

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA – INDIRIZZO ESTETICO

MUSICA RHETORICANS

Fra *figure* di Sciarrino, *Unités Sémiotiques Temporelles* e *Figurenlehren* barocche.

TESI DI LAUREA IN FILOSOFIA

Relatore:

Prof. STEFANO BENASSI

Presentata da:

ELVIO CIPOLLONE

Sessione I

ANNO ACCADEMICO 2005-2006

SOMMARIO

Premessa	p. 4
CAP. I	
• <i>Le Unités Sémiotiques Temporelles</i> e le <i>Figure della Musica</i>	p. 6
• La retorica musicale.....	p. 8
• Classificazioni moderne delle figure.....	p. 20
• Verso una nuova <i>Figurenlehre</i>	p. 26
CAP. II Figure locali, o metaplasmi	p. 29
• Metaplasmi per aggiunta.....	p. 32
• Metaplasmi per soppressione.....	p. 37
• Metaplasmi composti.....	p. 40
CAP. III Figure globali per aggiunta	p. 41
• Ripetizione a contatto.....	p. 45
• Ripetizione a distanza.....	p. 57
• Identità di forma ma variazione di senso.....	p. 65
• Variazione di forma.....	p. 69
• Differenza (giustapposizione)	p. 81
CAP. IV Figure globali per soppressione	p. 87
• Configurazioni “in absentia”.....	p. 91
• Configurazioni “in praesentia”.....	p. 103
CAP. V Figure globali composte	p. 108
Conclusione	p. 116
Bibliografia	p. 118

Premessa

Accingendoci ad esaminare due casi moderni di *Figurenlehre*, rappresentati dalle *Unités Sémiotiques Temporelles* e dalle *Figure della Musica*, e a cercarne le origini e i punti di contatto nella *retorica musicale* dell'epoca barocca, siamo ben consapevoli di procedere su di un terreno alquanto sdruciolevole. Ci sembra quindi doveroso rivelare gli appigli cui ci siamo ancorati, per non partire alla deriva e, al contrario, arrivare a buon porto; e cominceremo a farlo negativamente, chiarendo con Montale « ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo »: non è mai stata nostra intenzione sovrapporre forzatamente due ambiti come quello letterario e quello musicale, né trovare a tutti i costi corrispondenze dove non ce ne sono. Si tratta chiaramente di due linguaggi diversi che si concepiscono e si esplicitano in modi diversi: negare quest'evidenza significherebbe cadere in un irreparabile errore di principio.

Quello che positivamente abbiamo cercato, invece, è stata la formulazione di una *Figurenlehre* che rappresentasse una sintesi delle ricerche figurali precedenti. Oltre a dar conto della realtà musicale moderna e contemporanea, essa vorrebbe offrire una chiave di lettura non specialistica, non soltanto per la musica barocca ma, idealmente, per tutta la produzione posteriore. Tenendo sempre a mente che l'oggetto ultimo del nostro studio è la realtà musicale, viva e sfuggente, abbiamo cercato di ordinare la miriade di *figure* antiche e moderne non già in un sistema, ma in più costellazioni, mobili e cangianti a dispetto dell'apparente perentorietà con cui vengono via via trattate. Questo scritto non è che l'istantanea di un processo colto in un momento del suo farsi, e in questo riponiamo le nostre speranze di non tradire i suoni, i gesti, i pensieri, e tutte le altre cose che chiamiamo *musica*.

Capitolo I.

Le Unités Sémiotiques Temporelles e le Figure della Musica.

Assistiamo, da qualche anno in Europa, ad un raro “intento d’amorosi sensi” fra compositori e musicologi attorno ad un centro comune. Alcuni artisti, alcuni studiosi, ed altri ancora che si fregiano di entrambi i titoli propongono un approccio musicale basato sulla percezione dell’artefatto sonoro, anziché su strutture compositivo-analitiche. Si tratta di un vero spostamento dell’attenzione dalla *poiesis* alla ricezione, di un tentativo di lettura dell’opera musicale che sceglie il punto di vista della *forma formata* pareysoniana¹, di un inedito com-patire degli specialisti con i fruitori.

Due pubblicazioni recenti vengono a testimoniare questo nuovo interesse: *Les Unités Sémiotiques Temporelles*, opera collettiva del gruppo MiM di Marsiglia,² e *Le figure della musica* di Salvatore Sciarrino.³ Nate da un’esigenza “meta-poitica”, e cioè dal bisogno di un gruppo di compositori di parlare la stessa lingua, attribuendo un nome comune ad analoghi “comportamenti” compositivi, le *Unità Semiotiche Temporal* (UST) hanno ben presto rivelato la loro carica euristica ad ampio raggio, e questo in virtù di almeno due ragioni forti. Innanzitutto, le UST si prestano bene a descrivere situazioni musicali di compositori estranei alla cerchia del MiM, assurgendo così a ruolo di strumento *analitico* per la musica contemporanea. Secondariamente, e inaspettatamente per gli stessi membri del collettivo marsigliese, le *Unità* si applicano con altrettanta pertinenza alla musica del passato, rivelandosi allora come un potente strumento analitico *tout court*. Denotate e connotate da nomi suggestivi come *Slancio*, *Caduta*, *Che avanza*, *In galleggiamento*, le UST si propongono come *work in progress*, testimonianza di un lavoro decennale di indagine che non può e non vuole essere cristallizzato in sistema, a dispetto delle elaborate classificazioni di cui si fa carico. E se è tentante parlare di sistema alla luce della frenesia classificatoria che riempie una buona parte della pubblicazione, si deve almeno parlare di sistema quanto mai aperto, congenitalmente in-finito.

