus* esteso e altri incentrati su un solo *riff* o su un ostinato di basso. Incrociando questi dati otteniamo la seguente *Tab. 3*.

		Strumentale	Con testo
Brani editi	chorus esteso	<i>Static in the Attic</i> <i>Looking for the Blues</i> <i>O.W. Fredrick</i> <i>Grab the Fab</i>	<i>Why Can't I fly?</i> <i>No Banks River</i>
	riff / ostinato di basso	<i>Through the Ages, Jehovah</i> <i>Chicago</i> <i>Bird, Eddie & Monk</i> <i>Computer Minds</i>	<i>Come on Home, Baby</i>
	chorus tradizionale	<i>A Prayer</i>	
Brani inediti		<i>The Journey</i> <i>Celebration for the Newborn</i> <i>Computer Mind Insect</i> <i>For Players Only</i>	<i>Singing Will Take Your Mind Away</i>

Tab. 3. Categorie del repertorio elettrico di Leroy Jenkins.

4. Una premessa metodologica

Le considerazioni analitiche che seguono sono state approntate non avendo altro documento se non l'incisione fonografica che, in questo caso, assurge al ruolo di 'testo': «nelle prassi creative in tempo reale il processo costruttivo stesso diventa 'testo' – eventualmente poi cristallizzato nella registrazione fonografica – determinando la coinci-

² Ci riferiamo a una pubblicazione postuma del 2010 per la Geodesic Disques, un concerto presso il Detroit Institute of Arts risalente al 1981, anch'esso come *Urban Blues* legato a un *workshop* d'improvvisazione tenuto da Jenkins. Il disco include: *Through the Ages Jehovah*, *Grab the Fab* e *No Banks River*. La formazione non prevede strumenti elettrici. Il New Chamber Jazz Quintet era formato da: Anthony Holland e Faruq Z. Bey (sassofoni), Spencer Barefield (chitarra e altri cordofoni), Jaribu Shahib (basso) e Tani Tabbal (batteria e percussioni). La versione di *No Banks River* suonata in questo concerto non sembra avere nulla a che vedere con la versione inserita in *Urban Blues*: in realtà, si tratterebbe di una prima elaborazione di *O.W. Fredrick*.

denza di fattori poetici comportamentali e testuali».³ Potremmo parlare, dunque, di 'testo-traccia'.

La «funzione testualizzante»⁴ è detenuta dall'incisione fonografica, il cui ascolto rimane imprescindibile; le nostre trascrizioni in notazione tradizionale, sempre passibili di limature e correzioni, sono perciò funzionali all'analisi del 'testo-traccia'; anzi ne rappresentano un primo livello, in quanto «la trasposizione in notazione convenzionale, o in altro codice grafico, del fatto musicale performativo-creativo [...], ossia di un'esecuzione musicale che non disponga di una partitura scritta, è già di per sé un approccio analitico, in quanto formalizza visivamente l'esperienza auditiva del fenomeno».⁵

Di conseguenza, la nostra analisi si avvale di due strumenti: diagrammi di flusso e trascrizioni in notazione tradizionale. Il diagramma di flusso è la graficizzazione della nostra interpretazione analitica della traccia: è una tecnica consolidata in ambito musicologico e permette di dare veste grafica alla forma di un brano, di un *chorus*, etc. Immaginando il primo quadrante di un piano cartesiano, si posizionano in orizzontale sull'*asse x* gli eventi musicali (in ordine diacronico, da sinistra verso destra), mentre seguendo l'*asse y* in senso verticale si posizionano gli eventi musicali (in ordine sincronico). La trascrizione in notazione tradizionale è un ulteriore strumento analitico utile a evidenziare alcune caratteristiche melodiche e ritmiche, individuare centri di gravitazione tonale ed eventuali implicazioni armoniche, ma rimanendo pur sempre lontana dalla realtà audio-tattile del fenomeno musicale, che non può essere considerata come testo in sé.

Alla luce di tali considerazioni è caldamente consigliato l'ascolto dei brani in esame, specialmente durante la lettura del paragrafo successivo. Qui di seguito riportiamo i *link* d'ascolto che rimandano alle versioni analizzate, facilmente reperibili *online*:

- ▶ *Looking for the Blues* (1984)
<https://www.youtube.com/watch?v=D2hVFcfBXe8>
- ▶ *Looking for the Blues* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=VJuQk9UdpZ0>
- ▶ *Through the ages, Jehovah* (1978)
https://www.youtube.com/watch?v=9JFPD_UtDdg
- ▶ *Through the ages, Jehovah* (1981)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZId03wL8F88>
- ▶ *Through the ages, Jehovah* (1984)
https://www.youtube.com/watch?v=QZI3TjgG_cM
- ▶ *Jehovah Theme* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=xWwFReVGsic>
- ▶ *Computer Minds* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=il5qTqDGu18>
- ▶ *Bird, Eddie & Monk* (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=VhTsdts9oDg>

³ CAPORALETTI V., *Esperienze di analisi jazz*, LIM, Lucca 2007, p. 46.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, p. 9.

5. Un violinista in chiave di basso

Quella di Leroy Jenkins è una *poetica dei contrasti*: egli accosta spesso materiali musicali differenti, o diverse tecniche e stili, in maniera brutale, quasi cercando uno scontro semantico.

Come già sottolineato da Marcello Piras, Jenkins lavora «per contrasto più che per analogia»⁶ ed accosta spesso materiali sonori, tecniche esecutive, stili attinti da epoche e linguaggi differenti al fine di organizzare la forma: veloce/lento, silenzio/note ribattute, tensione/consonanza, crescendo/pianissimo, sistema temperato/ sistema non temperato e, come vedremo, silenzio/caos.⁷

Tuttavia, questo contributo intende mettere in luce una piega meno evidente del Jenkins compositore: la sua particolare attenzione alla linea del basso. Come già detto, certamente la pratica sul fagotto in età giovanile ha contribuito non solo a farlo familiarizzare con la lettura in chiave di basso, ma anche a concentrare la sua attenzione sul ruolo fondante del basso stesso. L'utilizzo del basso elettrico nelle sue formazioni elettriche e la conseguente virata *funk* sono ulteriori spinte nella stessa direzione.

Il primo brano che analizziamo è *Looking for the Blues*, presente sia nel disco *Urban Blues* che in *LIVE!*. In entrambe le versioni la velocità metronomica dell'unità di movimento si aggira intorno ai 78 bpm; il fatto che la versione del 1984 duri 9'50" e quella del 1993 duri 6'57" è dovuto al diverso numero di solisti coinvolti.

Si tratta di un brano in ritmo ternario che si svolge interamente su un *chorus* bipartito: la prima parte, incentrata su un semplice *riff* dal carattere *Blues*, occupa otto battute ed è indicata con la lettera A; la seconda parte, indicata con la lettera B, occupa sei battute e presenta una articolazione interna più complessa. Anche nella macroforma del brano si ravvede la predilezione di Jenkins per le ambientazioni contrastanti: a una sezione A tendenzialmente statica si contrappone una B più composita ed articolata.

Intro	A	B		
12/8	8	6		
Drums fill	riff x 4	2	3 9/8 + 12/8 + 12/8	1 sospensione Drums fill

Fig. 2. Diagramma formale del chorus.

⁶ PIRAS M., *Dentro le note. Il jazz al microscopio*, Arcana, Roma 2015, pp. 33 e sg.

⁷ Cfr. CIMINO C., *Due esempi di caos organizzato nella musica di Leroy Jenkins*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXIX, 1, LIM, 2023, pp. 118.



Es. 1. Riff caratteristico della sezione A (versione di Urban Blues).

La sezione A è basata su un *Bb blues*: la melodia, esposta dai violini, tocca la terza, la fondamentale e la settima, tutte trattate come *note blues*. La seconda battuta del *riff* è spesso occupata dai commenti musicali delle chitarre, secondo un usuale modello di *call and response*.

La melodia della sezione B gira intorno ad un *Re dorico* e può essere ulteriormente suddivisa in tre parti: le prime due battute sembrano preludere a una apertura con tre accordi discendenti, utili a rallentare l'andamento del brano; ma si rimane subito spiazzati dall'attacco di un ironico *valzer* sghembo, che a sua volta cede il passo a una figurazione ritmica nervosa, anticipata dalla batteria, e accolta poi dal resto del gruppo, che la veste con un intervallo di tritono reiterato; nell'ultima battuta la propulsione ritmica si sospende.

Es. 2. Melodia della sezione B (versione di Urban Blues).

L'improvvisazione si svolge rispettando questo *chorus*, secondo lo schema ABAB: ogni solista ha dunque a disposizione due *chorus* e si alternano chitarra elettrica, violino, chitarra acustica, violino, basso elettrico.

Nella versione presente in *Live!* i ruoli letteralmente si invertono: è il violino ad accompagnare mentre basso e tastiera (sul registro grave) espongono il *riff* nella sezione A. In particolare, abbiamo riscontrato qualche piccola differenza melodica nella sezione B; inoltre, nell'introduzione non troviamo un *fill-in* della batteria, ma è il violino di Jenkins a iniziare il brano. Per il resto la forma del *chorus* rimane invariata (si può fare riferimento alla Fig. 2); anche l'improvvisazione segue lo stesso schema ABAB della ver-

sione precedente e ogni strumento ha dunque due *chorus* a disposizione (si susseguono chitarra, violino e tastiera).⁸



Es. 3. riff caratteristico della sezione A (versione di Live!)

La comparazione tra l'Es. 1 e l'Es. 3 evidenzia come le due voci (quella superiore e quella del basso) siano interscambiabili, pur mantenendo paradossalmente la stessa relazione. Non c'è una vera e propria melodia nella sezione A, bensì due *riff*, complementari l'uno all'altro, ed entrambi utilizzabili con funzione di basso.

Per quanto riguarda il secondo brano analizzato, *Through the ages, Jehovah*, terremo in considerazione anche la versione presente su *Space Minds, New Worlds Survival of America* (registrazione del Settembre 1978, ma pubblicata per la Tomato Records nel 1979) e quella presente in *Beneath Detroit. The Collective Arts Collective Concerts at the Detroit Institute of Arts* (registrazione risalente al 1981 e pubblicata postuma per la Geodesic Disques solo nel 2010). Abbiamo dunque quattro versioni che, per brevità, indicheremo con l'anno di registrazione: 1978, 1981, 1984, 1992.⁹ Le prime due versioni sono precedenti a quello che abbiamo definito "periodo elettrico" di Leroy Jenkins e, infatti, sono suonate con strumentazione acustica; sono, inoltre, notevolmente più lente e presentano una splendida melodia introduttiva, quasi un *recitativo senza parole*, che scomparirà nelle successive versioni elettriche, in cui si privilegerà un approccio più nervoso e *funk*, nonché un incremento della velocità.

Nella maggior parte delle versioni, Leroy Jenkins assegna al brano la funzione di chiusura concerto: il gruppo si congeda dal pubblico e Jenkins presenta i musicisti sulle note del tema di *Jehovah* sia allo Sweet Basil di New York (versione 1984), dove venne registrato *Urban Blues*, sia al P. S. 122 (versione incisa nel 1992 anche se pubblicata l'anno successivo), dove venne registrato *LIVE!*

La fonoteca svizzera riporta questo brano come penultimo in scaletta durante il concerto inedito del 1 Settembre 1985 al Jazz festival di Willisau. Si può facilmente ipotizzare che Jenkins lo abbia utilizzato come sigla finale per poi concedere un *bis*; ma purtroppo non disponiamo di questa versione. Anche nell'unica versione in studio il brano è utilizzato a chiusura disco, ovviamente senza la presentazione della *band*, ed è il caso della versione del 1978.

⁸ In generale, in tutti i brani del disco la tastiera è molto nascosa nel *mix* e a volte risulta, come in questo caso, a stento percettibile.

⁹ Esiste un'ulteriore versione registrata come brano d'apertura del disco *The Navigator* a nome di Andrew Cyrille (Soul Note, 1982), in cui però non suona Leroy Jenkins.

Unica eccezione la versione del 1981 che addirittura apre il *set*: dopo gli applausi Jenkins presenta il brano definendolo come “simbolico della sua vita”.¹⁰ Effettivamente Jenkins rimase sempre legato alla fede; le sue esperienze giovanili, nel contesto della chiesa afroamericana, rimarranno impresse anche nel suo immaginario creativo.

Musicalmente *Through the ages, Jehovah* è un pezzo strumentale su *riff* (vedi *Tab. 3*), costruito con due elementi: un *riff* di basso e una melodia liberamente sovrapposta. Il *riff* su cui si basa il brano è suonato in tutte le versioni da strumenti gravi o sul registro grave (basso elettrico, chitarra, pianoforte) e presenta varianti melodiche e ritmiche nelle diverse versioni.

Al netto di tali differenze, ciò che si nota immediatamente è il graduale ma costante incremento negli anni della velocità del brano. Il seguente *Es. 4* rappresenta la trascrizione del *riff* in ogni versione: il bpm è calcolato alla semiminima ed è ovviamente approssimativo, poiché i musicisti seguono un flusso molto naturale, adeguandosi costantemente l’uno all’altro.

1978 - bpm 75



1981 - bpm 130



1984 - bpm 133



1992 - bpm 146

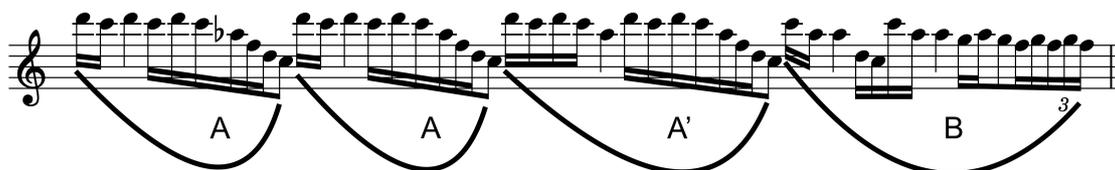


Es. 4 riff del basso nelle diverse versioni.

La melodia, sempre suonata da Leroy Jenkins (pur raddoppiato, a volte, da un altro musicista), è interpretata con estrema libertà ritmica e melodica; anche la corrispondenza con il *riff* sottostante non è sempre stabile. Da questo punto di vista, come in altre sue composizioni, la sua tecnica interpretativa sembra alludere alla presenza di due strati tra eterogenei, e perfino divergenti, tra loro.

¹⁰ A fine pezzo si ascolta la voce di Jenkins: “*Thank you. That tune is symbolic of my life, Through the Ages Jehovah*”.

Il centro di gravitazione tonale della melodia sembra essere la nota *Fa*; la presenza di *Re* naturale e *Lab* farebbe pensare ad un *Fa* dorico. L'estensione è di una nona maggiore e la nota più grave è sempre la quinta nota del modo; ma, in generale, l'appoggio melodico principale sembra essere il *Lab*. L'Es. 5 presenta una possibile segmentazione della melodia.



Es. 5. Segmentazione della melodia di *Through the ages*, *Jehovah*.

Nel segmento indicato con B il disegno melodico diventa più spigoloso e vengono utilizzate quasi esclusivamente le note caratterizzanti *Do*, *Lab*, *Re*, *Do* (grave), per poi risolvere sul *Fa*. In nessuna versione sono previsti assoli o parti improvvisate. In generale, rimane un brano dal carattere giocoso interamente basato su un unico riff del basso.

Tuttavia, in alcuni suoi brani Jenkins attua spesso delle scelte musicalmente estreme, come in *Computer Minds* (quarta traccia di *Live!*), in cui la lunga improvvisazione centrale è basata su un riff di basso minimale di sole due note.



Es. 6. Riff del basso di *Computer Minds*.

In altri casi la linea del basso è notevolmente più articolata, tanto da non poterla definire *riff*; ad esempio, in *Bird, Eddie and Monk* (triplice dedica di Jenkins a Charlie Parker, Eddie South e Thelonious Monk, che apre il disco *LIVE!*) il basso tesse una trama lunga e complessa, fatta di pause spiazzanti e cellule che ritornano su diverse ottave; un basso che, in un certo senso, si presenta come un elemento autonomo, quasi indifferente agli eventi sonori improvvisati che si accumulano gradualmente. Il brano è addirittura atematico; dunque, la voce del basso, tonalmente ambigua tra *Mi* diminuito e *Sol* minore, nonché ricca di cromatismi, rappresenta l'unico gesto compositivo scritto dall'autore. L'Es. 7 presenta la trascrizione della linea del basso costante in tutto il brano.



Es. 7. Linea del basso di Bird, Eddie and Monk.

La Fig. 3, invece, rappresenta il diagramma formale del brano: la prima parte della figura evidenzia le entrate degli strumenti (con il segno +), mentre la seconda parte (con il segno -) ne evidenzia le uscite. Viene sempre indicato il tempo reale, poiché questa stratificazione a ingressi e uscite sfalsate non rispetta la quadratura della linea del basso; ma ciò avviene in maniera spontanea o forse con attacchi *on cue* forniti da sguardi e/o gesti tra i musicisti.

Violino		+ Violino (03.55)
Tastiera		+ Tastiera (02.45)
Chitarra		+ Chitarra (01.50)
Batteria	+ Batteria (00.29)	
Basso	Bass Line	

Violino	- Violino (08.45)		
Tastiera		- Tastiera (09.07)	
Chitarra		- Chitarra (08.55)	
Batteria		- Batteria (9.14)	+ Batteria (09.32) finale
Basso	Bass Line		

Fig. 3. Diagramma formale di Bird, Eddie and Monk.

6. Conclusioni

La musica di Leroy Jenkins aspetta di essere ascoltata e studiata. Non è solo una piccola miniera di creatività dalla quale attingere utili idee musicali, ma uno scorcio rappresentativo dell'avanguardia di Chicago e New York dal 1968 in poi.

Questo breve saggio dimostra come il suo pensiero da compositore/improvvisatore non sia limitato al proprio strumento. I tre brani oggetto di analisi sono tutti fondati su *riff* o linee di basso, e la loro forma è organizzata in modi sempre diversi: *chorus* esteso (e.g. *Looking for the Blues*), *riff* con melodia divergente (e.g. *Through the ages, Jehovah*), brani atematici in cui la linea melodica, tradizionalmente intesa, semplicemente non esiste (e.g. *Bird, Eddie and Monk*).

Anche l'improvvisazione assume altrettante gradazioni: in *Through the ages, Jehovah* è assente; in *Looking for the Blues* è ben rispettosa del *chorus*; in *Bird, Eddie and Monk*, invece, prende il sopravvento con una liberatoria ondata di suoni.

La mano di Jenkins come *leader* e compositore è evidente. Il suono del suo violino dirige sicuro il flusso sonoro; eppure si respira un'aria di estrema libertà. Ed è forse questa l'essenza paradossale del cosiddetto *free Jazz*: la coesistenza di anarchia e gerarchia. In questa musica, apparentemente caotica, i musicisti non brancolano nel buio ma ricercano nuova coerenza formale, battendo nuove e inusuali strade. Spetta poi a noi il compito di riconoscerle:

Si dice che la musica deve avere strutture, che se non le ha non vale nulla, e così via. Tutto verissimo; ma spesso lo si dice solo per polemica spicciola. Si sottintende cioè che il *jazz* tonale o modale sia strutturato, il *free jazz* no. E questo è falso. Qualcuno, per fortuna, arriva a riconoscere che nel *free jazz*, pur mancando le strutture tradizionali, entrano in gioco altre strutture.¹¹

In fin dei conti, si tratta di musica che esige rispetto; lo stesso rispetto che dimostra di avere, l'uno verso l'altro, i musicisti che la suonano.

¹¹ Cfr. PIRAS M., *Op. cit.*, p. 13.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Irene Tripodi

LA “NUOVA ANTICITÀ” DI LUIGI DALLAPICCOLA. ANALISI DELLA *TARTINIANA SECONDA MR58A*

Abstract

The aim of this paper is to analyse *Tartiniana Seconda MR58a* for violin and piano by Luigi Dallapiccola (1904-1975). The piece is on the topic of *re-writing* the instrumental Italian music, and it borrows its themes from the *Sonata VII B.a1* by Giuseppe Tartini (1692-1770). Moreover, both Dallapiccola and Tartini were born in the same land.

Dallapiccola uses counterpoint and serial techniques to re-write the tartinian themes, creating a violin line that shares many virtuosities with the original *Sonata VII*, and a piano line that is not a simple accompaniment, but linked to the first one.

Our analysis is inspired by Sandro Perotti and his research tips about re-writings; moreover, the form, canons, harmonic syntax and motivic elements are analysed, with some diagrams to resume the mathematical constructions of Dallapiccola's writing.

Keywords

Violin | Luigi Dallapiccola | Giuseppe Tartini | Music Analysis | Neoclassicism | Re-writing | Chamber Music.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo “La riscrittura Neoclassica di Franco Margola e Luigi Dallapiccola. Analisi della *Sonata DC12* e della *Tartiniana Seconda MR58a*” – Diploma Accademico di II Livello, Conservatorio di Musica “N. Rota” di Monopoli, a. a. 2021/22 (relatore: Prof. Fabio De Leonardis | correlatore: Prof. Alessandro Cazzato).



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Premessa storico-analitica

Il XX secolo è stata una delle epoche musicalmente più complesse, ricca di eventi e tendenze documentati grazie alle innovazioni tele-comunicative contemporanee. In particolare, le due Guerre Mondiali hanno modificato non solo la percezione dell'uomo all'interno della società, ma anche della natura del mondo e di sé stesso: è l'epoca degli studi psico-analitici di Sigmund Freud (1856-1939), di manifestazioni artistiche quali l'Espressionismo, il Cubismo, il Surrealismo e di una sequela di altri movimenti e novità.

Anche la musica subì forti cambiamenti, a partire dalle fondamenta armonico-tonali che – si voglia per l'ansia di rinnovamento, o per il soggettivismo e la volontà di emancipazione dell'uomo – vengono quasi disgregate e sostituite con innovazioni musicali che, in molti casi, profumano d'antico: tale commistione trova il suo punto di svolta nell'opera di Claude Debussy (1862-1918), padre dell'Avanguardia storica.

Dal 1898, anno dell'*Exposition Universelle* di Parigi e punto focale di questi cambiamenti in ambito artistico, si sviluppano tre importanti sistemi compositivi che rientrano nella categoria della *Post-Tonalità*: (i) l'*Atonalità* di Arnold Schönberg (1874-1951) e dei suoi allievi Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), che prevede la creazione di opere in cui mai nessun grado musicale ha un'importanza tale da essere identificato come tonica;¹ (ii) la *dodecafonìa* di Schönberg, evoluzione del sistema *atonale*, in cui i dodici suoni della scala cromatica hanno pari valore e vengono inseriti all'interno di *serie dodecafoniche* (che subiscono, a loro volta, diversi tipi di mutazione); (iii) la *neotonalità*,² che racchiude tutte le esperienze post-tonali quali *modalismo* (la riscoperta degli antichi *modi*),³ la *pentafonia* e l'*esafonia* (derivati dal *gamelan*), l'*ottatonicismo*, l'*iperdiatonismo*, la *politonalità* e tanti altri sistemi che hanno come obiettivo principale la *sonorialità*, ovvero la genesi di una serie di colori/suoni, in cui non è importante il percorso costruttivo ma il risultato finale.⁴

¹ «In tedesco il termine *atonal* ha assunto per alcuni un significato negativo, in quanto è stato sentito nel senso di a-musicale (in tedesco *ton* ha anche il significato di suono, quindi in senso lato di musica); fra questi Schönberg» (AZZARONI L., *Canone infinito*, CLUEB, Bologna 2001², p. 271). Lo stesso Schönberg afferma: «È un termine dal quale devo tenermi lontano, perché sono un musicista e non ho nulla a che fare con l'atonale. Il termine "atonale" potrebbe solo indicare qualcosa che non corrisponde affatto alla natura del suono» (SCHÖNBERG A., *Manuale di armonia*, ed. it. a cura di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 509). Continua Azzaroni: «semmai sarebbe più accettabile l'impiego del termine *pantonale*» (AZZARONI L., *Op. cit.*, p. 271).

² La *neo-tonalità* è ampiamente descritta in MASTROPASQUA M., *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 15-17. Il termine fu coniato da Jim Samson, in SAMSON J., *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900-1920*, Dent & Sons, London 1977, pp. 26, 31, 33-35, 200.

³ Per approfondire la storia del sistema modale cfr. AZZARONI L., *Op. cit.*, pp. 226-257.

⁴ Per approfondire cfr. GIANNETTA D., *La terza via: una sintassi armonica per la musica modale*, «Quaderni del Conservatorio U. Giordano di Foggia», I, 2013, p. 47-64; ID., *Le transizioni modali nella musica di Claude Debussy*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII, 1, LIM, Lucca 2012, pp. 29-47; AZZARONI L., *Op. cit.*, pp. 249-254 e 226-282 | LESTER J., *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, Norton, New York, 1989.

In Italia la volontà di rinnovarsi e, al contempo, recuperare la propria storia e il proprio patrimonio musicale trova due vie: la generazione dell'Ottanta – i *padri* – che ambisce a recuperare le tecniche e i motivi stilistici del passato, chiudendosi apparentemente nei suoi stessi confini; la generazione dei *figli*, che volge lo sguardo a questa rinascita, abbracciando l'aria di novità musicale d'oltralpe.

Un chiaro esempio di ibrido tra le due parti è ben rappresentato dalla *Tartiniana Seconda MR58a* di Luigi Dallapiccola, opera che potremmo definire di *riscrittura*, quello specifico approccio inter-testuale che nasce dal confronto tra materiali musicali diversi, lontani nello spazio o nel tempo: un brano illumina l'altro, facendo emergere un carattere o evidenziando una differenza.⁵

2. Brevi cenni biografici

Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, 3 febbraio 1904 – Firenze, 19 febbraio 1975) è stato uno dei più importanti compositori della Scuola musicale italiana del Novecento, ispirato dalle innovazioni della Seconda Scuola di Vienna e, per il recupero e la rivalutazione del materiale musicale antico italiano, dai compositori della Generazione Ottanta. Importante per la sua formazione fu l'appartenenza all'ambiente istriano, in un periodo storico in cui la vita culturale mitteleuropea era particolarmente fervida.

Impressionato, fin da giovane, dall'opera dei Maestri tedeschi durante gli anni di confino a Graz (anni 1917-18), Dallapiccola riscopre la tradizione polifonica barocca e rinascimentale italiana, per poi plasmare il suo stile sulla base delle novità impressioniste, atonali e dodecafoniche. Inoltre, fondamentali per il suo indirizzo compositivo furono anche le esecuzioni del *Martyre de Saint Sébastien* di Debussy e, nel 1924, del *Pierrot Lunaire* diretto dallo stesso Schönberg.⁶

Nel 1930 Dallapiccola inizia l'attività concertistica in duo con il violinista Sandro Materassi; il loro repertorio è sempre molto attento alle novità musicali dell'epoca. Ma nonostante l'attenzione per le composizioni dei Maestri del Neoclassicismo italiano, quali Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e Gianfrancesco Malipiero (1882-1973), è l'incontro con la dodecafonia a segnare drasticamente la vita compositiva del pisinese; in più, completano il suo pensiero artistico il rigore, l'ordine e la precisione (riscontrabili, in particolare, nell'uso di forme pre-classiche), la ricerca di un bilanciamento quasi geometrico delle sonorità e le tematiche extra-musicali che segnarono la sua vita personale (su tutte: la prigionia, la ricerca di un rapporto con Dio e del mistero della natura dell'uomo).⁷

⁵ Per approfondire la tematica della *riscrittura* (*re-writing*), e quelle collaterali di *transcription*, *translation*, *variation*, *quotation*, *collage*, *borrowing*, cfr. BURKHOLDER J. P., *The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field*, «Notes», 50, III, 1994, pp. 851-870, <https://doi.org/10.2307/898531> | GENETTE G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1981 | LATERZA M., *Gesualdo more or less. Sulla riscrittura nella musica contemporanea*, LIM, Lucca 2017.

⁶ Cfr. DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 448.

⁷ Cfr. ANTOLINI B. M., voce *Dallapiccola, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1986, [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_(Dizionario-Biografico)/), consultato in data 08/02/2023.

Tra le composizioni più celebri si ricordano: *Partita* MR10 (1932), *Tre laudi* MR19 (1937), *Volo di notte* MR24 (1940, sul romanzo di Saint-Exupéry), *Il prigioniero* MR41 (1949), *Canti di prigionia* MR22 (1939-1941), *Liriche greche* MR29 (1942-45), sacra rappresentazione *Job* MR45 (1950), *Canti di liberazione* MR54 (1955), *Quaderno musicale di Anna-libera* MR48 (1953), *Three questions with two answers* MR67 (1963).⁸ Sono queste opere che allontanano Dallapiccola dal panorama musicale di quegli anni, in cui la poetica neo-classica si cullava della protezione della dittatura fascista; ciò è ancora più vero a seguito del matrimonio con Laura Coen Luzzatto, ebrea triestina che visse la persecuzione in prima persona.

Il punto d'arrivo del viaggio dallapiccoliano è *l'Ulisse* MR70 (1968) che mira all'elevazione in senso fortemente cristiano, ma in chiave psicologica novecentesca. L'ostacolo di Ulisse, infatti, è il mistero della natura stessa dell'uomo: è lo stesso Ulisse dantesco che anela alla conoscenza, ma questa volta una conoscenza di sé stesso, e non solo del mondo. Luigi Dallapiccola si spegne a Firenze nel 1975.

3. Il fenomeno della riscrittura

Nonostante il forte interesse per la dodecafonia, non mancano nel catalogo dallapiccoliano delle opere di *riscrittura*, quali la *Sonatina canonica* su temi di Paganini MR30 (1943), la *Tartiniana prima* MR46 (1952) e la *Tartiniana Seconda* MR58a/b (1956). Questi lavori sono esempi di rielaborazione, in chiave moderna, di materiali tematici di epoche precedenti e, in un certo modo, manifestano la necessità di riprendere fiato, allontanandosi da riflessioni di maggiore impegno, quali la speculazione dodecafonica o tematiche psico-logiche e sociali.⁹

In particolare, Luigi Dallapiccola e Giuseppe Tartini (1669-1770) sono legati dal comune luogo d'origine, l'Istria, nonostante due secoli di distanza tra il compositore tardo-barocco e il pioniere della scuola dodecafonica italiana. L'interesse del primo per la musica del celebre ed eclettico compositore tardo-barocco fu un tipo di interesse molto particolare e mirato, «ad opera non già di un musicologo, bensì di un compositore».¹⁰ Dallapiccola entrò in contatto con la musica tartiniana grazie all'amico Sandro Mate-

⁸ La sigla MR si riferisce allo studioso Mario Ruffini (1955-), il quale si occupò della catalogazione delle opere di Luigi Dallapiccola dopo la morte di Laura. La pubblicazione del catalogo avvenne nel 2002 grazie alla Casa Editrice Suvini Zerboni: RUFFINI M., *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Suvini Zerboni, Milano 2002; successivamente ampliato nei volumi: ID., *Dallapiccola e le Arti figurative*, Marsilio, Venezia 2016 | *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte*, a cura di M. Ruffini, Firenze University Press, Firenze 2018 | *Honoris causa: Dallapiccola e Bologna*, Atti della Giornata di studi (Bologna, 04/11/2017), a cura di M. Ruffini, Polistampa, Firenze 2020. Per approfondimento cfr. la sezione *Composizioni* all'interno del sito web *Centro Studi Dallapiccola*, <http://www.centrostudidallapiccola.it/composizioni/#284731337>, consultato in data 21/01/2023.

⁹ Cfr. RUFFINI M., presentazione del *Concerto dei Solisti e dell'Orchestra del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze*, LXXXII Festival del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 06/05/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ol-hcTS8LZ0>.

¹⁰ PETROBELLI P., *Gli studi e le ricerche su Giuseppe Tartini dal 1935 a oggi*, in *Giuseppe Tartini e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Pirano, 05/04/1997), a cura di M. Kokole, ZRC SAZU, Ljubljana, 1997, p. 11.

rassi con cui, proprio negli anni '50, presentò in duo alcune *Sonate* di Tartini per violino e basso continuo.¹¹

A questo punto risulta di fondamentale importanza affrontare il concetto di *ri-creazione*: trattasi di una questione d'estetica musicale sempre esistita nella storia della musica, ma che giunse a definizione a posteriori, in particolare in seguito alla *fase neoclassica* di Igor Stravinskij.¹²

Quando si parla di *ri-creazione* risulta opportuno affrontare la questione della scelta della fonte. Il compositore può scegliere consapevolmente di proporre: (i) la *citazione* della fonte, quindi l'elezione di elementi che vengono riportati; (ii) la *risrittura novativa*, in cui la fonte è pretesto d'avvio, ma il totale della somma di elementi armonico-contrappuntistici dà vita a qualcosa di differente. In entrambi i casi, la sorgente utilizzata deve possedere la maggior *potenzialità trasformativa*, e il compositore deve possedere *intuito e percezione prospettica*.¹³

A proposito delle opere musicali ri-create, Boris de Schlözer (1882-1971) parla di «musica al quadrato» in cui, data una fonte *a* e un intervento ricreativo *b* da parte di un compositore, la musica ri-creata risulta essere *a^b*. Tale determinazione possiede una rigidità di natura matematica insita nella definizione stessa; ovvero, una volta svelata la fonte, la ri-creazione diventa una sorta di *operazione tecnica*, e così come nota è la fonte, così predeterminato sarà il risultato.¹⁴

Lo stesso De Schlözer distingue nettamente le *creazioni* dalle *ricreazioni*, come se non esistesse una via di mezzo. In realtà, la storia della musica è ricca di esempi di continue ricreazioni; anzi, si potrebbe dire che il continuo riscrivere sia l'anima stessa della storia musicale. Testimonianze di ciò sono: i *tropi* e le *sequenze* dai canti gregoriani; le *clausulae* polifoniche; le *trascrizioni*, di ogni epoca e stile; le *variazioni*, le *parodie*, le *parafrasi*. Si può procedere indietro nel tempo alla ricerca di una fonte primigenia che altro non è che il suono stesso, punto di fuga delle infinite linee prospettiche che da lì in avanti si sono protrate e si protrarranno in futuro.¹⁵

Se volessimo parlare in termini matematici, la musica e le opere ricreate in particolare, ben possono essere indicate come la sommatoria di *n* termini di funzione, in cui $n \rightarrow \infty$. E questa chiarificazione di *serie di funzioni* – in cui la definizione quadratica di De Schlözer rappresenta un caso specifico tra le infinite possibilità – amplia di gran lunga il prospetto ricreativo. In più, l'esistenza di tale *serie* postula l'abolizione della dicotomia *creazione/ricreazione* e, anzi, definisce un flusso continuo tra le parti.¹⁶

¹¹ «Il mio fraterno amico Sandro Materassi (amico e collega di duo sin dagli anni '30) mi aveva portato da Padova numerosissime fotocopie di manoscritti di Giuseppe Tartini; studiai questo materiale e così ebbero vita due lavori che intitolai *Tartiniana*», DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, cit., p. 486.

¹² Dallapiccola non considerava queste opere come frutti neoclassici: difatti, si poneva contro tale poetica e non nascose la sua antipatia nei confronti di Stravinskij, sebbene ne ammirasse le opere. Cfr. DELLA SETA F., *Luigi Dallapiccola*, in *Ritratti critici di contemporanei*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», 60, VI, 2005, p. 667.

¹³ Cfr. PEROTTI S., *Iri da Iri. Analisi della musica strumentale di Dallapiccola*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1988, p. 67.

¹⁴ Ivi, p. 68.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 69.

Quasi ovvia è la naturale propensione della polifonia e del contrappunto a questa categoria della *ricreazione*, proprio in virtù del processo compositivo stesso che sta alla base di tali tecniche, in cui altro non si ha che la sommatoria di strati distinti.

Come visto in precedenza, Dallapiccola scrisse tre composizioni che rientrano nella detta categoria, non tanto per l'appartenenza stretta a essa, quanto per la differenziazione con differenti scelte compositive adottate in altre opere. Volendo tentare una definizione, l'intervento dallapiccoliano operato nella *Tartiniana Seconda* potrebbe meglio essere indicato come *parafrasi*,¹⁷ in cui – a proposito delle *Sonate* di Tartini – i temi del grande violinista istriano, in via affatto generale, «sono esposti senza modificazioni; lievi modificazioni intervengono qualora queste siano necessarie alla costruzione dei canoni».¹⁸

4. La *Tartiniana Seconda* MR58a

La *Tartiniana Seconda* MR58a¹⁹ per violino e pianoforte è un *divertimento* su temi di Giuseppe Tartini composto negli anni 1955/1956. Il termine *divertimento* è qui inteso in un duplice senso: storico, ovvero come forma del comporre settecentesca, costituita da una serie di movimenti alternati e facilmente accessibili; privato, per la gioia di scrivere una musica non impegnativa, intrisa di memorie del passato, ma in funzione del presente, forse anche come forma di svago rispetto alle tensioni delle opere che si spingono verso la dodecafonìa.²⁰

La prima esecuzione fu ad opera del duo Materassi-Dallapiccola a Vienna, presso l'Internationale Gesellschaft für Neue Musik - IGNM, Sektion Österreich, il 6 marzo 1956. La pubblicazione, per i tipi della Suvini Zerboni, risale al 1957; tuttavia, il *IV movimento (Variazioni)* fu pubblicato anticipatamente nel marzo 1956 con il titolo *Improvisation (after Tartini)* MR57 sulla rivista inglese *The Score*.²¹

¹⁷ A proposito di composizioni in cui il materiale tematico viene riutilizzato, si possono individuare tre categorie: *trascrizioni*, *parafrasi*, *reminiscenze*. Nel primo caso, si presuppone un forte legame con il lavoro originale; nel secondo, si ricrea un particolare episodio di un lavoro più ampio; nel terzo caso, si ha una "reinterpretazione" della composizione dal punto di vista quasi soggettivo.

¹⁸ Cit. DALLAPICCOLA L., *Parole e musica*, cit., p. 486.

¹⁹ Cfr. DALLAPICCOLA L., *Tartiniana Seconda. Divertimento per Violino e Pianoforte MR58a*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1957.

²⁰ Cfr. SABLICH S., *Luigi Dallapiccola. Tartiniana Seconda, divertimento per violino e orchestra*, programma di sala del Concerto dell'Orchestra "Alessandro Scarlatti" di Napoli per RAI, Autunno Musicale a Napoli, 15/11/1985, <https://www.sergiosabligh.org/luigi-dallapiccola-tartiniana-seconda-divertimento-per-violino-e-orchestra/>. A proposito della forma del *divertimento* – non intesa come episodio della *fuga*, ma come composizione a sé stante – cfr. voce *Divertimento*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*, II, a cura di A. Basso, UTET, Torino 1984, p. 51.

²¹ Cfr. VLAD R., *Dallapiccola, 1948-1955*, «The Score and I.M.A. Magazine», XV, 1956, pp. 39-62. Il numero XV della rivista è interamente dedicato allo stile dei compositori italiani, ad esempio Dallapiccola o Ferruccio Busoni, <https://ripn.org/pdf/Introductions/SCOintroEnglish.pdf>, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500327/m2/1/high_res_d/1002778040-Bell.pdf.

Inoltre, la RAI - Radiotelevisione Italiana, tramite la persona di Marco Labroca (1896-1973), commissionò una versione con accompagnamento orchestrale – nota come *Tartiniana Seconda. Divertimento per Violino e Orchestra MR58b* –, che Dallapiccola terminò l'11 giugno 1956. La prima esecuzione radiofonica risale al 15 marzo 1957 da parte dell'Orchestra Sinfonica della RAI, diretta da Sergiu Celibidache, con la celebre violinista Ida Haendel (1928-2020) in qualità di solista.²²

È opportuno sottolineare come parte del violino rimane praticamente identica nelle due versioni; e molto simile alla parte pianistica risulta essere la riduzione orchestrale.

L'analisi qui condotta verterà, dunque, solo sulla versione originale per violino e pianoforte (MR58a), mettendo in evidenza aspetti analitici e performativi.

In via preliminare, risulta opportuno evidenziare che, come nel caso della *Tartiniana Prima* MR46, i cui temi sono tratti *Sonata in re maggiore* B.D12 op. I n. 6 di Tartini, anche nella *Tartiniana Seconda* sono presenti citazioni musicali tartiniane: si tratta, in particolare, dalla *Sonata* VII B.a1, presente in Ms. 1888/I (ovvero il manoscritto delle *26 Piccole Sonate*) in cui, insieme al rigo musicale dedicato al violino, è inserito un rigo di basso senza la realizzazione del basso continuo²³. Il *Divertimento* MR58a è suddiviso in quattro movimenti,²⁴ ovvero:

- I. *Pastorale* [Molto calmo, ma senza trascinare];
- II. *Tempo di Bourrée*;
- III. *Presto; leggerissimo*;
- IV. *Variazioni* suddiviso in: a) *Decisamente*, b) *Maestoso*, c) *Tranquillo*, d) *Doloroso* (*Canon per augmentationem, contrario motu*), e) *Alla Sarabanda* (*Canon cancrizans*), f) *Deciso; duramente* (*Canon ad Hypodiapason*), g) *Con gagliardìa*.

²² A proposito della prima esecuzione di MR58a e MR58b, cfr. *Catalogo di musica strumentale, da camera, corale, orchestrale, opere, operette 2020*, Suvini Zerboni, Milano 2020, p. 140, http://www.esz.it/images/Catalogo_generale_ESZ_2020.pdf.

²³ Cfr. TARTINI G., *Sonate a violino e violoncello o cimbalo dedicate a sua eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustiniani da Giuseppe Tartini, opera prima*, Michel-Charles Le Cène, Amsterdam 1734, pubblicate in edizione critica in TARTINI G., *26 Piccole Sonate per violino e violoncello e per violino solo*, 2 voll., a cura di G. Guglielmo, Zanibon, Padova 1970.

²⁴ Nella versione MR58b, in realtà, si presenta in cinque movimenti: infatti, fu inserito un *Intermezzo - Grazioso; con semplicità* (solamente orchestrale) tra il *Tempo di Bourrée* e il *Presto; leggerissimo*.

5. Pastorale

L'opera si apre con l'esposizione del *tema* tratto dall'*Adagio* della *Sonata VII* che, nell'opera dallapiccoliana, diventa *Molto calmo, ma senza trascinare*, eseguito dal violino solo (bb. 1-8): la tonalità d'impianto è la minore, come nell'originale, ma il metro 12/8 si trasforma in 6/8. La percezione della scansione binaria risulta evidente, fin dalla prima battuta, alla voce superiore: rimandando alla metrica classica, l'idea musicale è quella di una *bipodia trocaica* (♩ ♪ + ♩ ♪), suggerita, fin nel dettaglio, da un elemento *x* (croma col punto + semicroma, di cui ♩ ♪ non è che l'aumentazione in senso lato) che può essere definito come principio ritmico alla base di questo movimento.