Con un approccio totalmente diverso, il compositore Salvatore Sciarrino ci propone un testo del tutto privo di schemi e classificazioni, e ricolmo, per converso, di

¹ Luigi PAREYSON, *Estetica – teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988

² AA.VV., *Les Unités Sémiotiques Temporelles : Éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Éditions MIM - Documents Musurgia, 1996

³ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica – da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998

immagini: riproduzioni di fotografie, stampe, quadri, disegni, tappeti. Se la necessità di dare un taglio “scientifico” alla ricerca è stata avvertita fin da subito dai compositori del MiM, che hanno aperto la loro équipe a musicologi e a specialisti di scienze cognitive, questo bisogno è del tutto assente nel lavoro del compositore siciliano. La prosa ricca di sfumature, la perentorietà di certe affermazioni⁴, l’assenza di riferimenti bibliografici: tutto sembra invogliare ad etichettare il testo di Sciarrino come un’elegante dichiarazione di poetica. Ma non tener conto della novità dello scritto sciarriniano e delle potenzialità delle *figure* per la ricerca (anche se l’autore non è e non vuole essere un ricercatore) sarebbe un errore. Attorno a cinque *figure* (Accumulazione, Moltiplicazione, Trasformazione genetica, Little bang, Forma a finestre), il più delle volte macro-formali, si snoda una riflessione acuta e lucidissima che associa l’arte del sentire alle arti del vedere, mostrando come il “visivo” presti continuamente (a partire dall’invenzione della notazione musicale) mezzi e concetti all’“uditivo”. Più che di sinestesia, si potrebbe parlare di vera e propria sovrapposizione di campi e di idee: di “spazi”, per utilizzare un termine sciarriniano. La “spazializzazione” della musica cominciata con la notazione non poteva non modificare profondamente il pensiero compositivo (che – nella visione di Sciarrino – non è mai disgiunto dalla preoccupazione percettiva), “spazializzandolo” a sua volta. Ci sembra di sentire gli echi di Marshall McLuhan, in questa coincidenza fra *medium* e messaggio, anche se le corrispondenze cessano ben presto: laddove il pensatore americano auspica una prevalenza del “sonoro” (collocato nell’emisfero sinistro del cervello, sede del pensiero sintetico e creativo), Sciarrino accoglie e legittima la prevalenza del “visivo”.

È possibile mettere in relazione queste due ricerche musicologiche, nonostante i loro approcci evidentemente differenti? C’è un elemento comune che lega gli studi del MiM e quelli di Sciarrino? “Unità”, per il MiM; “figure”, secondo Sciarrino: al di là della differenza terminologica, la lettura della musica per *topoi* sembra costituire la vera chiave dei due testi.

⁴ Come, ad esempio: « Caravaggio mostra [...] *la prima istantanea della storia* » (S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.103).

La retorica musicale.

La suddivisione di ciò che viene detto in *luoghi*, comune ai due testi presi in esame, non rappresenta certo un elemento di sorpresa dal punto di vista concettuale: da Quintiliano in poi, la *retorica* costituisce un corpus ben delineato di categorie del discorso. Nemmeno l'applicazione della retorica alla musica costituisce una novità: sebbene più recente della retorica "letteraria", la retorica musicale è una disciplina vecchia di almeno quattro secoli. Sulla spinta del rinnovato interesse rinascimentale per la retorica, nel 1606 viene dato alle stampe il primo vero trattato di retorica musicale: la *Musica poetica* di **Joachim Burmeister**. Ciò che risalta con forza in questo testo è che, « anche se nel corso dell'esposizione abbondano verbi come *delectare* e *movere* [...] non è in primo piano la lezione degli affetti »⁵; il centro della scena è infatti occupato dalle *figure*. Ed è lo stesso Burmeister ad esplicitare, con parole chiare e pregnanti, il concetto di *figura*:

« L'*Ornamentum* o *Figura* è un passaggio, sia nell'armonia che nella melodia, che è contenuto in un periodo definito che inizia da una cadenza e finisce in una cadenza; si allontana dalla struttura della composizione semplice, e con eleganza acquisisce e presenta un carattere più ornato »⁶

Pare opportuno soffermarsi su due punti di questa definizione. Innanzitutto, la figura è contenuta in un periodo musicale nettamente delimitato da un inizio e da una fine: transitivamente, anche la figura avrà "confini" precisi. La figura, quindi, si staccherà dal continuum per la "buona continuità di forme" di gestaltiana memoria. Secondariamente, e questo sembra ancora più importante, se è l'"eleganza" che costituisce il "valore aggiunto" della figura e che ne compone la cifra, l'uso delle figure nella composizione non può limitarsi all'applicazione di schemi prestabiliti: il contesto assume un'importanza considerevole nell'epifania della figura, e adattare una figura al contesto vuol dire in qualche modo reinventarla ad ogni volta.