Fig. 1. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a), *Pastorale*: bb. 1-2.

L'esposizione del *tema* si presenta quasi in forma impeccabilmente scolastica: segue, infatti, la riesposizione del *tema* in forma retta al violino (bb. 9-17); poi, si somma la forma retrogradata al pianoforte con sfasatura di una battuta (il pianoforte entra a b. 10): in tal modo, si genera il primo *canone A*. È chiaro che, a causa dell'idea stessa della retrogradazione, l'elemento *x* non sarà di natura trocaica ma di natura giambica (1/x), ovvero il suo esatto opposto. Inoltre, lo stesso ritmo di 1/x è un evidente *ritmo lombardo*.²⁵



Fig. 2. *ritmo lombardo* in b.

Un secondo *canone B* è proposto alle bb. 17-31 con la medesima costruzione: forma retta e forma retrogradata sovrapposte, sempre con distanza di una battuta tra la parte del violino e quella del pianoforte.

²⁵ Il *ritmo lombardo* (o *ritmo alla zoppa*) rappresenta la successione di una breve nota accentata seguita da una lunga che vale tre volte il valore della breve. Cfr. voce *lombardo* in *Enciclopedia Treccani Online*, [https://www-treccani.it/vocabolario/lombardo/#:~:text=\(o%20anche%20stile%20l.\),italiana%20dalla%20met%C3%A0%20del%20sec](https://www-treccani.it/vocabolario/lombardo/#:~:text=(o%20anche%20stile%20l.),italiana%20dalla%20met%C3%A0%20del%20sec), consultato in data 12/02/2023.

Ciò che colpisce a prima vista è come il tema sia costituito da 8 bb., ma i due canoni possiedano una periodizzazione globale dispari (A = 8+1 e B = 14+1): tale risultato è dovuto alla già citata sfasatura di una battuta tra i due strumenti.

A tal riguardo, risulta interessante il concetto esposto da Sandro Perotti, introducendo, nella sua analisi, il *teorema dell'invarianza della somma dei termini equidistanti d'una progressione aritmetica*,²⁶ per cui:

$$(a_1 + sd) + (a_n - sd) = a_1 + a_n$$

Considerando i due temi, o meglio, il primo tema che presenta due conseguenti diversi,²⁷ si ha in A un totale di 8 bb. e in B un totale di 14 bb. L'asse dei periodi sarà, dunque, in A tra le bb. 4-5 e in B tra le bb. 7-8.

Legenda:

a ₁ :	estremo inferiore di una progressione	M ₁ :	prima melodia
d:	differenza (in questo caso la singola battuta)	M ₂ :	seconda melodia
s:	asse periodale	R ₁ :	primo risultato
a _n :	estremo superiore	R ₂ :	secondo risultato
n:	numero delle battute dei periodi		

M ₁	a ₁ = 1	d = 1	s = 4	n = 8
M ₂	a ₁ = 1	d = 1	s = 7	n = 14
R ₁	(1 + 4) + (8 - 4) = (1+8 opp. 5+4) = 9 bb.			
R ₂	(1 + 7) + (14 - 7) = (8+7 opp. 14+1) = 15 bb.			

Fig. 3. Calcolo dei periodi A e B.

Ma l'anomalia della sfasatura sposta tutti i perni in avanti di una battuta. Dunque, avremo:

M ₁	a ₁ = 1	d = 1	s = 4	n = 9
M ₂	a ₁ = 1	d = 1	s = 7	n = 15
R ₁	(1 + 4) + (9 - 4) = (5+5 opp. 1+9)			
R ₂	(1 + 7) + (15 - 7) = (8+8 opp. 15+1)			

Fig. 4. Calcolo dei periodi A e B con sfasatura.

²⁶ Cfr. PEROTTI S., *Op. Cit.*, pp. 99-102.

²⁷ Riferendosi all'originale *Adagio*, il *dux* è rappresentato da α (b. 1 di Tartini e bb. 1-2 di Dallapiccola), ma esistono due risposte: il primo *comes* nell'*Adagio* è β (bb. 2-4 in Tartini, bb. 3-8 in Dallapiccola, in entrambi i casi con anacrusi) opp. anche β_1 (bb. 11-16 in Dallapiccola); il secondo *comes* nell'*Adagio* è γ (bb. 6-11 in Tartini, bb. 19-30 in Dallapiccola, in entrambi i casi con anacrusi).

All'interno della *Pastorale* avremo una totalità di 3 perni: i) b. 13; ii) b. 24; iii) b. 17, di cui quest'ultimo rappresenta la perfetta congiunzione simmetrica della chiusa del primo moto retrogrado del pianoforte con l'inizio del secondo moto retto del violino.

Pastorale				
8 bb.	Esposizione	$(\alpha+\beta)$ violino solo	bb. 1-8	
9 bb.	Primo Canone A	$(\alpha+\beta_1)$ violino	bb. 9-16	
1° perno: b. 13		$(1/\beta_1 + 1/\alpha)$ pianoforte	bb. 10-17	b. 9 sfasamento
16 bb.	Secondo Canone B	$(\alpha+\gamma)$ violino	bb. 17-30	b. 17 sfasamento
2° perno: b. 24		$(1/\gamma + 1/\alpha)$ pianoforte	bb. 18-31	b. 31 sfasamento
				31 bb.
				3° perno b. 17

Fig. 5. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a), *Pastorale*: schema riassuntivo.

Risulta emblematico della scrittura dallapiccoliana che il brano si apra con il violino solo e si chiuda con il pianoforte solo.²⁸

Proseguendo con l'analisi, a livello armonico lo schema del *tema* è il seguente:

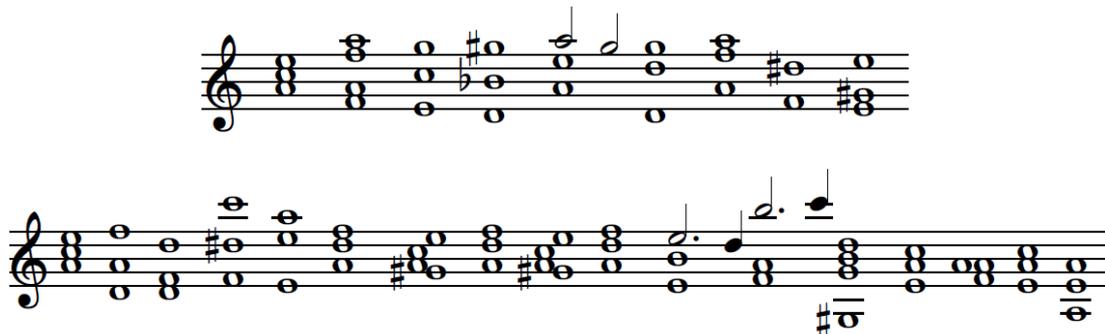


Fig. 6. *Pastorale*: schema armonico del tema bb. 1-10; bb. 17-30.

Come ultima considerazione, risulta interessante l'uso della sesta alterata italiana nelle bb. 5, 7, 21, 27.

²⁸ Ciò è vero anche in *IV: Variazioni*.

6. Tempo di Bourrée

Per ciò che riguarda *II: Tempo di Bourrée* e *III: Presto; leggerissimo*, i rapporti matematici in seno alla costruzione sono, in realtà, di natura più libera. Innanzitutto, vale segnalare che l'intervento dall'apiccoliano agisce non tanto sulla parte violinistica – che ricalca lo stile di Tartini – quanto sulla parte pianistica: tale scelta stilistica è atta a invertire simbolicamente l'interdipendenza dello strumento solista e del basso continuo, tipica del Settecento. I due movimenti si sviluppano quasi in forma di 'tenzone' tra i due strumenti, generata dal movimento meccanico della scrittura violinistica unito alla scrittura contrappuntistica del pianoforte. Proprio in merito a quest'ultima, si rilevano una serie di canoni *contrario motu, per augmentationem* o in controtempo.

A proposito del *II: Tempo di Bourrée*, si può notare la derivazione del *tema* da una manipolazione dell'*Allegro assai* tartiniano (III movimento della *Sonata VII*), che anche nell'originale non presenta l'accompagnamento del *tasto solo*.



Fig. 7. Tartini, *Sonata VII (B.a1)*, *Allegro assai*: bb. 1-8.

Dall'apiccola varia il metro ($2/4 \rightarrow 2/2$), sebbene la scansione armonica rimanga la medesima. Le prime 8 bb. dell'*Allegro assai* vengono rielaborate da Dall'apiccola, il quale modifica l'entrata degli strumenti ponendola in anacrusi e, nuovamente, con l'entrata del pianoforte a canone dopo due battute. Peraltro, il canone del pianoforte presenta un'inversione del *tema* esposto, che converge con la scrittura violinistica verso la cadenza di b. 4. Nella parte violinistica si possono definire gli elementi α e β come di seguito:

II.
Tempo di Bourrée ($\text{♩} = 80-84$) β

α

f; robusto *mf*

Tempo di Bourrée ($\text{♩} = 80-84$)

robusto *mf; sost.*

inversione α e β

Fig. 8. Dall'apiccola, *Tartiniana Seconda (MR58a)*, *Tempo di Bourrée*, bb. 0-4:
presentazione degli elementi α e β ; inversione al pianoforte.

Nelle bb. 4-8 il violino procede con un modello (che per comodità definiremo elemento γ) formato da una quartina di crome (manipolazione di β) – di cui la prima procede con un ampio salto che funge da slancio verso le altre tre, in cui la nota fonamen-

tale è quella al centro, mentre le altre rappresentano la nota di volta superiore – seguita da due semiminime (manipolazione di α), delle quali la seconda nota è armonica, mentre la prima rappresenta il ritardo. Si noti la riduzione dell'intervallo tra prima e terza croma dall'ambito di 7^a (*la-si*), alla 6^a (*si-sol*) e alla 5^a (*la-mi*).



Fig. 9: Tempo di Bourrée, bb. 4-8: presentazione elemento γ .

Il pianoforte costruisce un canone inverso alla mano destra in cui le due semiminime, che precedentemente si muovevano per grado congiunto, qui chiaramente procederanno per ampi salti; nel frattempo, la mano sinistra ripeterà il tema iniziale e, nelle bb. 6-8, aggraverà l'elemento β duplicandone il valore.



Fig. 10. Tempo di Bourrée, bb. 5-8: aggravamento di β .

Dopo la conclusione di questo primo periodo A (bb. 0-8), si apre il secondo periodo B (bb. 8-14), in cui la scrittura violinistica si presenta principalmente in forma di coppie di terzine (bb. 8-12), delle quali la prima è legata e la seconda staccata: molto forte è il cromatismo insito, dato dalla successione *sol-la-la#-si* (bb. 8-10), seguito dal movimento V-I (*si-mi*) in preparazione alla cadenza finale su Mi maggiore (dominante di la minore), mentre il pianoforte continua a perpetrare rielaborazioni contrappuntistiche del tema.

La seconda parte della *Bourrée* si apre molto similmente alla prima, con sovrapposizione del moto retto al violino e dell'inversione al pianoforte, nonostante la tonalità sia la variante minore della dominante verso cui aveva modulato la prima parte (bb. 14-16).

E mentre il violino presenta l'ennesima inversione di α , il pianoforte sovrappone l'inversione dell'elemento γ (bb. 16-18). Si procede con un'ulteriore cadenza verso Mi Maggiore (bb. 19-20), nonostante nelle bb. 20-24 gli strumenti tornino nuovamente in mi minore sfruttando il dualismo modale tipico settecentesco, proponendo l'ennesimo canone a distanza di mezza battuta tra violino e pianoforte con variazioni di γ .

Un nuovo elemento δ (trasformazione dell'elemento β) si presenta al violino (bb. 24-28) con immediata modulazione verso il tono d'impianto (procedimento tipico delle danze fisse tra le quali si annovera anche la *Bourrée*). Nel frattempo, il pianoforte ribat-

te gli elementi α (con bicordi di settima e non di terza) e β , la prima volta in modo retto e la seconda volta adottandone l'inversione.

Fig. 11. Tempo di Bourrée, bb. 24-28: elemento δ .

Il violino ripercorre il modello terzinato delle bb. 8-12, questa volta nel tono d'impianto (per cui il cromatismo sarà *do-re-re#-mi*, seguito dal movimento V-I *mi-la*) cui il pianoforte sommerà la stessa costruzione del *gaio e leggero; ma marcato* delle bb. 9-11 ma in la minore nelle bb. 29-31.

La *Bourrée* si conclude con la cadenza a la minore, con l'ennesima trasposizione nel tono originale della cadenza al termine della prima parte.

Tempo di Bourrée		
Parte I	Parte II	Totale
periodo A + periodo B	periodo A _I (+4 bb.) + periodo B _I	
elementi α , β , γ	elementi α , β , γ , δ	
8bb. + 6 bb. = 14 bb.	10 bb. (+4 bb.) + 6 bb. = 20 bb.	34 bb.
la minore → Mi Maggiore i → V	Mi / mi → la minore V / v → i	

Fig. 12. Tempo di Bourrée: schema riassuntivo.

7. Presto; leggerissimo

Un primo sguardo al terzo movimento si concentra sull'armatura di chiave: non sono presenti alterazioni, ma il brano è chiaramente in re minore. La giustificazione è data dal fatto che ci si trova in un contesto modale – e precisamente nell'ambito di *re eolico* – in cui le alterazioni sono segnate di volta in volta per rispettare la successione intervallare modale.

Il secondo sguardo va, invece, alla scrittura e, in particolare, al movimento armonico: infatti, l'origine tematica è riconducibile allo schema armonico del *tema* della *Sonata VII* di Tartini (ricavabile dalla var. VIII), trasportato però una 5^a sotto.



Fig. 13. Tartini, Sonata VII (B.a1), var. VIII.

Il metro del *Presto* è 3/8, laddove nel *tema* tartiniano è 3/4, metro che sarà adottato nelle *Variazioni* dall'apiccoliane: la scelta del 3/8 è probabilmente dovuta alla percezione "in uno" che si ha di questo movimento.

Singolare il gioco violinistico dei salti dai trilli sugli acuti alle terzine *saltate* nel registro medio-grave, sempre in *pianissimo*, terzine che si scontrano con le duine di semicrome al pianoforte, che già si inserisce a canone a b. 2, con una costruzione speculare (il suono fermo nel registro medio e le duine nel registro medio-acuto). Il 'gioco' si costruisce sui due periodi A (bb. 1-8) e B (bb. 9-16).

Nelle bb. 14-21 è il pianoforte, per la prima volta nell'intera composizione, a suggerire l'idea del canone, poi ripresentato dal violino a distanza di 3 bb. (bb. 17-24 → il periodo C).

Fig. 14. Dallapiccola, Tartiniana Seconda (MR58a), Presto, bb. 11-25: struttura del canone.

Per concludere la prima parte del *Presto*, viene riesposto esattamente identico tutto il materiale precedente (periodi A, B, C → bb. 25-48).

Nelle bb. 49-56 si presentano due frasi ricavate dal periodo A: bb. 49-52 si ha la trasposizione in Fa Maggiore (relativa di re minore) della seconda frase (ex bb. 5-8); bb. 53-56 si ha la riproposizione delle bb. 49-52 ma a distanza di terza inferiore.

Nelle bb. 57-64 si ripropone il periodo C alla terza inferiore esattamente identico al violino, mentre al pianoforte si presenta un canone in controttempo sulla base dell'elemento γ (b. 57 al violino) con incrocio della forma retta e della sua inversione (bb. 58-59, bb. 60-61) seguita dalle bb. 63-64 in cui si ripropone la scrittura pianistica delle bb. 4-5 ma alla dominante La Maggiore.²⁹

Fig. 15. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a),
Presto, bb. 56-65: esempio dei canoni.

Ancora, si ripropone il *canone* in controttempo (bb. 65-72) dal pianoforte sui tre accenti del metro di base, cui si somma anche la reiterazione del modello da parte del violino (bb. 69-72).

²⁹ La scrittura dallapiccoliana è un perfetto ibrido tra la scrittura modale e la scrittura tonale, dunque la proposta d'analisi suggerisce osservazioni da ambo le parti.



Fig. 16. Presto, bb. 66-75: esempio dei canoni.

A livello armonico, si segnala una triade napoletana libera in 2° rivolto. a b. 73, che risolve sulla D7 e camuffa la 3^a diminuita tramite la nota di passaggio, e sul I in 1° rivolto.



Fig. 17. Presto, bb. 71-75: triade napoletana libera.

Infine, il movimento si conclude con uno statico accordo di re minore vuoto (senza la quinta) al violino, unito a duine di semicrome staccate del pianoforte che lasciano il violino solo nelle ultime due battute (bb. 79-80) con il pizzicato alla mano sinistra.

Presto; leggerissimo		
Parte I		
periodo A	periodo B	periodo C
frase a ₁ + frase a ₂	frase b ₁ + frase b ₂	frase c ₁ + frase c ₂
bb. 1-4 + bb. 5-8	bb. 9-12 + bb. 13-16	bb. 17-20 + bb. 21-24
bb. 25-28 + bb. 29-32	bb. 33-36 + bb. 37-40	bb. 41-44 + bb. 45-48

Parte II		
periodo A ¹	periodo C ¹	Coda
a ₂ trasposto	c ₁ + c ₁ variato	elementi motivici
bb. 49-52 + bb. 53-56	bb. 57-64 bb. 65-76	bb. 76-80

Fig. 18. *Presto*: schema riassuntivo.

8. Variazioni

L'ultimo movimento della *Tartiniana Seconda* è una «pirotecnica manifestazione del più puro virtuosismo strumentale».³⁰ Il tema è tratto dal quarto movimento della *Sonata VII*, come già anticipato, tema che Dallapiccola sottopone «a un tal travaglio contrappuntistico da allontanare innanzitutto l'idea di una conversione dallapiccoliana alle mode del neoclassicismo».³¹

Ciò che colpisce è sicuramente la chiarezza formale con cui si presentano, dovuta alla necessità di rendere chiara anche l'origine del materiale tematico. Questa apparente semplicità non manifesta la presentazione di pagine musicali scontate, anzi: lo studio approfondito che sta alla base della composizione medesima rappresenta l'importante valore che essa possiede.

Infatti, il principio stesso di queste variazioni è quello di costruire organismi a sé stanti, con un patrimonio genetico dato dall'unione del *passato* e del *presente*: il tema tartiniano non è camuffato ma emerge contemporaneamente al nuovo materiale tematico.

a) *Decisamente*. Il IV movimento si apre con 16 battute al violino solo, mutate dalla variazione VIII della *Sonata VII*, in cui le strappate del violino sintetizzano lo schema armonico alla base di tutto il movimento, medesimo punto di riferimento del *Presto*; *leggerissimo* (ovvero lo schema già in *fig. 13*). Come omaggio alla prassi barocca, si può optare per un'esecuzione in forma arpeggiata degli accordi che non dia l'idea di staticità ma di slancio verso le variazioni successive. Si può, inoltre, variare la figurazione nel *f* (due terzine legate) e nel *p* (due quartine con legatura sulle prime due note), come nella proposta in *Fig. 19*. La giustificazione di tale scelta è data: (i) dalla presenza dello strumento solista, che ha dunque maggior libertà nel momento in cui è privato dell'accompagnamento pianistico; (ii) dal fatto che il medesimo originale tartiniano sarà riutilizzato in *f* *Deciso*; *duramente* (*Canon ad Hypodiapason*).

³⁰ PETROBELLI P., *Dallapiccola e Busoni*, in *Dallapiccola, letture e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19/02/1995), a cura di M. De Santis, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1997, p. 30.

³¹ PINZAUTI L., *Presentazione dei brani "Tartiniana Seconda"*, "Quaderno musicale di Annalibera", Radio RAI, 1971, <https://www.youtube.com/watch?v=htnXtBBSC14,08/02/2023>.

The image displays six staves of musical notation for a piece titled 'Decisamente'. The notation is in treble clef and 3/4 time. The first staff begins with a forte (f) dynamic and contains several triplet markings. The second staff continues with similar triplet patterns. The third staff is marked with mezzo-forte (mf) and includes a sharp sign (♯) above a note. The fourth staff starts with a piano (p) dynamic and features a dense, sixteenth-note texture. The fifth and sixth staves continue this intricate rhythmic pattern, with the sixth staff ending with a double bar line.

Fig. 19. *Decisamente*. Proposta di esecuzione degli accordi in forma arpeggiata.

b) *Maestoso*. La seconda variazione coniuga la costruzione in forma retta al violino e la forma retrogradata al pianoforte, costruzione speculare che si ripete in ogni battuta per tutte le 16 battute. La particolarità è che la specularità non si ha nella totalità dell'organismo ma all'interno delle sue cellule (ovvero le battute all'interno della variazione); la detta osservazione speculare sarà invece controbilanciata in e) *Alla Sarabanda* (*Canon Cancrizans*).

c) *Tranquillo*. Nella terza variazione il clima si addolcisce, e ciò è testimoniato non solo dalla scrittura in ambito acuto-sovracuto e dall'indicazione *tranquillo*, ma anche dal richiesto uso della *sordina* per tutte le 16 battute. Si fa riferimento alla var. XVI della *Sonata VII*, seppur modificata nella seconda ripetizione a livello armonico sia nella parte pianistica che nella parte violinistica (ad esempio bb. 11-12 e 15-16).



Fig. 19. Tartini, Sonata VII (B.a1), var. XVI.

La scrittura è ben nota ai violinisti per la somiglianza con la var. X del XXIV *Capriccio* di Niccolò Paganini (1782-1840),³² anch'esso costruito come *tema e variazioni*: l'osservazione è dovuta al fatto che Paganini è vissuto in un'epoca poco successiva a quella di Tartini e certamente la sua scrittura deve molto a quella del violinista e compositore istriano.



Fig. 20. Paganini, 24 Capricci per violino solo op. 1, XXIV, var. X, bb. 1-12.

Dal punto di vista pianistico, invece, notiamo la sovrapposizione di un'altra variazione tartiniana, ovvero la var. XVII.



Fig. 21. Tartini, Sonata VII (B.a1), var. XVII.

d) *Doloroso* (*Canon per augmentationem, contrario motu*). Concluso l'intervento del violino e levata la sordina, il pianoforte rimane solo in una variazione ad esso dedicata: la quarta variazione è l'antitesi di *a) Decisamente*. È un doppio canone a quattro parti in cui, date le due parti superiori, le due inferiori ne rappresentano l'aggravamento (e, precisamente, la duplicazione) e la speculare direzionalità melodica, atta a generare una convergenza tra le parti, un simbolico gesto di chiusura, di remissione probabil-

³² Cfr. l'edizione critica PAGANINI N., *Capriccio XXIV, var. IV*, in *Capricci op. 1*, a cura di S. Accardo – E. Neill, Ricordi, Milano 1988.

mente in chiave puramente religiosa, come testimonia il richiamo alla scrittura bachiana che già aveva ispirato la composizione del *Quaderno musicale di Annalibera* (1952).

(CANON PER AUGMENTATIONEM, CONTRARIO MOTU)
 d) **Doloroso** (♩=63-66)
 (Violino tacet)

Fig. 22. Dallapiccola, *Tartiniana Seconda* (MR58a), *Variazioni: d) Doloroso* (bb. 1-2).

Come sempre annota Perotti,³³ il fraseggio del *Doloroso* presenta notevoli somiglianze con la var. XV (*Canone alla quarta*) delle *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1741-1745) e con la *Fuga* in fa# minore BWV859 del I vol. de *Das Wohltemperierte Klavier* BWV 846-893 (1722), e raggiunge il suo apice nel moto ascensionale dell'ultima scala con chiare implicazioni bibliche di rapimento estatico e di elevazione verso il divino. Certamente non è una casualità la costruzione di *IV: Variazioni* con uno schema di 7 variazioni, laddove il numero 7 nelle Sacre Scritture simboleggia la perfezione e completezza divina.

Proprio a proposito dell'aggravamento già citato, vale segnalare la scrittura in triplo pentagramma in cui le due voci superiori si trovano in metro 3/4 e le due parti superiori divise in due righe musicali in 3/2. La variazione di riferimento nell'originale tartiniiano è la var. XII.

Fig. 23. Tartini, *Sonata VII* (B.a1), var. XII.

e) *Alla Sarabanda* (*Canon cancrizans*). La quinta variazione rappresenta, come già detto, l'antitesi di *b) Maestoso*. Qui, la compresenza di due periodi – uno al violino e uno al pianoforte, di cui il secondo rappresenta la retrogradazione del primo – impedisce di trovare un perno su cui si avvolgono le 16 battute: difatti, l'unico incrocio osservabile è tra le bb. 8-9, e precisamente nella stanghetta tra le due, che genera specularità nella totalità della variazione. La variazione è mutuata dalla var. VII dell'originale *Sonata B a.1*.

³³ Cfr. PEROTTI S., *Op. Cit.*, 1988, p. 105.

f) *Deciso; duramente (Canon ad Hypodiapason)*. Nella sesta variazione ritorna il modello armonico di a) *Decisamente*, unito al canone all'ottava inferiore (*ad hypodiapason*) del pianoforte, a distanza di 2 bb., come un'eco. È qui che per ovvii motivi – dati dalla definizione stessa di canone – si opta per un'esecuzione marcata delle strappate al violino, ribattute canonicamente dal pianoforte, in opposizione alla suggerita esecuzione di a).

g) *Con gagliardia*. È la variazione di chiusura, in cui il pianoforte perpetra nell'immutato schema armonico di f) ma iniziando dalla prima battuta, diventando il fermo colonnato a reggere l'architrave su cui si costruirà il fregio rappresentato dalle sincopi del violino, che si generano in ogni battuta e conducono all'*appena trattenuto* finale in *crecendo* verso il *fortissimo*.

9. Osservazioni finali di IV: Variazioni

Se si considera, dunque, g) come un semplice prolungamento di f) – osservazione legata alla pedissequa riproposizione della parte pianistica – si può riscontrare una geometrica specularità all'interno di questo IV movimento: difatti, laddove a) ed f) si pongano come petali esterni *robusti* e *decisi* di una rosa, b) ed e) sono invece i petali interni dal carattere *maestoso* ed *imperturbabile*, mentre le variazioni più intime sono proprio c) e d), delle quali quest'ultima rappresenta il punto focale da cui si dipana il vortice di colori e forme diversificate.

Come in un'iperbole geometrica, con una curvatura che accenna ad un crescendo drammatico prima di ritirarsi, così il IV movimento si dirige verso d) e discende verso f). Non è certamente un caso, quindi, che a) e d) siano dedicate agli strumenti *a solo*.

La costruzione di questo movimento non è, come dimostrato dalla descrizione nei sottoparagrafi precedenti, una ricerca di perfezione assoluta, probabilmente perché essa non esiste in natura; esiste, tuttavia, l'aspirazione ad essa, o comunque ad una bellezza nuova, che subisce la fascinazione dell'antico e si aggrappa al gusto dell'epoca e all'innovazione.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Giambattista Bello

“COME, PRETTY BABE”, UN CONSORT SONG DI WILLIAM BYRD DAL TESTO SCABROSO

Abstract

In England, during the last decades of the Sixteenth Century (in the middle of the Elizabethan Age), a popular type of music was the *consort songs*. These were music pieces for voice and consort of violas that William Byrd (c. 1540-1623) was particularly skilled at creating. One of Byrd's unpublished songs was *Come, pretty babe*, which was quite controversial for its time because it dealt with the topic of illegitimate motherhood. The song is a lullaby where the mother shares with her little boy the pain and anguish of their difficult situation.

This paper translates the literary text of the song into Italian and discusses its social context. Moreover, the paper provides a brief overview of Byrd's consort songs and hypothesizes the reasons why *Come, pretty babe* was not published by the *Britannicae Musicae Parens*.

Keywords

William Byrd | Consort song | Consort of viols | Elizabethan Age | Illegitimacy.

Il brano musicale oggetto del presente articolo, *Come, pretty babe* di William Byrd, è stato eseguito, insieme ad altri *consort song*, nel concerto finale del progetto “William Byrd nel quattrocentesimo anniversario dalla morte” dell’Area Dipartimentale di Musica Antica del Conservatorio di Musica “N. Piccinni” (Bari, 12-14 luglio 2023), coordinato dalla Prof.ssa Sofia Ruffino. Nell’ambito del progetto, si è anche tenuto il seminario *Byrd nella musica sacra e profana del primo barocco*, docente: Prof. Vito Paternoster.



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

*Since singing is so good a thing,
I wish all men would learn to sing.*

WILLIAM BYRD (1588)

1. Introduzione

William Byrd (c. 1540 – 1623), in Fig. 1, grazie alla lunga parabola della sua vita, si trovò a operare nell'età elisabettiana (regno di Elisabetta I d'Inghilterra, 1558-1603, in Fig. 2) e in buona parte di quella giacobiana (regno di Giacomo I d'Inghilterra, 1603-1625). Naturalmente, la sua arte si evolvè nell'ambito dello sviluppo musicale inglese e, al contempo, contribuì in misura notevole a tale sviluppo, partecipando alla maturazione del rinascimento musicale e «proiettandosi nel Barocco per la sua modernità».¹

William Byrd, il cui valore fu ampiamente riconosciuto in vita, tanto che alla sua morte fu definito *Britannicae Musicae parens* [padre della Musica Britannica] o anche *a Father of Musick* [un Padre della Musica],² si espresse in modo eccellente in tutti i generi musicali, tranne che nel madrigale, in un certo senso disdegnato principalmente per motivi ideologici connessi al suo rigore morale.³ Tuttavia, alcuni suoi allievi furono eccellenti madrigalisti; in questa sede è sufficiente menzionare il più noto tra di loro, Thomas Morley (1557 – 1602).

In via generale, William Byrd utilizzò lo strumentario disponibile all'epoca, privilegiando innanzitutto la voce umana, la tastiera (con pezzi spesso intercambiabili tra i vari strumenti) e il *consort* di viole.⁴

¹ BONSANTE A., 'A Father of Musick': affetti e virtuosismo in William Byrd tra Rinascimento e Barocco, in *William Byrd nel quattrocentesimo anniversario della morte* (libretto di sala del concerto del 14.7.2023), Bari, Area Dipartimentale di Musica Antica / Conservatorio di Musica "Niccolò Piccinni" 2023.

² Annotazione nel registro dei pagamenti della Chapel Royal, in occasione della sua morte (04/07/1623).

³ PEACHAM H. nel suo *The Compleat Gentleman*, F. Constable, London 1622, p. 100, scrive «Mr. William Byrd [...] being of himself naturally disposed to Gravity and Piety his vein is not so much for leight Madrigals and Canzonets» [«Il Sig. William Byrd [...] essendo per sua natura predisposto alla Gravità e alla Religiosità, la sua vena non è orientata verso frivoli Madrigali e Canzonette»]. Si veda, inoltre, la paucità dei madrigali presenti nell'edizione critica di Philip Brett, *Madrigals, songs and Canons* («The Byrd Edition», XVI), Stainer & Bell, London 1976, pp. XII + 200, pp. 1-72.

⁴ Un elenco delle composizioni di Byrd è riportato nel catalogo *Steiner & Bell Information Sheet Ask 31 (1) / BYRD, William*, 2019, della casa editrice Steiner & Bell, London, che ha curato la pubblicazione dell'opera omnia del nostro.



Fig. 1. Ritratto di William Byrd.



Fig. 2. La regina Elisabetta I
(dipinto attribuito a W.Segar, 1585).

2. La viola da gamba e il consort di viole in Inghilterra

La viola da gamba fu uno strumento molto diffuso in Gran Bretagna tra il Cinquecento e il Seicento e oltre, forse il più diffuso.⁵ A tal proposito, Bettina Hoffmann afferma che «il primo Seicento inglese si candida giustamente a una delle età dell'oro della viola da gamba»; a supporto della sua affermazione, riferisce anche il consiglio di Henry Peacham ne *The Compleat Gentleman* (op. cit.): «Voglio soltanto che tu sappia cantare la tua parte con sicurezza e a prima vista e suonarla sulla tua viola da gamba...».⁶

Con il termine *consort* di viole, si intende un ensemble di viole da gamba (perlopiù da quattro a sei) di taglia diversa, tipicamente una o due viole soprano, una o due viole tenore e una o due viole basso. La pratica del suonare in *consort* nasce nel periodo rinascimentale ed è da collegarsi alla polivalenza strumentale della musica di quel periodo. Le viole da gamba suonavano in *consort* praticamente «tutta la musica mai scritta in quel periodo [...] Abbraccia quindi, tanto per cominciare, tutta l'immensa produzione madrigalistica».⁷ Nella seconda metà del Cinquecento e oltre (quindi nell'età elisabetiana), i compositori inglesi furono molto prolifici nel genere del *consort*, per il quale produssero musiche puramente strumentali e contrappuntistiche, quali ricercari e fantasie, di alto livello; «certamente il *viol consort* era tra i migliori esecutori di questi intrecci d'alto impegno intellettuale».⁸ La popolarità del *consort* di viole fu così ampia du-

⁵ HOFFMANN B., *La viola da gamba*, L'Epos, Palermo 2010, p. 286.

⁶ Ivi, p. 285.

⁷ Ivi, p. 155.

⁸ Ivi, p. 159.

rante il regno di Elisabetta I, che tale ensemble è stato anche definito in tempi moderni ‘violetti elisabettiani’ o anche ‘*Elizabethan Consort of Viols*’.

Il genere *consort song* può considerarsi figlio della pratica diffusa all’epoca di eseguire musica polifonica vocale col solo *consort* di viole da gamba, di cui s’è detto sopra, o di raddoppiare le voci umane con le viole o anche di sostituire alcune parti vocali con le viole. Negli ultimi due decenni del Cinquecento, si affermò il genere musicale *consort song* propriamente detto: una voce umana accompagnata da un ensemble strumentale. Un immediato progenitore, in età elisabettiana, del *consort song* come infine fu strutturato da Byrd può ritrovarsi nel coro teatrale dei fanciulli, che faceva parte degli intrattenimenti di corte, in cui si eseguivano anche canti monodici con accompagnamento strumentale.⁹ Non va sottaciuto che, proprio in quello scorcio di secolo, la pratica della monodia profana si andò progressivamente affermando in Europa, procedendo a sostituire il canto polifonico (basti osservare l’evoluzione del madrigale monteverdiano, da rigorosamente polifonico a monodico, nella sequenza degli otto Libri di madrigali pubblicati in vita tra il 1587 e il 1638). Oltre alla monodia per eccellenza, ovvero quella italiana, si possono ricordare, per esempio, le *air de cour* francesi, pure in voga a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, e, ovviamente, i *consort song* inglesi.

3. Byrd e i *consort song*

William Byrd può essere considerato, senza ombra di dubbio, la figura chiave nell’avvento della forma specifica, tutta inglese, del *consort song*.¹⁰ Egli fu molto prolifico in questo genere, che incontrò presto il favore del pubblico, e i suoi tre volumi di *consort song* ne danno testimonianza.¹¹ Byrd non solo componeva *consort song*, ma provvedeva pure alla loro pubblicazione, avendo intrapreso un’attività di editore musicale insieme a Thomas Tallis; impresa, che continuò dopo la morte dell’amico e socio e che, tuttavia, ebbe esiti non particolarmente felici.

Dal punto di vista musicale, contrariamente a quanto sostenuto da alcuni storiografi, Byrd compose i suoi *consort song* pensandoli direttamente per voce e *consort* di viole; il *consort* era perlopiù composto da soprano, tenore e due bassi di viola da gamba oppure da soprano, due tenori e basso di viola. In altri termini, queste composizioni non sono da intendersi come ‘voce accompagnata da strumenti’ – così come perlopiù avveniva, per esempio, nei brani per voce e liuto – ma piuttosto come brani in cui la parte vocale si intreccia polifonicamente con quelle violistiche, una sorta di fantasia strumentale con *cantus firmus* vocale, in cui talora viene a mancare una stretta corrispondenza

⁹ BRETT P., *The English Consort Song, 1570-1625*, in «Journal of the Royal Musical Association», LXXXVIII, Cambridge University Press, Cambridge 1961, pp. 73-88.

¹⁰ MANSON C., *Voices and Viols in England, 1600-1650 / The Sources of the Music*, Ann Harbour, UMI Research Press, 1982, p. 43.

¹¹ BYRD W., *Psalmes, Sonets, & songs of sadness and pietie*, Thomas East, London 1588 | BYRD W., *Songs of sundrie natures*, Thomas East, London 1589 | BYRD W., *Psalmes, songs, and sonnets*, Thomas Snodham, London 1611. Va notato che i tre volumi contengono anche altre composizioni in aggiunta a *consort song*.

tra la musica e il significato testuale.¹²

La parte vocale è scritta per registri acuti, con estensione che, secondo il brano, rientra nel registro di contralto o di mezzosoprano o di soprano. Non è chiaro se la parte vocale fosse concepita per l'esecuzione da parte di una donna oppure di un fanciullo dalla voce bianca o altro. A tal proposito, va sottolineata l'esortazione di Philip Brett – eminente curatore e trascrittore in notazione moderna di molte opere di Byrd – nella sua prefazione al volume dei *consort song* de *The Byrd Edition*, a non eseguire i *consort song* da parte di voci maschili mature che le cantino all'ottava inferiore, al fine di non alterare il rapporto tonale tra voce e viole così come l'aveva pensato l'autore.¹³ Philip Brett attesta che Byrd, pur avendo assimilato completamente le tecniche compositive europee continentali, si sforzò di mantenere vari elementi caratterizzanti dell'insularità britannica, in particolare il senso rapsodico della melodia già bagaglio dei suoi predecessori conterranei.¹⁴ Ciò è particolarmente evidente nei *consort song*.

Per quel che concerne i contenuti testuali dei *consort song* byrdiani, essi scaturivano dalla sua stessa penna o da quella di poeti contemporanei, spesso nobili dei circoli perlopiù cattolici che il musicista frequentava; ricordiamo, in particolare, il suo amico e mecenate Edward Paston. Solo una piccola parte dei testi è firmata.

I testi sono in gran parte a carattere spirituale, se non propriamente religioso, improntati a un forte senso morale. È significativo, per esempio, il titolo della raccolta di composizioni vocali del 1588, la prima a contenere *consort song*: *Psalmes, sonnets, & songs of sadness and pietie*. Quindi, *songs of pietie, moral songs* [canzoni di devozione, canzoni morali]. Le preferenze testuali di Byrd dipendevano, con tutta probabilità, dalla sua profonda religiosità, peraltro vissuta con cautela per via della sua situazione di 'eretico tollerato', essendo egli cattolico in una Inghilterra anglicana e persecutrice dei seguaci della Chiesa romana, in un clima di crescente puritanesimo.

Riguardo alla forma poetica, «*it is ironic to find Byrd in company of the literary avant-garde of the day, for he was a rather stubborn traditionalist in the matter of verse and voice. He preferred the English – and essentially medieval – tradition of setting the form of the verse rather than the new-fangled manner of reflecting its imaginary and syntax*».¹⁵

Infine, val la pena di menzionare la premessa alla prima raccolta di canzoni di Byrd, *Psalmes, Sonets, & songs of sadness and pietie*,¹⁶ intitolata *Reasons briefly set down by th' author to perswade every one to learn to sing* [Ragioni stabilite concisamente dall'autore per persuadere tutti a imparare a cantare]. Si tratta di otto 'ragioni', tutte interessanti e de-

¹² P. BRETT, *Consort songs for voice and viols* («The Byrd Edition», 15), Stainer & Bell, London 1970, p. vii.

¹³ Ivi, p. xi.

¹⁴ P. BRETT, *William Byrd and His Contemporaries: Essays and a Monograph*, University of California Press, Oakland (CA) 2006, p. 1.

¹⁵ BRETT P., *Op. cit.*, 2006, p. 3: «È ironico constatare che Byrd, pur frequentando l'avanguardia letteraria dell'epoca, fosse un ostinato tradizionalista in faccende di verso e di espressione, preferendo la forma inglese tradizionale – e sostanzialmente medievale – del verso alla sintassi del moderno stile immaginifico». Cfr. anche MANSON C., *Voices and Viols in England, 1600-1650 / The Sources of the Music*, cit., p. 43.

¹⁶ BYRD W., *Op. cit.*, 1588.

gne d'essere prese in considerazione. Potremmo interpretare questa premessa come una sorta di promozione dei suoi *song*?

Byrd pubblicò solo una parte dei suoi *consort song*. Non se ne conoscono appieno le ragioni: scelta dettata da opportunità editoriale? delusione per recenti risultati editoriali insoddisfacenti? mancanza di liquidità? Purtroppo, anche l'assenza nei manoscritti della data di composizione non consente una risposta puntuale ma solo congetturale.

Tra le composizioni fortunatamente pervenute a noi solo manoscritte, facenti parte del nutrito gruppo di opere non pubblicate in vita da Byrd, c'è anche il *consort song* oggetto di questo studio, vale a dire *Come, pretty babe*.

4. *Come, pretty babe*

Un manoscritto, l'unico completo,¹⁷ di questo *consort song* è conservato presso la *New York Library for the Performing Arts*, nei volumi *Drexel 4180-4185* della collezione *Drexel*, che constano di sei libri-parte manoscritti contenenti una importantissima raccolta di musica prevalentemente vocale del periodo a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento. I libri furono compilati tra il 1615 e il 1625 dal copista John Merro, cantore della Cattedrale di Gloucester. Le cinque parti di *Come, pretty babe* (voce e quattro viole) sono nei volumi da 4180 a 4184, contenenti rispettivamente le parti di *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, *Quintus*. Secondo Brett *Come, pretty babe*, così come la maggior parte dei *consort song* non dati alle stampe da Byrd, fu composto tra il 1588 e il 1590, anni di massima produzione delle composizioni di questo genere musicale.¹⁸

Il *consort song* in oggetto è disponibile in notazione moderna agli odierni fruitori della musica byrdiana grazie a due edizioni del secolo scorso dei *song*, che raccolgono sia quelli pubblicati sia quelli non pubblicati in vita da Byrd. La prima edizione risale al 1949, in *The collected works by William Byrd*;¹⁹ la seconda è in *The Byrd Edition*,²⁰ del 1970. Questa seconda edizione riporta in copertina la dicitura «*newly edited from manuscript sources*» [«nuova edizione su fonti manoscritte»]. In essa, lo *spelling* del testo originale è stato aggiornato in conformità coi canoni attuali al fine di assecondare le esigenze degli esecutori moderni. La presente analisi si basa sulla ristampa del 1995.