⁵ Ferruccio CIVRA, *Musica poetica*, Torino, UTET, 1991, p. 101

⁶ Joachim BURMEISTER, *Musica Poetica*, Rostock, 1606, p. 55: « Ornamentum, sive Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia quam in Melodia, certa periodo, quae a Clausula initium sumit, & in Clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, & cum virtute ornatiorem habitum assumit & induit »

Ci sembra, quindi, che già nella più antica delle *Figurenlehre* sia ben presente il carattere duplice della figura: se da un lato essa prende atto della realtà musicale, dall'altro, e allo stesso tempo, la induce e la plasma. Questa dualità è stata, peraltro, riscontrata anche dal collettivo MiM, anche se con un percorso inverso: nate per dar conto di atti compositivi (e quindi congenitalmente *nuovi*), le UST si sono rivelate uno strumento in grado di descrivere (almeno in parte), la realtà musicale.

È dunque attorno a questo concetto di *figura* che Burmeister articola la sua *Musica poetica*, prendendo a prestito dalla retorica “letteraria” la maggior parte delle sue figure, e derivandone altre (come l'*hypobole* dall'*hyperbole*) per estensione antinomica. Tre soli gruppi riescono a rendere conto del *corpus* delle figure burmeisteriano:

- 1) le *Figurae harmoniae*, comprendenti *fuga realis*, *metalepsis*, *hypallage*, *apocope*, *noema*, *analepsis*, *mimesis*, *anadiplosis*, *symblema*, *syncopa vel syneresis*, *pleonasmus*, *auxesis*, *pathopoeia*, *hypotyposis*, *anaploke*, *aposiopesis*.
- 2) le *Figure melodiae*, di cui fanno parte *parembole*, *palillogia*, *climax*, *parrhesia*, *hyperbole*, *hypobole*.
- 3) le *Figure tam melodiae quam harmoniae*, costituite da *congeries*, *faux bourdon*, *anaphora* e *fuga imaginaria*.

Addentrarsi nel merito delle definizioni date alle singole figure da Burmeister, (così come dagli altri autori presi singolarmente, del resto) esula degli scopi di questo studio: ci limitiamo a rimandare, per questo, al monumentale studio di Dietrich Bartel⁷. Ciononostante, nei capitoli seguenti, definiremo le figure una ad una, raggruppando le definizioni provenienti da diversi trattati ove questi non siano in contrasto fra di loro. Il centro del nostro interesse, vale forse la pena di ricordarlo, rimane la costituzione di una moderna *Figurenlehre*, e vorremmo studiare le lezioni antiche soprattutto rispetto alle loro classificazioni, ai raggruppamenti di figure proposti. E se parliamo, al plurale, di lezioni, è perché l'esempio di Burmeister non rimase isolato e senza eco: almeno una decina di autori diversi seguirono le sue tracce, dando alla luce, durante tutta l'epoca barocca, svariati trattati di retorica musicale.

⁷ Dietrich BARTEL, *Musica poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997;

Johannes Nucius (1556–1620), il primo autore a continuare la via di Burmeister, pubblica il suo *Musices Poeticae sive de compositione Cantus Praeceptiones absolutissimae* nel 1613. Nucius ravvisa una certa asperità nei raggruppamenti di Burmeister, asperità che si deve ascrivere, secondo lui, al fatto che il suo predecessore cerca un parallelo troppo stretto con la retorica letteraria. Per restare più vicino alla musica, Nucius propone una distinzione fra *figurae principales* (*fuga, commissura e repetitio*) e *figurae minus principales* (*climax, complexio, syncopatio, homioteleuton*). Così facendo,

« Nucius introduce la distinzione fra quelle figure musicali che sono essenzialmente procedimenti musicali tecnici, e quelle che sono più strettamente legate al testo e alle figure retoriche affettivo-espressive ».⁸

Nell'ambito della retorica musicale, l'apporto di **Joachim Thuringus** (? - ?) non spicca certo per originalità. L'*Opusculum bipartitum*, edito a Berlino nel 1625, riprende la distinzione di Nucius fra figure prettamente musicali e figure più legate alla "figurazione" del testo, conservandone peraltro i nomi di *figurae principales* e di *figurae minus principales*. Thuringus si limita ad ampliare la categoria delle *figurae minus principales* (aggiungendo alle figure di Nucius *aposiopesis, noema, pausa, anaphora, paragoge, apocope, catachresis, pathopoeia, parrhisia* e *homiaeptoton*), integrando, per la maggior parte, le figure già proposte da Burmeister.

Ma se è difficile tessere le lodi di Thuringus, quando si commenta la *Figurenlehre* di **Athanasius Kircher** (1602–1680) si è colti da imbarazzo. « Le sue definizioni sono spesso a metà tra il banale e il metafisico, tra il didascalico e l'edificante [...] »⁹; Kircher non fa che chiosare il testo di Thuringus, che già ricalcava quello di Nucius. In questo commento di terza mano, non soltanto rimane la divisione delle figure in *principales* e *minus principales*, ma non cambia neanche il numero né l'ordine delle figure esposte nell'*Opusculum bipartitum*. L'unico apporto di rilievo nella trattazione di Kircher si trova in uno "spostamento d'accento": sia il

⁸ D. BARTEL, *op. cit.*, p.100: « Nucius inaugurates a distinction between those musical figures which are essentially technical musical devices and those which are more closely linked to the text and affection-expressive rhetorical figures. »

⁹ F. CIVRA, *op. cit.*, p. 104

capitolo 19 del libro V, che il capitolo 8 del libro VIII della *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) evidenziano come l'interesse dell'epoca si spostasse inequivocabilmente dalle figure "tecniche" alle figure legate al testo e capaci di "muovere gli affetti".