Il brano qui trattato è identificato col numero T 338 nel catalogo di Richard Turbet.²¹

Si tratta di un tipico *consort song* per voce acuta e *consort* di quattro viole da gamba. La chiave della parte vocale è quella di soprano; l'estensione della parte va dal re₄ al fa₅ (ovviamente, non conoscendo il diapason di riferimento di Byrd, non sappiamo esattamente l'altezza effettiva di tali note). Le chiavi delle parti per le quattro viole e

¹⁷ Ciò si evince indirettamente dalla lista dei MSS relativi a musiche per viola da gamba compilata dalla *Viola da Gamba Society*: <https://vdgs.org.uk/thematic/Bo.pdf?fbclid=IwAR3tKbU5ueXeuqNpgiNpvIw-WQefsQi8Wkn14GJ6uaVIFVEkG2CZxZryjuk>.

¹⁸ BRETT P., *Op. cit.*, 1970, p. ix.

¹⁹ FELLOWES E. H., *Songs*, «The collected works by William Byrd», XV, Stainer & Bell, London, 1949.

²⁰ BRETT P., *Op. cit.*, 1970.

²¹ Cfr. TURBET R., *William Byrd: A Research and Information Guide*, Rutledge, New York & London, 2012³.

strumento indicato nell'originale, a cui aggiungo le relative estensioni, sono, dalla parte più acuta alla più grave: [1] chiave di mezzosoprano / *alto viol* / sol3-re5; [2] chiave di contralto / *tenor viol* / mi3-la4; [3] chiave di tenore / *tenor viol* / re3-mi4; [4] chiave di basso / *bass viol* / sol2-la3. Non ci sono alterazioni in chiave. Nell'edizione moderna, le chiavi delle quattro parti delle viole sono chiave di violino, contralto, contralto e basso (Es. 1). A prescindere dalle indicazioni, questo brano è agevolmente eseguibile da un *consort* di viole soprano, tenore, basso e basso. Il tempo indicato è 4/2, tuttavia, a mio modesto parere, l'andamento più scorrevole è in due movimenti, lento, che consente di meglio evidenziare il procedere sincopato di alcune parti.

Esempio 1. *Come, pretty babe* di William Byrd, battute 1-4

(edited by Philip Brett; © Copyright 1970 Stainer & Bell Ltd, London, www.stainer.co.uk;
reproduced by permission from *The Byrd Edition* vol. 15).

Prima di passare a una concisa analisi strutturale del brano, è necessario considerare la struttura del testo letterario. Questo è strofico, composto di otto strofe, ciascuna delle quali costituita da sei versi ottonari, in tetrametri giambici, con gli accenti principali sulla quarta e ottava sillaba (ricadenti sempre su un tempo forte), i cui primi quattro versi sono a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata: ABABCC; quindi, si tratta di una quartina seguita da un distico. Questa tipologia strofica «*corresponds to that usually present in the older Elizabethan style*». ²² Mostra, infatti, qualche similitudine col sonetto inglese o shakespeariano da cui, tuttavia si differenzia per avere ciascuna strofa una sola stanza di quattro versi, anziché tre stanze, e inoltre perché il verso è tetrametrico anziché pentametrico.

Tornando alla struttura musicale, il tema, partendo dalla tonica sol, è proposto dalla seconda viola ed è subito ripreso, in sincope, alla quinta dalla prima viola; quindi, a distanza di una battuta e mezza, entra con lo stesso tema alla terza inferiore la terza viola; infine, alla terza battuta si fa avanti il tema all'ottava inferiore. Dopo questa sorta di introduzione enunciativa del tema, appare la voce con lo stesso tema, a metà della

²² MANSON C., *Op. cit.*, p. 89: «corrisponde a quella di solito presente nel vecchio stile elisabettiano».

terza battuta, punto in cui l'insieme di voce e viole conferma un solido accordo di sol maggiore. Nei versi della quartina, le parti delle prime tre viole si distinguono da quella vocale e dal basso per l'inserimento, a turno, di abbellimenti di breve respiro mediante semplici diminuzioni nei passaggi discendenti di seconda e di quarta, mentre la voce prosegue pacatamente per semibreve e minime (Es. 1).

Tra la quartina e il distico si manifesta una cesura ritmica. Il suo enunciato si presenta in termini più concitati, in quanto la cellula tematica è composta da tre semiminime che attaccano in levare seguite da una minima in battere, seguendo lo stesso schema melodico: prima – terza – prima – quinta, anche nelle successive modulazioni nelle diverse parti. È la prima viola ad annunciare il nuovo tema, immediatamente seguita da una minima di distanza dalla seconda, poi seguita dalla voce, quindi dalla terza e infine dalla quarta viola, e così via ripetutamente per sette battute. Diversamente da tutti gli altri versi (i primi quattro e l'ultimo, cioè il secondo del distico), qui il primo tetrametro del primo verso del distico, *come lullaby*, viene ripetuto più volte. Insomma, c'è un susseguirsi imitativo senza tregua della cellula, che passa da una parte all'altra, il che dà un certo sento di concitazione, potremmo dire di turbamento ansioso, grazie anche alla ripetizione ossessiva delle sole parole *come lullaby* (Es. 2). È piuttosto evidente, in questo lacerto di *Come, pretty babe*, come la linea vocale sia paritetica a quelle violistiche, dimostrando ancora una volta che questo brano e, più in generale, i *consort song* di Byrd non sono canto con accompagnamento di viole.

The image shows a musical score for a piece by Thomas Byrd. It consists of a vocal line and four violin parts. The vocal line is in the soprano clef and has the lyrics: "chief: Come lul-la - by, come lul-la - by, come lul-la-by, come lul-la-by, come". The four violin parts are in the treble clef. A blue box highlights a specific rhythmic cell in the first violin part, consisting of three eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). This cell is repeated throughout the piece.

20
lul-la-by, come lul-la-by, and wrap thee warm,

Poor

Esempio 2. Come, pretty babe di William Byrd, battute 16-23.

La cellula tematica che introduce il primo verso del distico (battuta 16) è evidenziata da una cornicetta azzurra; altrettanto è evidenziata l'ultima ricorrenza di tale cellula (battuta 22); il primo dei frammenti di scala di semiminime discendenti, all'inizio dell'ultimo verso della strofa, è evidenziato da una cornicetta bruna (battuta 23). (*Come, pretty babe* edited by Philip Brett; © Copyright 1970 Stainer & Bell Ltd, London, www.stainer.co.uk; reproduced by permission from *The Byrd Edition* vol. 15).

Dopodiché, il canto riprende il suo andamento pacato per minime e semibreve, mentre, fino alla fine del primo verso del distico, ciascuna delle quattro viole ripropone la suddetta cellula tematica per un'ultima volta, come una sorta di coda che fa da ponte per il verso conclusivo della strofa. Questo è caratterizzato da un trattamento musicale che rispecchia quello della parte iniziale, pur differenziandosi da quello per la presenza di frammenti di scale ascendenti e discendenti, di quattro o cinque semiminime che passano da una viola all'altra (Es. 2).

In definitiva, si tratta di un brano polifonico a cinque confacente ai moduli byrdiani, dove la voce potrebbe essere sostituita tranquillamente da un'altra viola soprano, magari con l'inserimento di qualche sobria diminuzione, senza alcuna perdita del senso musicale. Si perderebbe, tuttavia, l'impatto emozionale della voce umana e del testo patetico.

Per quel che riguarda il contenuto testuale, va detto innanzitutto che non è firmato, pertanto è da ascrivere, come s'è già accennato, allo stesso Byrd o a un amico della sua cerchia.

L'argomento di questa ninna nanna si manifesta sin dalla prima strofa «*Come, pretty babe, Thy father's shame, thy mother's grief*» [«Vieni bel bimbo, vergogna di tuo padre, afflizione di tua madre»]: è una madre abbandonata che si rivolge al proprio piccolo confidandogli il dolore e l'angoscia per la situazione drammatica in cui versano. Come si evince dalla lettura dell'intero componimento, espressioni di profonda sofferenza della madre per la propria creatura e per se stessa, per l'incertezza del loro futuro fanno da sfondo alla grande tenerezza per il figlioletto (si tratta di un maschietto: «*Sweet boy*» nel 1° verso della 5ª strofa; «*little boy*» nel 1° dell'8ª). Uno sguardo retrospettivo induce la mamma a considerare la propria colpa e, al contempo, a giustificare in qualche misura la propria condotta, di cui ora si ravvede. Verso l'uomo responsabile di quella situazione, la ragazza ha un atteggiamento bipolare, oscillante tra la rampogna e l'apprezzamento (si vedano la 6ª e la 7ª strofa), non scevro dalla speranza di un riconoscimento del figlio da parte del padre. L'atmosfera che aleggia tra una strofa e l'altra è quella eterna, sconsolatamente eterna, di una giovane donna sedotta e abbandonata (triste e trito binomio aggettivale) che arriva ad autocolpevolizzarsi e, pur biasimando il seduttore, in qualche misura lo assolve, sperando nel suo ravvedimento.

Qui di seguito riporto la traduzione italiana del testo originale.²³ Nel tradurre, ho badato più al rispetto del contenuto concettuale che a quello dei singoli vocaboli.

1. *Vieni bel bimbo, vieni bel bimbo,
vergogna di tuo padre, afflizione di tua madre;
mi viene il dubbio che tu sia nato per dare pena
a noi e a te stesso, testolina infelice.
Vieni – ninna nanna – che ti avvolgo al caldo,
povera anima, che non intendi far male ad alcuno.*

2. *Tu non ci pensi molto e ancor meno conosci
la causa dei gemiti di tua madre,
e vorresti condividere il suo dolore,
eppure sono del tutto sola.
Perché piangi, perché ti lamenti,
senza nemmeno sapere cosa ti affligge?*

3. *Vieni, piccolo sventurato; ah, stupido cuore,
mia unica gioia, cos'altro posso fare?
Se c'è un qualche tuo rimorso malriposto
che possa implorare il destino,
te lo dico: sono stata io, contro la mia volontà,
compiangi quel momento, ma tu stai buono.*

²³ In ossequio dei diritti d'autore dell'edizione Stainer & Bell Ltd. 1970 (op. cit.), non riproduco qui il testo con *spelling* aggiornato a cura di Philip Brett.

4. *Ora sorridi? Oh, dolce faccino,
possa Iddio vederti: senza dubbio
otterresti subito la grazia divina
– lo so bene – per te e per me.
Ma vieni alla mamma, bimbo mio, e gioca,
giacché il padre traditore è fuggito via.*

5. *Dolce fanciullo, se un caso fortunato
riportasse a casa tuo padre,
se la Morte mi trafiggesse con la sua lancia,
possa tu ricordarmi a lui.
E se qualcuno chiederà il nome di tua madre,
gli dirai come, per amore, lei acquisì biasimo.*

6. *Allora il di lui cuor gentile si piegherà,
lo conosco come nobile intelletto;
benché sia un leone sul campo,
vedrai che è un agnello in società.
Senza timore, chiedigli di benedirti.
Le sue parole di miele mi hanno tradita.*

7. *Possa tu, dunque, gioire ed essere felice,
sebbene io appaia affliggermi nel dolore:
tuo padre non è un mascalzone,
ma un giovane nobile di sangue e di sostanza;
quando sorride, i suoi sguardi furtivi
possono sedurre le donne oneste.*

8. *Vieni piccolino e addormentati mentre ti cullo,
canto la ninna nanna e tu stai buono.
Non posso far altro che piangere,
sedermi accanto a te e continuare a gemere.
Che Dio protegga il mio bambino e la ninna nanna
da questa caratteristica del padre.*

5. Il contesto sociale

Verso la fine del Cinquecento, in alcune comunità rurali dell'Inghilterra, un buon quarto delle spose arrivavano incinte all'altare.²⁴ È ovvio presumere, da questo dato statistico, che le donne sessualmente attive ma non ancora sposate fossero ben più numerose. È altrettanto ovvio che non ci siano statistiche, ufficiali o meno, che diano un'indicazione della quantità delle giovani praticanti una qualche attività sessuale prima del matrimonio, giacché tali pratiche avvenivano di nascosto, al contrario delle gravidanze, che si palesavano in gran parte dei casi. Peraltro, nelle comunità più periferiche vigevano, quale retaggio di periodi precedenti risalenti al medioevo, costumanze che tolleravano o addirittura consentivano le pratiche sessuali tra fidanzati o semplicemente tra coppie che 'si sposavano di fatto' e vivevano coniugalmente senza la benedizione del parroco e l'annotazione nei registri ufficiali.²⁵ In definitiva, quindi, la suddetta statistica non è estrapolabile all'intera Britannia dell'età elisabettiana. È opportuno sottolineare, inoltre, che una certa quota di gravidanze extra-matrimonio era dovuta ad atti di violenza, come pure a promesse matrimoniali non mantenute dall'uomo, a rapporti consensuali occasionali, nonché alla morte del potenziale sposo.

È possibile, tuttavia, dedurre informazioni indirette da un altro osservatorio: quello legale. È ben noto che molte leggi restrittive o l'irrigidimento di leggi preesistenti seguono, in tutti i tempi e in tutto il mondo, nuove situazioni sociali come pure l'incremento di determinati reati. Ed è proprio ciò che avvenne nell'ultimo quarto del Cinquecento, in piena età elisabettiana, relativamente ai 'delitti' di natura sessuale. Negli ultimi decenni di quel secolo si installarono i *bawdy courts* [corti della licenziosità], le corti degli ecclesiastici puritani che giudicavano i delitti contro la morale, tra i quali quelli sessuali rappresentavano una frazione consistente, e comminavano punizioni severissime ai 'peccatori' praticanti sesso al di fuori del matrimonio.²⁶ I sempre più rigorosi Puritani stavano reagendo ai cambiamenti nella moralità sessuale! Va da sé che, all'incremento numerico di relazioni sessuali extra-coniugali, corrispondeva un parallelo incremento delle gravidanze illegittime, a cui si è accennato sopra. È interessante sottolineare la coincidenza cronologica tra l'aumento della percentuale di 'bastardi' (di quasi tre volte in alcune comunità) e la data di composizione di *Come, pretty babe* (tra il 1588 e il 1590).²⁷

²⁴ Cfr. ADAIR R., *Courtship, Illegitimacy, and Marriage in Early Modern England*, Manchester University Press, Manchester 1994, pp. 273.

²⁵ Cfr. OUTHWAITE R. B., *Clandestine Marriage in England, 1500–1850*, Hambledon Press, London 1995, pp. 196.

²⁶ Cfr. INGRAM M., *Church Courts, Sex and Marriage in England 1570-1640*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 416.

²⁷ Negli ultimi decenni dell'età elisabettiana la proporzione delle nascite di bastardi toccò livelli raramente raggiunti nei periodi successivi, secondo uno studio di LASLETT P. & OOSTERVEN K., *Long-term Trends in Bastardy in England – A Study of the Illegitimacy Figures in the Parish Registers and in the Reports of the Register General, 1561-1960*, in «Population Studies» XXVII (2), Taylor & Francis, Oxford 1973, pp. 255-286.

Per gettare ulteriore luce sul quadro della sessualità extra- e pre-matrimoniale in età elisabettiana, possiamo fare anche ricorso alla letteratura dell'epoca, rivelatrice dei costumi sessuali contemporanei.²⁸ Prenderò come esempio il massimo scrittore, William Shakespeare (1564-1616), in Fig. 3, e, per restare in tema musicale, ricorrerò alle canzoni da lui utilizzate nelle sue rappresentazioni teatrali. Molto è stato scritto sulla musica del teatro di Shakespeare,²⁹ come pure molto è stato scritto sulle relazioni sessuali esplicitate, sia pur indirettamente, nelle sue opere teatrali, nonostante le restrizioni della censura.³⁰ Come unico caso esemplificativo, mi riferirò alla cosiddetta 'scena della pazzia di Ofelia' in *Amleto* (atto IV, scena 5).³¹

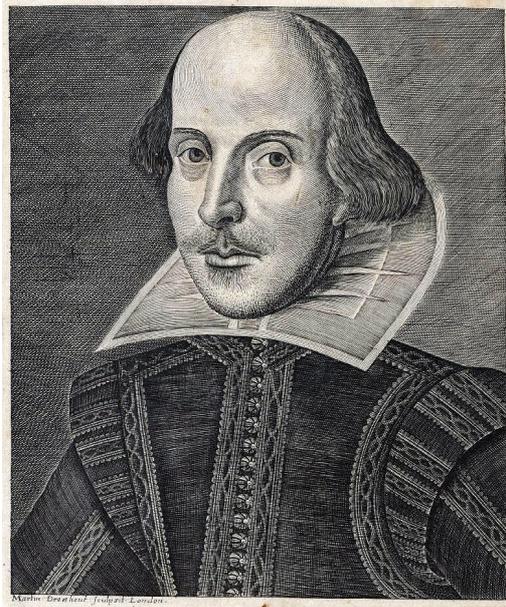


Fig. 3. Ritratto di William Shakespeare
(copertina del First Folio, prima edizione completa delle sue opere, 1623).

Ofelia è uscita di senno a causa della morte del padre, Polonio, assassinato dal fidanzato Amleto, che l'ha appena abbandonata. Ofelia canta quattro canzoni, una delle quali decisamente indecente. Qui è una giovane donna la protagonista (riporto solo i versi di interesse per questa discussione):

²⁸ BEGOÑA CRESPO CARCÍA M., *Women and Sex in the Elizabethan Period: A World Through Language*, Proceedings of the XIXth International Conference of AEDEAN, Vigo 1995, pp. 217-221.

²⁹ Cfr. ROSS W. DUFFIN, *Shakespeare's songbook*, New York, W.W. Norton & Company 2004, pp. 528.

³⁰ Cfr. LORD HALL J., *Sexual Desire and Romantic Love in Shakespeare*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, pp. XVIII e 272.

³¹ SHAKESPEARE W., *Comedies, Histories, & Tragedies*, I. Jaggard & E. Blount, London 1623, p. 273.

*To morrow is Saint Valentines day, all in the morning betime,
And I a Maid at your Window, to be your Valentine.*

[...]

Let in the Maid, that out a Maid, never departed more.

[...]

*Quoth she before you tumbled me, you promise'd me to Wed:
So would I ha done by yonder Sunne, and thou hadst not come to my bed.*

Domani è San Valentino e io, una fanciulla, vengo di buonora alla tua finestra per essere la tua Valentina. [...] Fece entrare la fanciulla, che non più fanciulla ne uscì. [...] Dice lei: prima di farmi cadere, mi avevi promesso di sposarmi. [E lui:] Così avrei fatto, per il sol ch'è in alto, se tu non fossi venuta al mio letto.³²

Si tratta di una canzone popolare dei tempi di Shakespeare, esplicitamente evocativa del sesso giovanile praticato fuori dal vincolo matrimoniale, che bene si attaglia alla situazione della madre nel testo di *Come, pretty babe*. Anche una delle altre canzoni di Ofelia, pure popolare, *How should I your true love know from another one*, allude a situazioni scabrose: la protagonista del canto è una donna innamorata; non è chiaro se si tratta di una giovane abbandonata o di una moglie fedifraga.³³

A corollario, ricordiamo che lo stesso Shakespeare, appena diciottenne, fu costretto al matrimonio riparatore, giacché la sua futura moglie Anne Hathaway, di 26 anni, era incinta. Quindi il Bardo era ben aduso alle situazioni di 'fornicazione' ossia di relazioni sessuali 'non benedette dal Signore' che narrava, forse con un pizzico di auto-ironia, nelle sue opere teatrali.

6. *Discussione*

Dall'esame del testo di *Come, pretty babe*, nonché dalle osservazioni sui costumi sessuali in età elisabettiana, sorgono spontanee alcune domande, tra loro collegate.

Perché Byrd musicò questo testo? Fu ispirato da qualche caso occorso nel suo ambiente? O voleva trattare di un argomento toccante e scottante, oggetto di ampie discussioni pubbliche? Di certo, il suo intento non poteva non essere morale e scevro da *pruderie*, essendo indiscutibile il suo rigore morale. A margine, è interessante notare che anche le canzoni popolari inserite da Shakespeare in *Amleto* e cantate da Ofelia, di cui s'è detto sopra, hanno giovani donne come voce narrante, al pari della madre abbandonata del *consort song* byrdiano. Pertanto, era nella temperie di quel periodo – affetto

³² In base a quanto si sa dei costumi sessuali dei giovani in tarda età elisabettiana e alla luce delle canzoni cantate da Ofelia, nonché del suo successivo suicidio, si può a buon diritto supporre che Shakespeare volesse dare a intendere che la ragazza avesse già avuto rapporti sessuali con Amleto e che, addirittura, fosse incinta; gli spettatori elisabettiani del teatro shakespeariano sapevano ben afferrare le implicazioni sottintese di tali gesti (pazzia, canto indecente, disperazione e suicidio).

³³ Cfr. BELLO G., *Le conchiglie di Shakespeare*, in «Notiziario S.I.M.», Società Italiana di Malacologia, XXX, 1, Napoli 2012, pp. 26-30.

dalla piaga sociale delle nascite illegittime – un tale tipo di narrazione, fosse essa di rango popolare (canzoni di Ofelia) o più elevato (*consort song* di Byrd).