Contrariamente ai testi fin qui citati, la dissertazione di **Elias Walther** presso l'Università di Tubinga è un lavoro analitico, in cui il mottetto di Orlando di Lasso *In me transierunt* è sviscerato anche con l'enumerazione delle figure retoriche che vi si rinvencono. Dal punto di vista della retorica musicale si tratta, né più né meno, di un'applicazione della tipologia di Burmeister.

Di tutt'altro spessore è l'apporto teorico di **Christoph Bernhard** (1628–1692). Con un cambio radicale di prospettiva rispetto ai lavori dei suoi predecessori, sia nel *Tractatus compositionis augmentatus* che nel *Bericht*, la *Figurenlehre* di Bernhard si propone di legittimare le eccezioni alla pratica del contrappunto. Bernhard definisce la figura stessa come

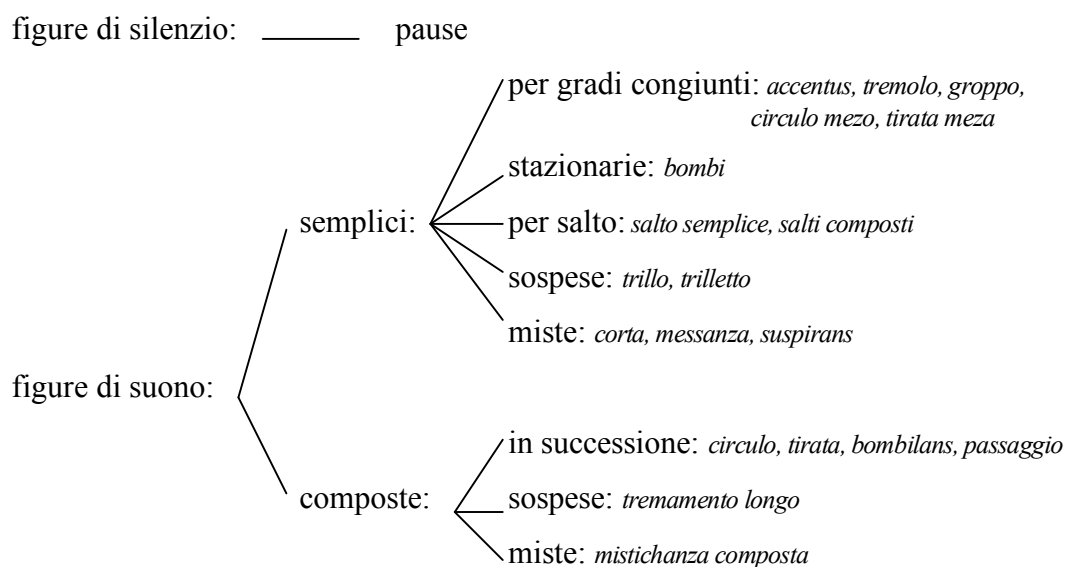
« un certo modo di usare le dissonanze, che le rende non solo inoffensive, ma anzi piuttosto piacevoli, portando alla luce del giorno l'abilità del compositore ». ¹⁰

Non solo la nozione di figura, ma anche la classificazione che Bernhard propone nel *Tractatus* è del tutto originale. Innanzitutto, l'autore estende l'impiego delle figure alla musica puramente strumentale. Secondariamente, e ancora una volta "in controtendenza", Bernhard contestualizza le figure, suddividendole secondo gli stili contrappuntistici che le accolgono. Così, lo *stylus antiquus*, con il suo andamento grave ed essenziale, comprende *syncopatio*, *quasi-syncopatio*, *transitus* e *quasi-transitus*; mentre lo *stylus modernus*, caratterizzato da note in rapida successione, rende possibile l'uso di *abruptio*, *anticipatio*, *cadentiae duriusculae*, *consonantiae impropriae*, *ellipsis*, *extensio*, *heterolepsis*, *inchoatio imperfecta*, *longinqua distantia*, *mora*, *multiplicatio*, *mutatio toni*, *passus duriusculus*, *prolongatio*, *quaesitio notae*, *saltus duriusculus*, *subsumtio*, *superjectio*, *syncopatio catachrestica*, *transitus inversus*, *variatio*, *tertia deficiens* e *sexta superflua*.

¹⁰ D. BARTEL, *op. cit.*, p.113: « a certain way of employing dissonances, which renders these not only inoffensive, but rather quite agreeable, bringing the skill of the composer to the light of the day »

Dal punto di vista della classificazione, il successivo *Bericht* rappresenta un passo indietro, con un allineamento alle ripartizioni degli autori precedenti. È difficile dire se la causa di un tale cambiamento sia di tipo “esogeno”, come sostiene Bartel¹¹ o se sia piuttosto dovuta ad un ripensamento del modello tassonomico. Sta di fatto che i due gruppi di figure legati allo stile contrappuntistico si trovano sostituiti dalle più tradizionali *figurae fundamentals* (“tecniche”) e *figurae superficiales* (“affettive”). Mentre le *figurae fundamentales* si limitano a *ligatura* e *transitus*, le *superficiales* includono *abruptio*, *ellipsis*, *heterolepsis*, *multiplicatio*, *quasitransitus*, *retardatio*, *subsumtio*, *superjectio* e *variatio*: risulta evidente come molte delle figure del *Tractatus* siano omesse in questa nuova *Figurenlehre*.

Di limitato interesse per la classificazione delle figure è l’opera di **Wolfgang Caspar Printz** (1641–1717). Il suo *Phrynis Mytilenaeus* rivolgendosi agli esecutori più che ai compositori, si propone esplicitamente di studiare gli abbellimenti melodici, tralasciando gli aspetti armonico-contrappuntistici trattati dagli autori precedenti. Riprendiamo di seguito la classificazione delle figure nella sintesi schematica di Bartel¹², sintesi che ci sembra così chiara da non aver bisogno di commenti:



¹¹ D. BARTEL, *op. cit.*, p.116: « La classificazione delle figure di Bernhard secondo gli stili compositivi si dimostrò insoddisfacente nel suo contesto tedesco »

[« Bernhard’s classification of the figures according to compositional styles proved to be unsatisfactory in his German setting. »]

¹² D. BARTEL, *op. cit.*, p.120

Ai fini di questa ricerca, sarà sufficiente sorvolare il lavoro di **Johann Georg Ahle** (1651–1706). Secondo questo autore, tanto sono importanti le figure retoriche nella composizione musicale, tanto ne è vaga la loro fisionomia musicale. Il precetto principale di Ahle, infatti, è che il compositore deve innanzi tutto analizzare il testo da che si accinge a mettere in musica, per individuare le figure retoriche in esso contenute. Successivamente, spetterà al compositore illustrarle musicalmente, “piegando” la musica in modo tale da mettere in risalto la figura retorica presente nel testo. Come questo debba essere fatto, più concretamente, Ahle non dice. Se, quindi, tutte le figure retoriche “letterarie” entrano ora potenzialmente nella composizione, nessuna diviene veramente “musicale”, integrandosi pienamente alla composizione.

Le considerazioni retorico-musicali di **Tomas Baltazar Janovka** (1669–1741) sono contenute nel suo *Clavis ad Thesaurum*, il primo dizionario musicale barocco. Kircher sembra essere la sola fonte di Janovka, per quanto riguarda la retorica musicale: sotto la voce *Figurae Musicae*, le figure di Janovka sono suddivise in *figurae principales* e *figurae minus principales*, e sono, sia per numero che per nome che per definizione, così simili a quelle dell’erudito gesuita che non ci attarderemo più a lungo su di esse. Al di là delle figure raggruppate sotto la voce principale, altri *topoi* appaiono qua e là nel dizionario: si tratta di tutte quelle figure che non posseggono una carica affettiva, siano esse puramente “tecniche”, come *hyperbatus*, *hypobatus* e *pleonasmus*, o di ornamentazione melodica, come *accentus (Einfall)*, *colloratura (diminutiones or passage)*, *coulé*, *harpegiatura*, *tirata*, *tremulo*, e *trilla*.

Mauritius Vogt (1669-1730) pubblica il suo *Conclave Thesauri magnae artis musicae* nel 1719. È nella terza sezione della parte terza che le figure retoriche sono trattate. Vogt le raggruppa in *figurae simplices (accentus, coulé, curta, groppo, harpegiatura, herbeccio, messanza, mezzocircolo, tirata, tremula e trilla; la combinazione di due o più figure semplici dà luogo alle figurae compositae)* e in *figurae ideales*, legate all’espressione degli affetti. Quanto al loro numero, Vogt afferma esplicitamente che

« Esistono molte *figurae ideales*, di solito motivate dal testo. [...] I testi che acquisiscono espressione grazie alle *figurae ideales* sono innumerevoli ».¹³

¹³ Mauritius VOGT, *Conclave Thesauri magnae artis musicae*, Praga, 1719, p.153: « Plures figurae

Vogt ne enumera comunque venti; dieci completamente nuove nella trattatistica (*antistaechon, apotomia, ecphonesis, emphasis, epanadiplosis, ethophonia, metabasis, polyptoton, schematoides, tmesi*), e altre dieci già presenti negli autori precedenti (*anabasis e catabasis, anadiplosis, anaphora, antitheton, aposiopesis, climax, epanalepsis, polysyndeton, synaeresis*).

Il primo dei due trattati di **Johann Gottfried Walther** (1684-1748), terminato nel 1708, è rimasto inedito fino al 1955. I *Praecepta der Musikalischen Composition* non contengono elementi di grande originalità: seguendo l'esempio di Bernhard, Walther si serve delle figure retorico-musicali per dare giustificazione delle dissonanze. Divide le figure in *figurae fundamentales* (comprendenti *fuga, syncopatio e legatura*) e in *figurae superficiales* (*abruptio, ellipsis, heterolepsis, multiplicatio, quasi transitus, retardatio, subsumptio, superjectio, variatio*).