Perché Byrd non pubblicò questo suo *consort song*? Non è peregrino pensare che affianco alle generiche ipotesi riguardanti la mancata pubblicazione di un certo numero di *consort song* – come pure di tante altre sue composizioni di vario genere – siano pesate anche considerazioni di opportunità ‘morale’, collegabili alla scabrosità del testo. A tal proposito, rammentiamo che il cattolico Byrd, anzi la sua intera famiglia era sotto continua osservazione. Marito e moglie erano iscritti nel registro dei *recusants* – cioè di coloro che si rifiutavano di partecipare ai servizi religiosi della Chiesa anglicana – e furono ripetutamente chiamati a pagare multe esose. Inoltre, i Puritani³⁴ negli ultimi decenni del Cinquecento diventarono progressivamente sempre più integralisti, appuntando le loro attenzioni non solo sulla pura e semplice scelta confessionale dei cattolici, ma anche sulla ‘moralità’ – come da loro rigidamente interpretata, primariamente negli aspetti relativi a faccende di ordine sessuale intese in senso alquanto estensivo – di quelli come pure degli anglicani.

Infine, chi è l’autore del testo? Questo, lungo e narrativo, non è di gran pregio, come può anche dedursi dalla traduzione italiana. In più punti è sconnesso (e, aggiungo, di non immediata comprensione) e carente di coerenza consequenziale. Un confronto coi sonetti shakespeariani o soltanto con opere di poeti minori coevi (restando in campo musicale, mi viene in mente il testo poetico di George Peele (1556-1596) *His goulden locks time hath to siluer turnde* musicato da John Dowland (ca. 1563-1626))³⁵ sarebbe del tutto impietoso. Raffrontando il testo di *Come, pretty babe* con quelli di altri *consort song* attribuiti a Edward Paston, decisamente più raffinati, esso non sembra essere opera di pugno del nobile cattolico, mecenate, amico e collaboratore di Byrd. Rimane, pertanto, come possibilità molto plausibile, l’attribuzione della sua paternità allo stesso compositore.

In conclusione, sia per quel che riguarda la parte musicale sia quella testuale, il *consort song* *Come, pretty babe* è figlio della sua epoca, da intendersi in questo caso come un circoscritto spicchio di anni, e dimostra la capacità di William Byrd di mantenersi al passo coi tempi e, al contempo, di contribuire incisivamente all’evoluzione della musica inglese.

³⁴ Il movimento puritano nacque ad opera di integralisti che, insoddisfatti dalla Riforma della Chiesa inglese della regina Elisabetta (1559), a loro dire applicata con insufficiente rigore, volevano eliminare dal Paese tutte le pratiche collegate alla Chiesa cattolica, accanendosi pertanto contro i non aderenti alla Chiesa d’Inghilterra.

³⁵ DOWLAND J., *First Booke of Songes or Ayres*, Peter Short, London 1597, XVIII.

Ringraziamenti

Sono grato alla Prof.ssa Sofia Ruffino, che con il progetto *William Byrd nel quattrocentesimo anniversario dalla morte* mi ha accostato alla musica per *consort* di viole da gamba di Byrd, e al Prof. Orazio Maglio per la lettura critica del testo e per i consigli elargiti (entrambi docenti del Conservatorio di Musica “N. Piccinni”, Bari). Ringrazio di cuore anche la Prof.ssa Bettina Hoffmann (Conservatorio di Musica “G. B. Martini”, Bologna) per i suggerimenti nella ricerca dei MSS di Byrd. Infine, ringrazio la casa editrice Bell & Stainer, Londra, per il permesso di pubblicare estratti del brano di Byrd.

Brani musicali citati disponibili liberamente online

- ▶ *Come, pretty babe*, https://www.youtube.com/watch?v=bo5_HyoFpmo, David Cordier (controttenore) & The Royal Consort; vengono eseguite la prima e l’ultima strofa; tonalità originale, accordatura a 415 Hz.
- ▶ *Come, pretty babe*, <https://www.youtube.com/watch?v=QdeimbZeX80>, Monserrat Figueras (soprano) e Hespèrion XXI, Jordi Savall direttore; viene eseguita solo la prima strofa, con ripresa-ritornello alla battuta 16 (*come lullaby*); tonalità originale, accordatura a 440 Hz.
- ▶ *Tomorrow is Saint Valentine’s day*, <https://www.youtube.com/watch?v=KzUk0QPrM00>, Deborah Roberts (soprano) & The Broadside Band, Jeremy Barlow direttore.
- ▶ *How should I your true love know*, <https://www.youtube.com/watch?v=VT531LY6KsA>, Deborah Roberts (soprano) & The Broadside Band, Jeremy Barlow direttore.



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Eugenio Poli

LA PRODUZIONE CAMERISTICA E SOLISTICA PER ARCHI DI FRANCESCO RICUPERO. IL CASO DELLA SONATA PER VIOLINO E CEMBALO

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the Chamber and Solo works for Strings by Francesco Ricupero, a musician and composer from Naples who lived in the second half of the Eighteenth Century. Although little is known about his life, we possess a large number of his musical manuscripts. Studying and analyzing unknown manuscripts and compositions can be beneficial not only for expanding the repertoire of an instrument but also for reviving forgotten performance practices and hidden styles.

Even if it is a secondary production by a forgotten composer in the history of music, it turns out to be very interesting, full of musical ideas, and different from what was written and composed in Naples in the second half of the Eighteenth Century. This production deserves more attention and should be the subject of further studies, critical editions, and performances in modern times. Specifically, the *Sonata* for Violin and Harpsichord is the main focus of this paper. It is a unique piece composed of only two movements, which deviates from the solo repertoire of the time.

Keywords

Francesco Ricupero | Violin and Harpsichord | Naples | Music Analysis.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo “Il fagotto a Napoli tra XVIII e XIX secolo: la figura di Francesco Ricupero e l’edizione delle Variate Composizioni alla Palestrina” – Tesi Magistrale in “Scienze della Musica e dello Spettacolo”, Università degli Studi di Milano, a. a. 2022/23 (relatore: Prof. Claudio Toscani | correlatore: Prof. Cesare Fertoni).



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Lo stato degli studi e le fonti biografiche

Tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento Napoli fu uno dei centri musicali più importanti d'Italia e d'Europa; centinaia furono i compositori e i musicisti che popolarono e animarono la scuola musicale napoletana, lasciando un patrimonio musicale di vastissima quantità e di alta qualità. Molti sono i compositori napoletani noti, studiati ed eseguiti con regolarità nelle sale da concerto, ma tantissimi altri sono stati dimenticati nel corso del tempo. Negli archivi e nelle biblioteche non solo della capitale partenopea, ma di tutta Europa, vi è una quantità di manoscritti napoletani abbandonati sui quali non vi è mai stato fatto uno studio musicologico, un'edizione critica o un'esecuzione musicale.

Negli ultimi anni, complice l'*early music revival*, l'aumento del numero di gruppi musicali specializzati nel repertorio preclassico, una nuova coscienza filologica fra gli studiosi e una sensibilità rinnovata nel pubblico, si è iniziato a riesumare manoscritti di composizioni e autori sconosciuti o poco noti in tempi moderni e a proporli in Festival dedicati a tale repertorio. Tale corso ha riguardato anche la produzione napoletana Settecentesca e primo Ottocentesca, sebbene gli sforzi e le attenzioni di studiosi e musicologi siano stati rivolti principalmente alla produzione vocale e operistica partenopea.¹

La produzione musicale strumentale solistica e cameristica napoletana, pertanto, è sempre rimasta schiacciata dalla produzione vocale e operistica in una posizione ancillare, ricevendo meno attenzioni ed energie da parte di filologi, musicologi e musicisti. Essa però è un vero e proprio "tesoro" poiché vi sono lavori e pagine dedicate a strumenti con relativamente scarsa letteratura strumentale quali, ad esempio, viola e violoncello, e poiché lo studio di tale repertorio può essere utile per riportare in luce prassi esecutive celate, stili musicali non più in uso e per ricostruire pagine di storia della musica.

Tra questi musicisti e compositori partenopei la figura di Francesco Ricupero. Egli studiò presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini e lavorò come fagottista e oboista in complessi strumentali di primo piano della città partenopea, quali la Cappella Reale, il Tesoro di San Gennaro e il Teatro di San Carlo.² Sebbene egli abbia lasciato alla posterità una mole enorme di musica manoscritta, conservata per lo più presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, sulla sua vita sono state tramandate pochissime informazioni, facendone una delle tante figure obliate e dimenticate dal corso della storia. Una delle poche fonti primarie sono le tre righe dedicate al compositore dal Marchese di Villarosa nella sua opera *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*:

¹ FERTONANI C., *Musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, 2 voll., Turchini Edizioni, Napoli 2009, II, p. 925.

² DELDONNA A. R., *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Naples*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 155-157.

RECUPERO FRANCESCO napoletano. Studiò la Musica sotto la direzione di Sala, e vi fece ottima riuscita. Pubblicò le regole del contrappunto, e scrisse diverse sinfonie, e molte cose per servizio di Chiesa.³

2. La produzione musicale di Ricupero

Le poche altre informazioni e notizie oggi in nostro possesso su Francesco Ricupero provenienti dalle fonti sono i pochi manoscritti autografi datati,⁴ gli organici e i contratti di lavoro come musicista presso le orchestre di Napoli e qualche carteggio facente parte del *corpus* del Ministero degli Affari Ecclesiastici conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli.⁵

Si faceva riferimento a una produzione musicale immensa: si conservano più di trecento composizioni manoscritte, di cui due terzi autografi, costituiti da Messe, Salmi, Inni, Mottetti, Litanie, Invitatori, Improperi, Lamentazioni, Antifone, Responsori, Cantate sacre, Cantate profane, Pastorali, Sonate, un *Concerto per flauto*, Duetti, Notturni e due trattati.

La quasi totalità della sua produzione manoscritta è conservata presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli: solamente una copia delle *Sonate per flauto e basso* si trova presso la Biblioteca di Stato di Berlino,⁶ mentre l'autografo del mottetto *Caeli cives triumphata* è custodito presso la Biblioteca musicale dell'Università di Berkeley in California.⁷

Il grande *corpus* di musica di Francesco Ricupero è rimasto dimenticato, intatto e mai studiato per più di duecento anni: su circa trecento composizioni sono state realizzate soltanto l'edizione critica e una Urtext della *Sonata per fagotto e basso*, una Urtext del *Concerto per flauto e orchestra* e sono state incise solamente la suddetta *Sonata per Fagotto* e alcune delle sedici *Sonate per flauto*. Tale produzione musicale però sarebbe degna e meritevole di una riscoperta e di una vera e propria *Renaissance*; essa, infatti, era ritenuta di grande valore e di interesse già nei primi anni dell'Ottocento.

Dalle fonti apprendiamo come, negli ultimi anni di vita, Francesco Ricupero ricevette offerte per l'acquisto del suo *corpus* manoscritto da mecenati e collezionisti sia napoletani, tra cui Giuseppe Sigismondo, sia stranieri, come nel caso del governo francese, il

³ DE ROSA C. A. (MARCHESE DI VILLAROSA), *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Dalla Stamperia Reale, Napoli 1840, p. 246.

⁴ I manoscritti autografi datati risultano essere solamente sette, dati nell'intervallo dall'anno 1759, ossia della composizione della cantata secolare *Ascolta Amica Tirsi* al 1803, anno della scrittura del trattato sui partimenti *Studio di musica. Istruzione pratica per utile, e vantaggio di chi desidera divenire buon sonator di cembalo. Con un nuovo metodo di facilità e chiarezza, per poter giugnere in breve tempo alla perfezione di suonare numerico e fugato il cembalo e l'organo*.

⁵ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli affari ecclesiastici, Registri dei dispacci nn. 383, 399, 419, 426.

⁶ Berlin, (D-B) Mus. Ms. 18495.

⁷ Berkeley, CA, (US-BEm) ms. 1058.

quale inviò a Napoli Rodolphe Kreutzer e Nicolas Isouard per acquistare le carte del Ricupero:

Primo tutte le carte autografe in gran quantità del nostro bravo professore contrappuntista Francesco Ricupero: carte che i citati Issuard [recte Isouard] e Krayzer [recte Kreutzer] volevano acquistare per ducati tremila pel nuovo Istituto; ma perché il Ricupero voleva essere ammesso per membro dell'istituto medesimo di Parigi, e non avendo tal facoltà detti due commessionati, rimase l'affare indeciso.⁸

Siamo, quindi, di fronte a una produzione che gli uomini del tempo ritennero già di valore e degna dell'acquisizione, motivo principale che fa reputare a chi scrive la bontà di studi sulla figura e la produzione di Ricupero. Alla morte del compositore, le sue carte manoscritte, ereditate dall'anziana sorella malata, vennero acquistate dal Real Collegio di Musica, attraverso la mediazione del Sigismondo e di Zingarelli. Dal 1812, anno della compravendita, il *corpus* manoscritto del Ricupero è entrato nella Biblioteca del Real Collegio napoletano.

Dall'analisi dei manoscritti emerge una sapienza nell'orchestrare e nello strumentare, un'abilità nel trattamento delle parti vocali e, inoltre, l'uso di strumenti poco utilizzati nella Napoli del Secondo Settecento: è questo il caso dell'utilizzo dell'arpa nel mottetto *O fons pietatis* o l'impiego, nell'organico orchestrale allargato, di quattro oboi, quattro clarinetti, quattro fagotti e quattro corni, come nel caso della *Composizione di Musica di Fondo A due Cori Reali* del 1797. Un utilizzo di quattro parti per uno strumento a fiato come quattro fagotti alla fine del Settecento, infatti, è pressoché introvabile non solo nella produzione della Scuola Napoletana ma anche nelle composizioni musicali italiane ed europee del tempo; ciò è segno evidente dell'abilità di Ricupero nell'orchestrare e strumentare. Inoltre, moltissimi sono i manoscritti composti per due cori diversi, con effetti stereofonici di grande riuscita e con una scrittura polifonica complicata e articolata.

Sebbene la carriera compositiva di Ricupero sia stata lunga e diversificata, con autografi datati dal 1759 al 1803, lo stile compositivo e i generi musicali scelto fanno riferimento più ai decenni centrali del secondo Settecento che al nuovo secolo: lo stile è quello polifonico, severo, con molte fughe e giochi polifonici, riscontrabile in tutta la produzione musicale napoletana del Settecento. Nella musica strumentale, alla severità sacra, Ricupero preferisce sonorità e melodie più aggraziate e limpide di stampo galante.

⁸ CAFIERO R., «Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni»: *L'Apoteosi della musica nello scriptorium di Giuseppe Sigismondo*, in *Giuseppe Sigismondo, Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Giovanni G., Bacciagaluppi C. e Mellace R., Società Editrice di Musicologia, Roma 2016, pp. XLI, XLIn.

3. La produzione per archi

All'interno della produzione strumentale di Ricupero figurano diverse composizioni per archi: in particolare, vi sono due *Sonate* (una *Sonata per violino e cembalo*⁹ e *Sonata per violino, violoncello e basso*), un *Canon in diapason*,¹⁰ *Due fughe per violino e viola*,¹¹ dei *Duettini per violino e violoncello*¹² e *Duettini per due violini con canoni ostinati e col basso*.¹³ A queste composizioni si aggiunge un'opera dal carattere didattico e di studio per violino e violoncello, intitolata *Composizione di musica per violino e violoncello colla quale in dieci fughe e dieci canoni vengono ad istruirsi li giovani per divenire a fondo l'eccellenza della musica colla giunta di altri due pezzi di musica, dei quali il primo riepiloga tutte le fughe, e il secondo riepiloga tutti li canoni*.¹⁴

Di tutti queste composizioni, conservate, come già detto, presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, è giunto a noi il manoscritto autografo. Questo saggio vuole essere, infatti, una prima analisi ricognitiva del *corpus* di musica cameristica e solistica per archi di Francesco Ricupero, in un'ottica più ampia di studi musicologici e filologici su tale figura, sul repertorio solistico e cameristico per archi (e non solo) napoletano.

In particolare, le due *fughe per violino e viola*, i *Duettini per violino e violoncello* e i *Duettini per due violini con canoni ostinati e col basso*, di cui si conservano esclusivamente i soli manoscritti autografi, sono tutte composizioni caratterizzate da una scrittura ariosa e galante, con melodie e accompagnamenti delicati e poco invasivi della melodia: in altri termini, sono un esempio di chiarezza e limpidezza stilistica tipica della musica strumentale napoletana del periodo. In tali composizioni i due strumenti (violino e viola, due violini, violino e violoncello) sono due protagonisti di pari grado e si scambiano interventi di melodia e accompagnamento in un gioco strumentale di grande effetto. Tutte queste composizioni sono costituite da tre tempi, ossia *veloce – lento – veloce*.

Sono due le *Sonate* di Ricupero per strumenti ad arco e si aggiungono all'unica sonata per strumento a fiato, ossia la già citata *Sonata per fagotto e basso*. Interessante è notare come Ricupero si interessò componendo lavori solistici per strumenti che gli erano familiari e che lui stesso suonava: sappiamo, infatti, con assoluta certezza che egli fu fagottista nelle compagini strumentali e orchestrali più importanti del tempo, ossia il Tesoro di San Gennaro, la Cappella Reale e il Teatro di San Carlo. Tuttavia, Ricupero fu probabilmente anche violinista: all'interno degli atti raccolti e indicizzati all'interno del portale *MusikoNapoletano* dell'Università di Friburgo in un organico del Tesoro di San Gennaro del 1742 figura un Francesco Ricupero come violinista.¹⁵

⁹ I – Nc, 20.2.1(10, [collocazione precedente] MS 8058; 20A.1.35

¹⁰ I – Nc, 20.2.1(3, [collocazione precedente] MS 8046.

¹¹ I – Nc, 20.2.1(8, [collocazione precedente] MS 8056; 20A.1.35.

¹² I – Nc, 20.2.1(2, [collocazione precedente] MS 8052-8053; 20A.1.35.

¹³ I – Nc, 20.2.1.

¹⁴ I – Nc, 20.2.1(11, [collocazione precedente] MS 8061; 20A.1.35.

¹⁵ TESORO, MUSICA, CD.18, fascicolo 1534, 1763 e 1835.

Tale dato può essere considerato plausibile, considerando, che Ricupero in quel periodo giovanile di studio e formazione fosse dedito al polistrumentismo e a una formazione anche di uno strumento ad arco.

La *Composizione di musica per violino e violoncello colla quale in dieci fughe e dieci canoni vengono ad istruirsi li giovani per divenire a fondo l'eccellenza della musica colla giunta di altri due pezzi di musica, dei quali il primo riepiloga tutte le fughe, e il secondo riepiloga tutti li canoni* è un'opera dal carattere paideutico e formativo destinato alla formazione dei giovani musicisti. Tale opera sarebbe da collocare nella fase finale della vita e della carriera di Ricupero, epoca nella quale il compositore si dedicò alla scrittura di altri due trattati, *La Spiegazione di tutto il Meccanismo della Musica* e lo *Studio di Musica* del 1803, nei quale emerge la visione nostalgica verso il Settecento e le sue tradizioni musicali, che, secondo il compositore, si stavano perdendo. In quest'opera per violino e violoncello costituita da dieci fughe è molto interessante la prefazione scritta dallo stesso compositore, in cui afferma:

Avendo voluto ne' due ultimi pezzi di Musica della presente composizione riepilogare quanto nelle dieci Fughe, e ne' dieci Canoni si contiene, ho dovuto fare le modulazioni per ordine, in modo che a prima vista, elle sembrano stravaganti. Egli è vero, che niuno de' nostri scrittori ha parlato ancora di modulazioni, ma pur ognuno sa che queste si debbano fare con qualche regola che l'uso istesso dell'arte ci insegna. L'uso dunque e l'esercizio, che uno farà di questi dieci precedenti pezzi di musica, farà veder chiaro, che necessariamente dovevo ne' due ultimi serbar quell'ordine, che ho tenuto, giacché in questi due ultimi ho voluto unir tutto colle stesse imitazioni, e modulazioni, com'anche il rigor del Canon.¹⁶

È degno di nota sottolineare come, all'interno degli inventari redatti nel 1812 della collezione libraria del Conservatorio di Napoli, al tempo denominato Real Collegio, si faccia un particolare riferimento a questa composizione di Ricupero:

Vi è un libro per studio di violino, e violoncello per pubblicarlo alle stampe, che con dieci fughe, e dieci canoni vengono ad istruirsi i giovani per capire l'eccellenza della musica. Nel fine di esso vi sono due pezzi di musica, il primo che riepiloga tutte le fughe, ed il secondo riepiloga tutt'i canoni = Cosa che merita di essere osservato con tutta attenzione.¹⁷

Tale annotazione ci mostra come tale opera, ibridamente collocabile su un duplice piano strumentale e didattico, fosse una composizione particolare e inusuale anche per la sensibilità napoletana dell'epoca.

¹⁶ RICUPERO F., *Composizione di musica per violino e violoncello colla quale in dieci fughe e dieci canoni vengono ad istruirsi li giovani per divenire a fondo l'eccellenza della musica colla giunta di altri due pezzi di musica, dei quali il primo riepiloga tutte le fughe, e il secondo riepiloga tutti li canoni*, c. 2-r.

¹⁷ GIOVANI G., *Tra Napoli e Parigi: storia di una migrazione libraria*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021, p. 228.

La *Sonata per violino, violoncello e basso* di Ricupero, sebbene segnata all'interno del Catalogo Gasperini dell'URFM, a seguito di interessamento da parte di chi scrive, non è stata trovata all'interno della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. Presso la biblioteca del Conservatorio partenopeo dovrebbe essere conservato il manoscritto autografo, ma non vi è né lo schedario né la catalogazione di tale manoscritto presso la stessa biblioteca.