Degna di nota è la relazione fra musica contemporanea e retorica, data dalla comune molteplicità di figure:

« Siccome gli strumentisti e i cantanti si allontanano talvolta dalle note (scritte) ed aggiungono molte piacevoli figure, si può paragonare la musica contemporanea alla retorica proprio per la presenza di questa moltitudine di figure. »¹⁴

L'altro trattato di Walther, il *Musicalishes Lexicon*, è il primo dizionario musicale in lingua tedesca. In uno sforzo di sistematica comprensione della trattatistica precedente, Walther enumera oltre cinquanta figure, offrendone una classificazione puramente alfabetica. È peraltro in questo trattato che compare per la prima volta il termine “figura retorico-musicale”, che per l'autore indica allo stesso tempo un procedimento tecnico e un'implicazione di affetti.

sunt ideales, quibus plerumque textus dat occasionem. ... Tales sunt textus infiniti, qui idealibus figuris deserviunt »

¹⁴ Johann Gottfried WALTHER, *Praecepta der musikalische Composition*, manoscritto, 1708, p.152: « Sanger und Instrumentisten von denen Noten hier und dort abgewichen, und also andere anmuthige Figuren angebracht, haben sie solche nachgehens auch gesetzt, da nunmehr unsere heutige Music wegen Menge der Figuren fugl. Einer Rhetorica zu vergleichen ist. »

Uomo di vasta cultura, **Johann Mattheson** (1681-1764) pubblica *Der vollkommene Capellmeister* nel 1739. Delle tre parti di cui si compone quest'opera enciclopedica, è nella seconda, consacrata alla composizione della melodia, che Mattheson tratta le figure retoriche, concependole come parte della strutturazione del discorso musicale. Inoltre, postulando una stretta analogia tra il compositore e l'oratore, Mattheson istituisce un parallelismo tra le "parti del discorso" della retorica classica e le fasi compositive di un brano musicale; in entrambi i contesti, è nella *elaboratio* e nella *decoratio* che le figure retoriche trovano il loro spazio.

Il parallelo con la retorica classica si spinge fino alla classificazione delle figure: abbandonando le categorie di *figurae fundamentales* e *superficiales*, Mattheson adotta le categorie di *figurae dictionis* (o figure di parola, fra cui sono enumerate *epizeusis*, *anaphora*, *epanalepsis*, *epistrophe*, *anadiplosis*, *paronomasia*, *polyptoton*, *antanaclasis* e *ploce*) e *figurae sententiae* (o figure di frase, che comprendono *exclamatio*, *parrhesia*, *paradoxus*, *epamothosis*, *paralepsis*, *aposiopesis* e *apostrophe*). Questa particolare classificazione delle figure in "locali" e "late" sembra essere molto adatta ad una *Figurenlehre* moderna: per questo la adotteremo nella nostra successiva classificazione.

Anche se **Meinrad Spiess** propone una visione matematico-pitagorica della musica, nondimeno il capitolo 27 del suo *Tractatus* offre una disamina delle figure retorico-musicali. Spiess si serve assai liberamente della *Figurenlehre* di Vogt, ma non entra in fini dettagli tassonomici: elenca e definisce le figure in ordine alfabetico, includendole nell'omnicomprensiva categoria delle *figurae musicae*. L'unico tipo di distinzione è fra le *Coloraturen* o *Manieren* – "figure" (ma sarebbe più appropriato chiamarle *abbellimenti*) destinate agli strumentisti, e le figure vere e proprie – destinate ai compositori.

L'opera più conosciuta di **Johann Adolf Scheibe**, *Die Critische Musicus* (1745), è una raccolta a stampa dei 78 numeri dell'omonimo giornale musicale da lui diretto ad Amburgo dal 1736 al 1740. Il progetto di Scheibe è di istituire una *Figurenlehre* musicale prendendo a modello una *Figurenlehre* letteraria: quella coeva di Gottsched, nella fattispecie. Seguendo questa linea, l'autore include nella sua classificazione *exclamatio*, *dubitatio*, *ellipsis*, *hyperbaton*, *repetitio*, *paronomasia*, *distributio*, *antithesis*, *suspensio*, *interrogatio*, *epistrophe* e *gradatio*.

Successivamente, ma molto brevemente a causa del loro uso diffuso, sono citati anche i procedimenti compositivi *transitus, ligatura und syncopatio oder syncope e fuga*.

Scheibe applica le sue figure alla musica strumentale, ma insiste sul fatto che le loro origini vanno cercate nella musica vocale: è il testo che suggerisce gli affetti. Coerentemente con questo proposito, Scheibe non attribuisce un particolare affetto a tale o tal'altra figura: quasi ogni figura può “colorarsi” di tutti gli affetti, essendo il testo a suggerirli. Quello che più ci affascina, tuttavia, nel *Critische Musicus*, è più la lezione metodologica che il merito: il “sistema” di Scheibe, se così si può chiamare, non è una costruzione chiusa; l'autore non ha nessuna pretesa di esaustività, ed insiste nel lasciare la sua *Figurenlehre* aperta alle infinite altre figure possibili.