4. *La Sonata per violino e cembalo*

Della *Sonata per violino e cembalo* è giunto a noi solamente il manoscritto autografo originale, mentre non vi è traccia di copie non autografe. Il manoscritto è composto da un unico bifoglio leggibile quasi integralmente: sebbene vi sia uno strappo consistente al margine destro inferiore della seconda carta esso non pregiudica la lettura di tutte le note, compreso l'ultimo rigo musicale. L'unico punto in cui la lettura non è possibile è la seconda riga del verso della seconda carta dove si nota una macchia nera alla quarta battuta della mano sinistra del cembalo. È da sottolineare come questo manoscritto, quindi, sebbene leggibile quasi nella sua interezza, sia conservato peggio della maggior parte di quelli di Ricupero.

Ad una prima analisi è importante sottolineare come questa *Sonata* – composta oltre ogni ragionevole dubbio nella seconda metà del Settecento – sia costituita solamente da due tempi, uno *lento* e uno *veloce*, ossia un *Grave* introduttivo seguito da un *Presto*. Tuttavia, una *Sonata* per strumento solistico composta da due soli movimenti, di cui uno lento ed uno veloce, è senz'altro un'anomalia per l'epoca. Generalmente le *Sonate* per strumento ad arco (come, in questo caso, violino) e clavicembalo della seconda metà del Settecento sono divise in tre movimenti: ciò appare evidente non solo nella produzione austro-tedesca, sicuramente più avanti e innovativa rispetto a quella napoletana, ma anche nella produzione di compositori partenopei. Infatti, se si analizza la produzione di altri compositori della Scuola Musicale Napoletana che composero *Sonate* per Violino, quali ad esempio Angelo Ragazzi (1680 – 1750) o Emanuele Barbella (1718 – 1777), esse sono composte da tre movimenti, generalmente nella sequenza *veloce* – *lento* – *veloce*. La *Sonata* di Ricupero, invece, ha la propria peculiarità proprio in uno sguardo proteso più al passato che al futuro: infatti, essa ricorda senza dubbio la *Sonata* tardo-barocca ma anche la struttura dell'*Ouverture* introduttiva alla francese, una *Fantasia* o un *Capriccio*, come quelli composti da Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788).

Da un punto di vista stilistico, invece, la *Sonata* è una pagina di difficile collocazione musicale e si configura non come una mera composizione virtuosistica per il violino ma come un dialogo a due strumenti: questa *Sonata* è una delle pochissime composizioni di Ricupero in cui anziché avere una parte per basso o partimento costituita da un solo rigo con il basso numerato vi sia una parte anche per la mano destra e l'indicazione scritta dallo stesso compositore prescrivente l'uso del cembalo. È un dialogo a due, dunque, dove entrambi gli strumenti si scambiano melodie e temi in posizione di assoluta parità di grado, alternando momenti di accompagnamento e melodia, come in una staffetta, senza che il clavicembalo sia in una posizione ancillare o secondaria.

È necessario altresì sottolineare come lo stesso Ricupero non intitolò questa composizione come “Sonata”: nel margine superiore della prima carta non vi è un’indicazione di titolo, ma solo la firma del compositore e l’indicazione in corrispondenza dei due movimenti dei tempi. Pertanto l’identificazione di questa composizione come *Sonata* potrebbe essere posteriore, forse a cura di qualche bibliotecario, come la destinazione di questa musica potrebbe non essere quella della tipica della musica strumentale ma, in assenza di un titolo specifico, potrebbe essere stata una musica da eseguire durante una funzione sacra.

Il primo movimento, *Grave*, è un mi minore in 4/4 caratterizzati da una melodia sentita, ricca di *pathos* e costituita da un primo tema affidato al violino per undici battute, caratterizzata da molte appoggiature, frasi ascendenti legate, prima, e discendenti (in Fig. 1).



Fig. 1. La melodia affidata al violino (b. 1-11) e le prime b. di accompagnamento (12-14).

A battuta 12 il tema passa al cembalo, che propone un motivo secondario e differente a quello del violino e che prosegue fino a battuta 20: se il primo frammento melodico è lirico, meditativo e cantabile, il secondo frammento tematico appare più ritmico e severo. Ciò è dovuto alla scrittura della parte del cembalo, il quale esegue con la mano destra una serie di semicrome ribattute che richiamano parzialmente una sorta di Basso Albertino, ma che, insieme alle note di ripieno armonico suonate dalla mano sinistra, crea sonorità e giochi armonici intensi e dolorosi (in Fig. 2).



Fig. 2. La seconda melodia affidata al cembalo (b. 12-19).

Al termine della suddetta frase del cembalo, a battuta 20, la melodia si frapponne e si frammenta tra i due strumenti, costituendo dei segmenti di melodia che violino e cembalo si scambiano: a due battute di quartine di semicrome ascendenti del violino segue una battuta di semicrome ritmate e ribattute del cembalo, prive del primo ottavo in ogni sua quartina, creando un senso maggiore di ansia e disperazione e formando un tappeto sonoro contrario e opposto alle quartine del violino protese verso l'alto e ascendenti, con un forte senso di claustrofobia (in Fig. 3).

Fig. 3. Le b. 22-25 con la costruzione ascendente del violino e quella ritmata del cembalo.

Dopo la riproposizione di questo frammento per una seconda volta, a battuta 26 torna il tema iniziale del violino, a cui fa seguito, ancora una volta, il secondo tema del cembalo e, di nuovo, una serie di battute in cui violino e cembalo si scambiano frammenti di melodia (battute 40-46). In questa occasione il frammento tematico, costituito ancora una volta da una serie di semicrome acefale, è uguale per entrambi gli strumenti.

A battuta 46 si instaura una frase affidata al cembalo che esegue ancora una volta una serie di semicrome ribattute e ripetute che, come un lamento singhiozzato, aumentano e portano al punto di massima tensione il senso di ansia e di inquietudine di questo *Grave* a battuta 47, dove il violino esegue ancora quei frammenti di semicrome

ascendenti proposti la prima volta nelle battute 20-26; il *Grave* prosegue spegnendosi con il solo cembalo, che esegue una serie di ribattuti in progressione dal carattere mozartiano, andando a concludere con tre cadenze riservate al cembalo, che spengono e chiudono questa toccante pagina in sol minore (in Fig. 4).

Il *Presto* successivo in tempo ternario, un 6/8, è in Sol maggiore ed è meno articolato e di ampio respiro rispetto al precedente *Grave*. Il frammento tematico è costituito unicamente da due battute di crome in tempo ternario dal carattere vivace e allegro che vengono proposte prima dal violino e poi dal cembalo per due volte.

Fig. 4. La chiusura del *Grave* (con gli ultimi accordi del cembalo) e l'inizio del *Presto*, con gli scambi tra violino e cembalo del frammento tematico.

A battuta 72 si inserisce una frase di più ampio respiro al violino, con l'accompagnamento del cembalo, sempre caratterizzata dallo stesso frammento, a cui segue un frammento tematico ridotto di una sola battuta, scambiato ancora fra i due strumenti, che si chiude con una cadenza perfetta (in Fig. 5).

Fig. 5. Le battute 72-77 con la frase tematica di più ampio respiro affidata al violino.

Tale schema si ripropone ancora una volta nella sua interezza, fino alla fine della composizione.

In fin dei conti, il *Presto* potrebbe essere definito come una pagina musicale gioiosa e allegra, molto diversa ma strettamente legata e complementare al *Grave* iniziale, in una *Sonata* assolutamente *sui generis*, molto differente dalla produzione sia di Ricupero che della produzione napoletana tipica dell'epoca.

In queste pagine, dunque, si è voluta illustrare brevemente la produzione cameristica e solistica per archi di Francesco Ricupero da un punto di vista generale e, nei limiti del lavoro, analitico. Sebbene essa rappresenti una produzione secondaria di un compositore pressoché dimenticato dalla storia della musica, risulta ancora oggi molto interessante, ricca di spunti e, per certi aspetti, differente da quanto scritto e composto nella Napoli del secondo Settecento; pertanto tali opere – e soprattutto la *Sonata per violino e cembalo*, composizione così peculiare – meriterebbero studi più approfonditi, edizioni critiche ed esecuzioni in tempi moderni.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Silvia Zeverino

ARVO PÄRT E L'EVOLUZIONE DELLO STILE TINTINNABULI NELLE OPERE PER VIOLINO. *TABULA RASA* (1977) E *FRATRES* (1980)

Abstract

This paper is a concise and updated version of my Bachelor's Thesis, which explores Arvo Pärt's primary violin compositions. After completing my Bachelor's degree, my deep interest in the Estonian composer led me to attend the Arvo Pärt Days at the Arvo Pärt Centre in Laulasmaa, Estonia in 2022.

Inspired by this immersive experience, I decided to revisit and expand upon my previous analysis of two specific violin pieces by Pärt: *Tabula Rasa* (1977) and *Fratres* (1980). I aim to increase the knowledge about Arvo Pärt without all the stereotypes linked to his music. Therefore, the study combines specificity and generality, offering insights that transcend the ordinary perceptions associated with Pärt's music.

Starting with an examination of Pärt's technique, I establish a foundation for understanding key concepts that will emerge in the subsequent analysis of *Tabula Rasa* and *Fratres*. As we explore these pieces, a thematic thread emerges, focusing on the violin's role and its intricate interactions with different instruments.

Arvo Pärt's music is different from everything else: I hope to explain the deep reasons behind my passion for his work.

Keywords

Arvo Pärt | Violin | Tintinnabuli | XX Century Music | Music Analysis.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo "Arvo Pärt e l'evoluzione dello stile Tintinnabuli all'interno delle principali opere per violino" – Diploma Accademico di I Livello, Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari, a. a. 2020/21 (relatore: Prof. Francesco D'Orazio | correlatore: Prof. Andrea Di Paolo).



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Il Tintinnabuli. $1 + 1 = 1$

Dopo aver sperimentato tecniche di stampo occidentale, come la dodecafonia e la tecnica del *collage*, Arvo Pärt si ritrova ad affrontare un periodo di crisi che racconta con estrema durezza nel documentario *Every Sound a Jewel*.¹ Tuttavia questi otto anni di silenzio furono fondamentali per la creazione di un nuovo stile musicale inaugurato con *Für Alina* nel 1976.

La tecnica Tintinnabuli² nasce dall'interazione di due voci che si fondono insieme per generare qualcosa di più complesso rispetto alla semplice sovrapposizione di due linee. Alla base di un processo che fonda le sue radici nella ricerca della semplicità vi è infatti una moltitudine di considerazioni sonore e non per cui vale la pena dilungarsi.

Il primo aspetto da considerare è di tipo acustico e riguarda lo spettro inarmonico generato dalla percussione di una campana. La sensazione acustica che deriva da tale spettro combacia perfettamente con la tecnica compositiva di Arvo Pärt nel momento in cui si va a considerare un suono unico che ci dà l'impressione di essere triadico. La percussione di una campana genera, infatti, un'altezza ad intensità predominante, il 'suono fondamentale', e una serie di frequenze superiori e inferiori, chiamate 'parziali', ognuna con un proprio tempo di decadimento. In particolare, fra le parziali, la frequenza che si trova approssimativamente un'ottava sotto il suono fondamentale (*Hum tone*) è caratterizzata dalla dinamica più bassa e dal tempo di decadimento più alto. Le altre due parziali immediatamente successive alla fondamentale, si trovano rispettivamente ad una terza minore (*Tierce*) e ad una quinta giusta (*Quint*), intervalli alla base della *tintinnabuli voice*.

D'Accordo con Paul Hillier,³ ritengo fondamentale presentare questi principi acustici per entrare meglio nell'idea compositiva del Tintinnabuli ma, come riflessione personale, vorrei sottolineare il grande spessore che le campane assumono all'interno della religione ortodossa (a cui il compositore si è convertito nel 1972), poiché vi è una grande differenza tra le campane dell'Europa occidentale e quelle della zona orientale. In Italia, così come in altri paesi occidentali, le campane intonano infatti brevi melodie orecchiabili (vi è una lunga e meticolosa scuola di accordatura). Le campane russe, invece, non sono accordate su una singola nota ma producono un'intera gamma di suoni, dando vita ad un risultato sonoro che possiamo definire profondo e misterioso.

Ad ogni modo, è da specificare che l'associazione tra la triade e il modo incessante in cui le campane risuonano è stata pensata e discussa per la prima volta nel 1977, solo dopo la formulazione della tecnica. Il merito va a Nora Pärt, seconda moglie del com-

¹ *Every Sound a Jewel* (2018, 20 min) di Jaan Tootsen e Jaak Kilmi, commissionato dall'*Arvo Pärt Centre*. Il documentario è attualmente in proiezione presso l'*APC* con lo scopo di mostrare aspetti della vita del compositore che hanno influito sul suo sviluppo creativo e artistico.

² Tintinnabuli, dal latino *tintinnābŭlum*: campanello, sonaglio.

³ Cfr. HILLIER P., *Arvo Pärt*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 86. L'autore, nonché già direttore d'orchestra, baritono e compositore acclamato, è stato per anni associato agli studi su Arvo Pärt in quanto l'opera citata rappresenta un caposaldo della ricerca pärtiana.

positore, a cui dobbiamo anche un'altra incredibile proposta, stavolta espressa in termini matematici: $1 + 1 = 1$.

Tintinnabuli è la connessione matematicamente esatta da una linea all'altra. Tintinnabuli è la regola in cui la melodia e l'accompagnamento sono una cosa sola. Uno e uno sono uno, non sono due. Questo è il segreto di questa tecnica.⁴

Il nuovo stile, chiara conseguenza dei suoi studi sulla musica antica, nasce come contrappunto a due parti dove consonanze e dissonanze si alternano ma senza una risoluzione obbligata. Le due linee (*T-voice* e *M-voice*) sono, infatti, un evidente riferimento al canto gregoriano, a cui viene aggiunto un intervallo triadico. La genialità del Tintinnabuli sta quindi nella fusione della modalità gregoriana con la tonalità armonica attraverso un nuovo modello creativo.

È frequente trovare la collocazione del compositore all'interno del movimento musicale e compositivo detto Minimalismo (talvolta, più specificatamente, ci si riferisce al *minimalismo sacro*, per l'uso di testi sacri in lingua latina). Tuttavia, purché sia facilmente comprensibile che la riduzione agli elementi tonali fondamentali (scale e triadi) e la ripetizione di questi elementi nelle due linee da lui individuate possano essere scambiate per tecniche minimaliste, ritengo insufficiente considerare il Minimalismo la sua corrente principale, in quanto si andrebbe ad omettere la complessità della tecnica Tintinnabuli e il suo sviluppo nel tempo. Se, dunque, i primi brani composti da Pärt possono essere identificati come minimalisti, questo non può ritenersi valido anche per le composizioni successive. Per questo motivo all'interno dell'intero testo non verranno fatti altri riferimenti alla corrente del Minimalismo.

L'obiettivo centrale del Tintinnabuli è la ricerca 'dell'uno' e delle possibili strade che conducono ad esso. Ad ogni modo, l'interpretazione di tale frase non è da considerare in senso puramente estetico, ma anche morale e teologico. Per comprendere meglio questo concetto è infatti utile riprendere una distinzione che Pärt fa delle due voci:⁵

- ▶ la *M-voice* indica il mondo soggettivo, ovvero l'egoismo nella vita quotidiana, caratterizzata da sofferenza e peccato;
- ▶ la *T-voice* rappresenta l'oggettiva realtà del perdono.

La *M-voice* potrebbe apparire vagare, ma è sempre saldamente legata alla *T-voice*, idea rappresentata dalla seguente equazione: $1 + 1 = 1$. L'equazione matematica è stata subito accettata dal compositore, fortemente convinto che esprimesse a pieno il cuore dello stile Tintinnabuli.

⁴ Da una conversazione tra Arvo Pärt e Antony Pitts registrata per la BBC Radio 3 alla Royal Academy of Music di Londra il 29 marzo 2000.

⁵ La distinzione teologica e morale che Arvo Pärt fa delle due voci è stata ripresa in numerose interviste ed è presente anche all'interno dei suoi appunti, documenti conservati nell'archivio dell'Arvo Pärt Centre.

Entrando più nel dettaglio a livello compositivo, la *M-voice* si muove liberamente preferendo in generale gli spostamenti per grado congiunto, mentre la *T-voice* segue le altezze della triade scelta. Le due linee dipendono l'una dall'altra e la loro costruzione è determinata da regole ben precise. Tra le due, la *M-voice* è quella composta per prima, utilizzando i primi cinque suoni di un modo medievale e la nota che fa da *starter*, cioè che inizia il modo, viene anche utilizzata come fondamentale della triade. La nota *starter* può essere considerata anche come punto di arrivo del frammento scalare, presentandosi quindi in quattro modi differenti: ascendente dalla tonica, discendente dalla tonica, discendente verso la tonica, ascendente verso la tonica (Es. 1).



Es. 1. Modi di costruzione della *M-voice*.

Una volta costruita la *M-voice* si procede con la costruzione della *T-voice* in contrappunto con la prima. Considerando che la *T-voice* può trovarsi sopra, sotto o in maniera alternata rispetto alla *M-voice*, le combinazioni possibili sono le seguenti:

1. Prima posizione: la *T-voice* è formata da un suono della triade che è il più vicino rispetto alla *M-voice*



Es. 2a. *T-voice* in 1^a posizione superiore.



Es. 2b. *T-voice* in 1^a posizione inferiore.

2. Seconda posizione: la *T-voice* è formata da un suono della triade che è il secondo più vicino rispetto alla *M-voice*



Es. 3a. *T-voice* in 2^a posizione superiore.

Es. 3b. T-voice in 2^a posizione inferiore.

A queste si aggiungono le due possibilità (superiore e inferiore) data dall'alternanza delle due voci. Vengono così a formarsi intervalli di 2^a, 3^a e 4^a, che possiamo considerare tipici della musica pärtiana. In particolare, in questa alternanza tra consonanze e dissonanze, è da sottolineare l'urto di 2^a, grande dissonanza nell'armonia classica.

2. *Tabula rasa* (1977). Introduzione e analisi

Tabula rasa è un brano estremamente enigmatico; rappresenta il punto di partenza e il punto di arrivo del compositore ed è proprio da qui che nasce la sua enorme fama. Il doppio concerto per due violini, pianoforte preparato e orchestra d'archi gli fu commissionato da Gidon Kremer nel 1977 e fu suonato per la prima volta nel settembre dello stesso anno. Tra gli interpreti c'erano musicisti importanti; parliamo dello stesso Gidon Kremer, Tatjana Gridenko (ai violini solisti), Alfred Schnittke (al pianoforte preparato)⁶ ed Eri Klas (alla direzione). Nonostante ciò, alla prima prova la musica apparve incomprensibile ai musicisti. La musica di Pärt richiedeva un approccio completamente diverso, sia a livello interpretativo che a livello psicologico, ma la sfida venne superata e la prima esecuzione fu un successo.

Nelle prime composizioni in stile tintinnabuli, il compositore sfrutta il principio dell'addizione graduale, secondo il quale la scala si costruisce nota dopo nota ad ogni passaggio. Entrando più nel dettaglio, in *Tabula rasa* sono presenti tutti e quattro i modi melodici della *M-voice* (vedi Es. 1) in percorsi scalari ondulati che si ampliano continuamente. Nel primo tempo, *Ludus*, vengono espansi nell'ambito di un'ottava; nel secondo tempo, *Silentium*, portano l'ascoltatore verso il registro grave fino alla soglia dell'impercettibile, e addirittura oltrepassando quella soglia nel silenzio finale che continua a risuonare.

Never again have I experienced the silence that took over the assembly hall after the première.⁷

⁶ Il pianoforte preparato, parte dell'organico del brano, è un'invenzione di John Cage e consiste nell'inserimento di oggetti tra le corde del pianoforte. Nel caso specifico, Arvo Pärt vuole che tutto il pianoforte (ad eccezione di pochi tasti) sia preparato tramite l'inserimento di viti tra le corde. Il suono che si ottiene è caratterizzato da risonanze imprevedibili e ricorda molto il suono di una campana, motivo per cui al pianoforte preparato Pärt affida le note del tintinnabuli.

⁷ Da *Arvo Pärt 70*, una radio serie di Immo Mihkelson in onda su Klassikaraadio, 2005.

Il primo movimento di *Tabula rasa* può essere diviso in sezioni, regolate dall'evoluzione della *M-voice*. Il 'gioco' su cui si basa è quello dei contrasti e si manifesta già nelle prime due battute. Nell'introduzione, infatti, vengono presentati solo due elementi, ma in netta opposizione: il *pitch centre*, suonato in fortissimo dai due violini solisti a distanza di quattro ottave (*little/big bang*),⁸ e la grande pausa, proposta ora nella sua misura maggiore e ridotta di 1/2 alla fine di ogni sezione.

Es. 4. A. Pärt, *Ludus (Tabula rasa)* battute 1-2.

Es. 5. Variazioni ritmiche presentate dai solisti.