L'ultimo autore, cronologicamente, ad occuparsi di retorica musicale è **Johann Nikolaus Forkel** (1749–1818). Forkel portò a termine solo i primi due volumi del suo monumentale progetto di una storia della musica enciclopedica (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801); abbastanza comunque per farci giungere il suo pensiero sulla retorica musicale. Non è certo per caso se quest'ultima trattazione si trova in un testo di storia della musica: alla fine del '700, la retorica musicale non era già più di attualità né nel panorama compositivo né in quello teorico, e la sua sorte non poteva essere se non quella di essere contestualizzata in una disamina storica. Non ci addentreremo nella trattazione di Forkel: astratta per il suo angolo enciclopedico, slegata dal contesto musicale per il momento della sua stesura. Un punto, tuttavia, ci sembra degno di nota, ed è la sinestesia visivo/uditiva implicita nelle figure; ed è proprio

« questo trasferimento di impressioni da un senso ad un altro che avviene soprattutto attraverso le figure. Esse sono quindi espressioni che incarnano l'immagine di un'impressione in sintonia con il suo senso corrispondente. Non c'è alcun sentimento né alcuna concezione che l'immaginazione non possa concepire in forma visiva, perché tutte le concezioni sono all'origine nient'altro che astrazioni di oggetti concreti e visibili. »¹⁵

¹⁵ Johann Nikolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801, p. 54: « Diese Uebertragung der Eindrücke von einer Kraft auf die andere geschieht vorzüglich durch die Figuren. Sie sind daher eigentlich solche Ausdrücke, welche die bildliche Form eines Eindrucks nach der eigenen Natur einer jeden Kraft enthalten, und von einer auf die andere übertragen. Es giebt keine Empfindung und keine Vorstellung, von welcher sich die Einbildungskraft nicht eine bildliche Form vorstellen könnte, weil alle unsere Vorstellungen ursprünglich nichts anders sind, als Abstrakte von körperlichen, sichtbaren Gegenständen. »

E' significativo come proprio su questo stesso presupposto sinestetico si fondi il lavoro di Salvatore Sciarrino; da questo punto di vista, Forkel sembra trovarsi alla cerniera fra due epoche, compiendo una sintesi del pensiero retorico-musicale precedente, e proiettando le spore di questa disciplina nel futuro.

Ecco, in forma schematica, le principali opere teoriche di retorica musicale:

- Joachim BURMEISTER (1564–1629)
 - *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock, 1599
 - *Musica autokediastiké*, ivi, 1601
 - *Musicae practicae, sive artis canendi ratio*, ivi, 1601
 - *Musica poetica*, ivi, 1606
- Johannes NUCIUS (1556–1620), *Musices Poeticae sive de compositione Cantus Praeceptiones absolutissimae*, Neisse, 1613
- Joachim THURINGUS (? - ?), *Opusculum bipartitum*, Berlino, 1625
- Athanasius KIRCHER (1602–1680), *Musurgia Universalis*, Roma 1650
- Elias WALTHER (? - ?), *Dissertazione presso l'Università di Tubinga*, manoscritto, 1664
- Christoph BERNHARD (1628 -), *Tractatus compositionis augmentatus*, manoscritto
- Wolfgang Caspar PRINTZ (1641-1717), *Phrynus Mytilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Quedlinburg, 1676-79
- Johann Georg AHLE (1651–1706), *Sommer-Gespräche*, Mülhausen, 1697
- Thomas Balthasar JANOWKA (1669 - 1741), *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*, Praga 1701
- Mauritius Johannes Gregorius VOGT (1669 - 1730), *Conclave Thesauri magnae artis musicae*, Praga, 1719
- Johann Gottfried WALTER (1684-1748)
 - *Praecepta der misikalische Composition*, manoscritto, 1708
 - *Musikalische Lexicon*, Leipzig, 1732
- Johann MATTHESON (1681-1764), *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739
- Meinrad SPIESS (1683-1761), *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, 1745
- J. Adolf SCHEIBE (1708–1776), *Der Critischer Musicus*, Leipzig, 1745
- Johann Nikolaus FORKEL (1749–1818), *Allgemeine Geschichte des Musik*, Leipzig, 1788-1801

Se le motivazioni e le finalità di questi scritti divergono da autore ad autore (pensiamo alla giustificazione delle “stranezze”, e cioè delle licenze alle regole dell’armonia e del contrappunto di Bernhard, o all’inclusione delle *figure* in un corpus smisurato di considerazioni sulla musica – e alla loro conseguente marginalizzazione – come in Kircher), resta nondimeno un comune angolo di lettura del fenomeno musicale: la sua frammentazione in unità più piccole, unità il più delle volte *percepibili*.

Dato questo presupposto, sembra quasi scontato il passo successivo della presente ricerca: è possibile mettere in relazione UST e Figure con il corpus delle figure retorico-musicali dei trattati barocchi? L’operazione è certo molto suggestiva, ma presenta, fin dall’inizio, notevoli difficoltà. Ogni autore antico tratta un numero molto variabile di figure (da poche unità a svariate decine), spesso impiegando lo stesso nome per rappresentare due figure diverse, e a volte indicando la stessa figura con due differenti denominazioni. Oppure, ancora, variando di poco o di molto le definizioni figurali di uno dei suoi predecessori. A queste difficoltà si aggiungono i pregiudizi di cui è spesso vittima la retorica musicale: possono le figure dei trattati barocchi applicarsi ad un repertorio non coevo? Ed ancora: le figure non coincidono forse con i “madrigalismi”, e cioè con “immagini” non musicali trasposte in musica grazie ad effetti vari, il più delle volte di onomatopea?

Per cercare di fare chiarezza delle difficoltà “endogene” e “esogene” delle figure retoriche, ci sembra opportuno sistemare e classificare le figure retorico-musicali, sperando così di scoprire i nessi che le collegano ai *topoi* moderni.