La terza battuta può essere considerata l'inizio della prima sezione di *Ludus*. Gli strumenti dell'orchestra spezzano il silenzio della grande pausa entrando accoppiati a canone. Nella coppia, la fila che presenta la *T-voice* suona solo due delle tre note della triade (DO e MI), ma viene completata dalla fila che presenta la *M-voice*, in quanto il LA è il suono *starter* di quella che Pärt vede come una grande spirale. La variazione ritmica di questa spirale è il 'gioco' principale a cui fa riferimento il titolo di questo primo movimento ed è legata sia al processo di addizione che alla combinazione di *M-voice* e *T-voice*. Nell'Es. 5 notiamo infatti come il Violino solo II presenti, in un ritmo danzante di crome, sia il LA (*M-voice*) che il DO-MI (*T-voice*). Questo gioco viene passato poi al Violino solo I che lo ripropone in ritmo terzinato prima di lasciare nuovamente spazio al Violino solo II che questa volta presenta la combinazione in quartine di semicrome. È da sottolineare che l'entrata delle terzine coincide con l'accordo di La minore suonato dal pianoforte preparato e che, a seguito dell'esposizione in quartine,

⁸ Cfr. SCIARRINO S., *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998. Little/Big bang è una delle 'figure della musica' che il compositore descrive all'interno del testo citato. Questa viene indicata come un gesto inatteso e impetuoso che può accadere all'inizio di un pezzo o può interrompere bruscamente un momento di stasi. È qualcosa che sorprende l'ascoltatore.

rientrano a canone invertito le coppie della sezione orchestrale. Segue poi un interludio che funge da collegamento fra le varie sezioni e ha come scopo principale quello di riassumere le note della spirale toccate nella sezione precedente. Ne consegue che nell'interludio della prima sezione ci saranno solo LA ma, così come gli interventi, sarà più esteso man mano che la spirale si allunga. Diretta conseguenza dell'estensione appena citata è la riduzione della grande pausa finale che, come detto in precedenza, vede il suo valore diminuire di 1/2 alla fine di ogni interludio.

Es. 6. A. Pärt, *Ludus (Tabula rasa)*, battute 12-15.

La seconda sezione ri-espone gli stessi elementi della precedente: entrate accoppiate a canone, variazioni ritmiche nella spirale presentata dagli strumenti solistici, pedale di LA del contrabbasso e rientro dell'orchestra a canone invertito. Osservando le note cerchiato nell'Es. 6, notiamo che l'unica piccola grande differenza fra le sezioni in questione è l'aggiunta di due nuove note nella *M-voice*; il SOL come nota inferiore e il SI come nota superiore. La spirale inizia ad allungarsi e con essa anche l'interludio finale che conclude con tre LA. Il gioco prosegue così per le successive sei sezioni con qualche piccola variazione, la cui analisi, per i limiti imposti al lavoro, è stata tralasciata nella stesura di questo elaborato.

Vorrei invece dilungarmi sull'ottava sezione, dove possiamo notare una ripetizione degli elementi appena citati ma, alla fine della terza esposizione solistica, l'ottavo interludio viene sostituito da una cadenza a tempo suonata dall'intero organico. Un elemento su cui è interessante soffermarsi è la caratteristica a *zig-zag* del passaggio melodico fra le varie voci. Come si nota nell'Es. 7, infatti, le note che compongono la scala di LA minore naturale si alternano fra le due mani del pianista, tra i due stru-

menti solistici e addirittura fra le voci dell'orchestra d'archi. La cadenza corrisponde al *climax* di questo primo tempo e lo stato di massima tensione è dato anche dagli arpeggi veloci dei Violini soli e del piano. A fare da tappeto, accenni di *T-voice* si muovono fra le varie voci durante tutto il corso della cadenza. Segue la nona ed ultima sezione che, in realtà, funge da coda.

ARPEGGI DEI VIOLINI E DEL PF SULLA SCALA DI LA min NATURALE

*) unregelmäßiges trem. bzw. Tonwiederholungen UE 17 249 **) arpeggiato, presto possibile

Es. 7. A. Pärt, *Ludus (Tabula rasa)*, battute 192-197.

Se la cadenza coincide con il *climax* dinamico, l'ultima sezione è da guardare come *climax* sonoro in quanto momento del brano in cui compaiono più dissonanze. La coda si apre con un accordo di RE# 7dim che si trasforma enarmonicamente in FA# 7dim nel corso delle battute successive. In questo gioco però convivono sia il MI \flat che il MI \natural , la cui sovrapposizione genera altra dissonanza. Queste ultime note risultano centrali anche nel passaggio dal movimento ondulatorio, in cui si arriva a toccare per addizione le note dell'accordo di FA# 7dim, all'epilogo finale, dato dallo stesso gesto

l'ultimo accordo di *Cantus* non vuole finire, sta lì senza crescere o diminuire. È una semplice distesa: qualcosa è stato raggiunto e ora non lo si vuole abbandonare. Lo stesso succede in *Tabula rasa* alla fine del primo tempo: sempre questo accordo che si potrebbe prolungare all'infinito.⁹

⁹ Nora Pärt, in un'intervista con Enzo Restagno, 2003.

Es. 9. A. Pärt, *Silentium (Tabula rasa)*, battute 1-7, pattern ritmico del Violino II solo.

Silentium continua con questo meccanismo per dieci sezioni per poi invertire la *M-voice* e la *T-voice* ai due strumenti solistici sia nell'undicesima che nella quindicesima sezione. In quest'ultima bisogna però sottolineare un altro scambio importante, ovvero quello fra il violoncello e il contrabbasso (Es. 10). *Silentium* porta l'ascoltatore verso la soglia dell'impercettibile e, per ottenere al meglio l'effetto desiderato, la *M-voice* non può dunque fermarsi al DO del violoncello ma deve passare al registro grave del contrabbasso; il tutto in una dinamica estremamente soffusa.

Es. 10. A. Pärt, *Silentium (Tabula rasa)*, battute 86-88; Vc. e Cb.

Quattro battute prima della ventitreesima sezione inizia la discesa della *M-voice*. Partiamo da un RE₅¹⁰ suonato dal Violino solo I e, dopo aver superato le due ottave, con il SOL₂ la discesa continua grazie alla viola sola. Il passaggio al violoncello questa volta avviene dopo poche battute e prosegue fino al DO₁, per poi concludere col MI₁ del contrabbasso che a livello sonoro produce l'ottava inferiore. La discesa melodica di circa cinque ottave, attraverso uno sfoltimento del tessuto orchestrale, ci ha portati all'ultima nota di *Tabula rasa* in *ppp*. *Silentium* si è concluso in una sonorità estrema che continua a risuonare nelle pause finali della partitura.

2. Fratres (1980). Introduzione e analisi

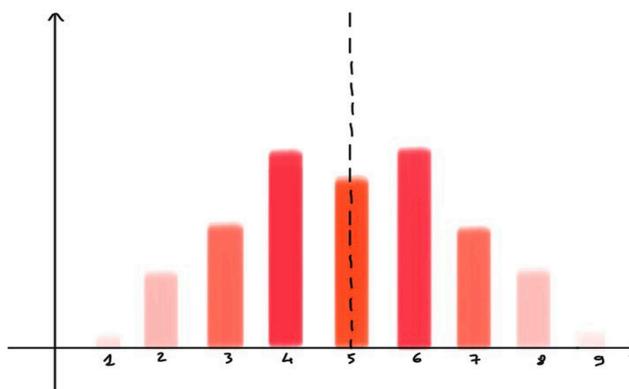
*Fratres*¹¹ appartiene alla lista di composizioni nate dopo il riconoscimento dei principi della musica tintinnabuli. Il brano è stato inizialmente composto come musica a tre parti, senza strumentazione fissa, dove riconosciamo chiaramente due linee melodiche e una terza voce che si muove sulle note della triade minore (Es. 11). Negli

¹⁰ Il pedice fa riferimento alla nomenclatura italiana che fissa il DO centrale a DO₃.

¹¹ *Fratres*, plurale latino di *fratër*: fratello.

anni successivi questa versione è stata elaborata in diverse forme. Nello specifico, l'analisi che segue si riferisce alla versione per violino e pianoforte del 1980, dove i due strumenti lavorano come duetto. Questi prendono infatti spunto l'uno dall'altro modellando la loro forma del fraseggio per ottenere un suono unico e una precisione perfetta.

Es. 11. Scrittura a tre parti di *Fratres*.



Es. 12. Grafico sulla dinamica delle variazioni.

Qui Arvo Pärt unisce lo stile del Tintinnabuli al modello formale del tema con variazioni. Il brano può infatti essere considerato come tema a otto variazioni, oppure come nove variazioni su un unico tema. Le nove sezioni sono un esempio di simmetria speculare, in cui la quinta sezione fa da centro e specchio della simmetria. Come si può notare nell'Es.12, infatti, la sesta variazione ha la stessa intensità della quarta e poi segue una diminuzione drastica nelle successive variazioni, che culmina in suoni armonici e suoni *col legno*, appena udibili.

Siamo nella tonalità di Re minore e la scala utilizzata è quella di re minore armonica, che presenta l'intervallo di 2^a aumentata tra il Si \flat e Do \sharp (*pitch centre*). L'estensione del brano va infatti da Do \sharp a Do \sharp , in una successione di otto suoni, anche questi in simmetria speculare, che vede il Sol come punto centrale. La radice del tema si può identificare in un breve frammento melodico di quattro note: Do \sharp , Si \flat , Re, Do \sharp (Es. 13a) che si espande¹² (Es. 13b) prima di rispecchiarsi su se stessa (Es. 13c).

¹² È da notare come nella sua espansione il tema veda prima l'aggiunta di due note (La e Mi) e poi di quattro note (La, Sol, Fa, Mi).

Nello specifico, ogni variazione è costituita da 6 frasi, 3 di presentazione del tema e 3 del suo retrogrado, governate dall'alternanza di diverse indicazioni di tempo (7/4, 9/4 e 11/4).



Es. 13a. Tema Fratres.



Es. 13b. Tema retrogrado.



Es. 13c. Espansione del tema.

Anche il tema iniziale quindi, così come la prima e l'ultima variazione, nasce dal Do#, che abbiamo identificato come *pitch centre*. Nelle successive trasposizioni, invece, il *pitch centre* scende di 3^a ed è anticipato dall'armonizzazione della variazione precedente.

Entrando più nel dettaglio, Il brano si apre con il violino solo che espone la cellula melodica di 6 battute in un crescendo continuo (dal *ppp* al *fff*). Ogni battuta cambia nell'indicazione metrica in funzione dell'ampliamento progressivo della cellula melodica fino alla quarta battuta, dove la cellula melodica subisce un processo di retrogradazione.

Nella prima battuta in 7/4 (Es. 14) il violino arpeggia il tema: Do#, Si b, Re, Do#, che sarà riproposto in modo retrogrado nella quarta battuta (Es. 15). È da notare come la tecnica della retrogradazione, affidata nelle successive variazioni al pianoforte, sia presentata da Pärt su due livelli: nella microforma (cellula ritmica) e nella macroforma (sezione).

RE min
(DO# PITCH CENTRE)

1 ARPEGGIO DI LA IN PRIMO RIVOLTO
Presentato con il suo speculare

legato **DO#**

ppp poco a poco crescendo sino al *fff*

RE **DO#** **DO#**

2 **DO#**

Sib

Es. 14. A. Pärt, Fratres, battuta 1.

Es. 15. A. Pärt, *Fratres*, battuta 4.

La seconda e la quinta battuta sono in 9/4. La cellula melodica subisce l'aggiunta di una nota sopra (il MI) ed una sotto (il LA) che giustifica il cambio di tempo. Si tratta della prima espansione del tema. La prima sezione termina con l'arpeggio in *fff* che s'interrompe d'improvviso, lasciando al pianoforte un accordo in *f*.

Per la prima volta nel corso del brano viene presentato l'interludio fra le variazioni (Es. 16), un frammento di due battute in 6/4 in cui il pianoforte esegue un accordo in battere (fisso per tutta la durata della battuta) e il violino risponde con un accordo pizzicato. Sul finale di battuta, le due note più basse dell'accordo iniziale del pianoforte (un accordo di LA senza la modale) vengono eseguite in successione dal pianoforte è accompagnato dalle corde vuote del violino. Lo scopo di queste due battute è quello di prepararci alla sezione successiva scaricando la tensione di ciò che abbiamo appena ascoltato. Questo modello resta invariato in tutto il brano, mantenendo però una grande varietà di carattere che esplora diverse possibilità tecniche specifiche del violino.

Es. 16. A. Pärt, *Fratres*, battute 7-8.

La prima variazione (seconda sezione) inizia con un lungo bicordo del violino (LA-MI) suonato in *ppp*. Il pianoforte riprende il pedale (in *p*) e nel frattempo esegue la cellula motivica con la sua relativa espansione (Es. 17). Inoltre, il bicordo LA-MI della mano sinistra, insieme al DO# della mano destra, mostra in senso verticale ciò che nell'esposizione del tema era presentato dal violino in senso orizzontale.

2 PRIMA VARIAZIONE (3+3)

PITCH CENTRE

arco

ppp

M-VOICE

T-VOICE

M-VOICE una terza sotto

HARMONY CENTRE

ACCORDO VERTICALE DI LA MAGGIORE IN PRIMO RIVOLTO

PEDALE DI LA-MI

Es. 17. A. Pärt, *Fratres*, battuta 9.

3 SECONDA VARIAZIONE

T-VOICE

M-VOICE

arco V

legato

mp

ECO ALLA T-VOICE

ECO ALLA M-VOICE

LA = PITCH CENTRE slittato una terza sotto

Es. 18. A. Pärt, *Fratres*, battuta 17.

Dopo le prime tre battute (tema e sviluppo), in concomitanza con l'inizio della retrogradazione, la *T-voice* in seconda posizione inferiore viene presentata dal violino nel registro acuto. Questa doppia presentazione della *T-Voice* in due diversi registri continuerà fino alla fine della variazione. Ritroviamo quindi nuovamente l'interludio, dove però la dinamica viene mantenuta sempre in *p*, senza effetto ad eco delle due battute.

Il passaggio alla terza sezione (Es. 18) è indicato a livello sonoro da un cambio netto nella parte del violino, evidenziato anche dal cambio di dinamica (da *pp* a *p*). La vera variazione a livello discorsivo è data però dal continuo cambiamento della *T-voice* presentata dal violino. La novità sta infatti nella linea della *T-voice* che diventa protagonista della variazione. A questo si accompagna lo slittamento del *pitch centre* (da DO# a LA) e la parte del pianoforte che funge da eco sia per la *T-voice* che per la *M-voice*, entrambe unite nella parte violinistica. Al termine della presentazione retrograda, segue l'interludio e la terza variazione. Questa nuova variazione è trasposta dal LA al FA e muta dinamicamente da *mp* a *mf*.

Il brano prosegue poi con la quarta sezione che prevede un'accelerazione ritmica. Il violino infatti passa dalle quartine di semicroma ad un gruppo di otto biscrome, nelle quali Pärt continua a mescolare la *M-voice* con la *T-voice*. Nella parte pianistica, la mano destra presenta sia la *T-Voice* che la *M-Voice*, esattamente come fa il violino. Nella mano sinistra invece non mancano il pedale di LA-MI accompagnato dalla trasposizione della *M-Voice* una terza sotto. È proprio da questa trasposizione che nasce l'arpeggio di Re minore che tanto aleggiava dall'inizio del brano. In particolare, in questo arpeggio le prime due note (RE e FA) riprendono le due note della *M-voice*, mentre la terza nota (LA) è proprio parte della nostra *T-Voice*. Quello che ci sembrava un crescendo dinamico e ritmico improvvisamente si smorza nella quinta sezione (*Es.19*). Il depotenziamento è rappresentato dal pianoforte che passa dal *mf* al *mp* e dal ritmo del violino che si placa con le terzine. Il centro motivico si sposta dal FA al RE e notiamo un altro importante cambiamento: la parte del violino, in via del tutto eccezionale nel corso del brano, non esegue la *tintinnabuli line*, bensì una variazione sulla *melodic line*. La prima nota delle terzine scandisce infatti la *melodic line*, mentre la *tintinnabuli line* è affidata esclusivamente alla voce del contralto suonata dal pianoforte che si muove esclusivamente su LA, DO e MI.

6 QUINTA VARIAZIONE = CLIMAX DINAMICO

arco

ff sub.

M-VOICE

ff sub.

T-VOICE

FALSA RELAZIONE D'OTTAVA

3rd

SI = PITCH CENTRE

PEDALE DI LA-MI TRASPORTATO AL VIOLINO

SOL = HARMONY CENTRE

Es. 19. A. Pärt, *Fratres*, battuta 41.

9 OTTAVA VARIAZIONE

arco

pp

RADDOPPIO M-VOICE

RIPRESA DEL GESTO CADENZALE DELL'INTERLUDIO

pp

M-VOICE

pp

T-VOICE

PEDALE LA-MI

RITORNO AL DO# = PITCH CENTRE
2 ottave sotto la prima variazione
(senso di chiusura)

LA = HARMONY CENTRE

Es. 20. A. Pärt, *Fratres*, battute 71-72.

Arriviamo finalmente al *climax* dinamico dell'intero lavoro che coincide con la sesta sezione. Il picco è infatti evidenziato sia dalla dinamica *ff* per entrambi gli strumenti, sia dai bicordi del violino, che contengono la *M-Voice* e la *T-Voice*. I bicordi alternano infatti la *Melodic line* con la sua armonizzazione di sesta e la *Tintinnabuli line* rappresentata dal bicordo LA-MI. Di qui in poi, la composizione scende progressivamente di dinamica fino all'ultima variazione che conferma e completa lo svuotamento dinamico. Siamo in *pp* e il *pitch centre* ritrova il DO#, però due ottave più in basso rispetto alla prima variazione (vedi *Es. 20* e *Es. 17*). Questa volta il violino raddoppia la *M-Voice* (ad esclusione del primo suono) e presenta in coda il gesto cadenzale dell'interludio (LA - MI) che funge da epilogo della frase.

L'interludio finale diventa così un postludio e il depotenziamento raggiunge la sua massima espressione (*Es. 21*). Nello specifico vorrei porre l'attenzione sulla scelta dell'indicazione 'col legno' al violino che rende ancora più evanescente l'effetto dell'arpeggio quasi pizzicato. Il suono unico dei due strumenti è ora scarico della sua forza vitale.

INTERLUDIO ———> POSTLUDIO

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the violin, with a 'col legno' instruction and dynamics of *pp*. The bottom staff is for the piano, with dynamics of *pp* and *ppp*, and a 'A SCOMPARIRE' instruction. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The violin part consists of a series of chords, with the first chord being a D major chord (LA-MI). The piano part consists of a series of chords, with the first chord being a D major chord (LA-MI). The score is divided into two sections: INTERLUDIO and POSTLUDIO.

Es. 21. A. Pärt, Fratres, battute 71-72.

Elenco delle versioni ufficiali:

- ▶ 1977, three-part music without fixed instrumentation;
- ▶ 1980, violin and piano;
- ▶ 1982, chamber ensemble;
- ▶ 1982, 4, 8, 12 violoncellos;
- ▶ 1983, string orchestra and percussion;
- ▶ 1985, string quartet;
- ▶ 1989, violoncello and piano;
- ▶ 1990, wind octet and percussion;
- ▶ 1992, violin, string orchestra and percussion;

- ▶ 1995, violoncello, string orchestra and percussion;
- ▶ 2000, guitar, string orchestra and percussion;
- ▶ 2003, viola and piano;
- ▶ 2004, wind orchestra;
- ▶ 2006, 4 percussion players;
- ▶ 2008, viola, string orchestra and percussion;
- ▶ 2009, recorder trio, percussion and violoncello (or viola da gamba);
- ▶ 2015, saxophone quartet.

4. Conclusioni

Arvo Pärt è uno dei più innovativi compositori contemporanei. Il suo stile compositivo mette in luce il rapporto univoco fra la *M-voice* e la *T-voice* e si presenta come il connubio perfetto di semplicità e complessità. La grande abilità del compositore è quella di riuscire a combinare al meglio pochi e semplici elementi, ottenendo una musica nuova che abbatte i confini della tonalità e oscilla tra consonanza e dissonanza. La sua è una musica ipnotica e profonda, mai banale; frutto dell'utilizzo frequente e importante del silenzio come elemento compositivo.

L'analisi fatta mostra la maestria del compositore nell'utilizzare gli elementi tonali fondamentali e generare un brano complesso. L'enorme fama intorno alla figura di Arvo Pärt è infatti da ricollegarsi ad una musica a più livelli, facilmente comprensibile nel suo strato più esterno ed estremamente interessante al nucleo, ma sempre e comunque di grande valenza emotiva.

Tra i due brani trattati intercorrono solamente tre anni e questi certamente non bastano ad identificare uno sviluppo della tecnica Tintinnabuli; tuttavia possiamo notare le similitudini e le differenze circa il ruolo caratteristico del violino all'interno delle composizioni. Bisogna infatti specificare che il compositore è stato in grado di affrontare numerose tecniche violinistiche e *Fratres* ne è l'esempio lampante, per cui il violinista che decide di approcciarsi allo studio dei suoi brani deve avere piena padronanza dello strumento e delle principali tecniche, sia relative alla mano sinistra che all'arco. *Tabula rasa* rimane però il suo brano più identificativo poiché, così come la sua tecnica, si regge su contrasti che si presentano, interagiscono e si fondono insieme alla ricerca dell'unità.

In fin dei conti, che sia frutto della sua spiritualità o delle leggi matematiche alla base del Tintinnabuli, la musica di Arvo Pärt si distingue da quella di molti compositori contemporanei ed è perciò destinata a durare nel tempo.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