Elenco alfabetico delle figure di retorica musicale presenti nei trattati barocchi

Abruptio	Diminutio, Meiosis (1) (2)
Accentus, Superjectio	Distributio
Acciaccatura	Dubitatio
Anabasis, Ascensus	Ellipsis, Synecdoche (1) (2)
Anadiplosis, Reduplicatio (1) (2)	Emphasis
Analepsis	Epanadiplosis, Reduplicatio
Anaphora, Repetitio (1) (2) (3)	Epanalepsis, Resumptio (1) (2)
Anaploce	Epanodos, Regressio, Reditus
Anticipatio, Praesumptio, Prolepsis	Epiphora, Epistrophe
Antistaecon	Epizeuxis
Antithesis, Antitheton, Contrapositio, Contrapositum	Exclamatio, Ephonesis
Apocope	Extensio
Aposiopesis	Faux Bourdon, Catachresis, Simul Procedentia
Apotomia	Fuga (1) (2)
Anaphora, Repetitio (1) (2) (3)	Gropo
Assimilatio, Homoiiosis	Heterolepis
Asyndeton	Homoiototon, Homoioteleuton (1) (2)
Auxesis, Incrementum	Hypallage (Antimetabole ; Antistrophe)
Bombus, Bombus, Bombilans	Hyperbaton
Cadentia Duriuscula	Hyperbole / Hypobole, Licentia
Catabasis, Descensus	Hypotyposis
Circulatio, Circulo, Kyklosis	Inchoatio Imperfecta
Climax, Gradatio (1) (2) (3)	Interrogatio
Complexio, Complexus, Symploce	Licentia -> Hyperbole, Parrhesia
Congeries, Synathroismus	Longinqua Distantia
Consonantiae Impropriae (Tertia Deficiens, Sexta Superflua)	Messanza, Misticanza
Corta	Metabasis, Diabasis, Transgressio
	Metalepsis, Transumptio
	Mimesis, Ethoponia, Imitatio (1) (2)
	Mora
	Multiplicatio
	Mutato Toni
	Noema
	Palilogia
	Paragoge, Manubrium, Supplementum
	Parembole, Interjectio
	Parenthesis
	Paronomasia
	Parrhesia, Licentia
	Passus Duriusculus
	Pathopoeia
	Pausa
	Pleonasmus (1) (2)
	Polyptoton
	Polysyndeton
	Prolongatio
	Prosopoeia -> Hypotyposis, Mimesis, Pathopoeia
	Reduplicatio -> Anadiplosis, Epanadiplosis
	Repercussio (1) (2)
	Retardatio (1) (2)
	Reticentia -> Aposiopesis
	Ribattuta (Tenuta)
	Salti Compositi
	Salto Semplice
	Salus Duriusculus
	Schmatoides
	Subsumptio, Quaesitio Notae (Cercar della nota)
	Suspensio
	Suspiratio, Stenasmus
	Synaeresis (1) (2)
	Synecopatio, Ligatura
	Synonymia
	Tirata
	Tmesis, Sectio
	Transitus (Quasi Transitus), Celeritas, Commissura, Deminutio, Symblema
	Tremolo, Trillo (1) (2) (3)
	Variatio, Coloratura, Diminutio, Passaggio

Fig. 1: Elenco alfabetico delle figure di retorica musicale presenti nei trattati barocchi

Classificazioni moderne delle Figure.

Abbiamo visto come i trattati barocchi siano quanto mai diversi l'uno dall'altro. Tuttavia, se volessimo riassumere, semplificandole molto, le tassonomie proposte, ci sembra di poter individuare due matrici: una basata sulla sintassi musicale dell'epoca (le cui origini vanno ricercate in Burmeister, che divide le figure in melodiche, armoniche e melodico-armoniche); l'altra fondata su una ripartizione delle figure in più livelli gerarchici (basti pensare a Nucius, ed alle sue figure "principali" e "secondarie"). Nessuna di queste due classificazioni può rispondere ai bisogni di una *Figurenlehre* moderna: che fare di una musica in cui i concetti stessi di melodia e di armonia non siano più pertinenti? Come reperire una comune "principalità" o "secondarietà" in un contesto in cui ogni compositore è costretto a fondare la propria sintassi quasi ad ogni pezzo? Si tratta quindi di trovare una classificazione diversa, nuova, in grado da un lato di accogliere le figure barocche, dall'altro di integrarle con le UST e le *figure della musica* di Sciarrino.

Un primo tentativo è stato fatto cercando negli studi moderni sull'argomento; dei quattro autori presi in esame¹⁶, tuttavia, solo due propongono una classificazione altra da quella alfabetica. Dietrich Bartel, in appendice al suo saggio, enumera otto raggruppamenti figurali, come da figura 2. Se alcune categorie sembrano più che mai originali e moderne – come le figure d'interruzione e di silenzio – la maggior parte di esse è ancora legata ad una musica che si struttura secondo principi melodico-armonici, e risulta quindi di scarsa utilità per interagire con *topoi* più moderni.

Completamente diverso l'approccio di Hans-Heinrich Unger. Dopo aver ordinato alfabeticamente tutte le figure presenti nei trattati barocchi di retorica musicale, l'autore tedesco ha compiuto la stessa operazione sui più importanti trattati coevi di retorica "letteraria. Ne è risultato un lungo elenco alfabetico di figure, che Unger ha esaminato e classificato una ad una, distribuendole su più colonne: da una parte i *topoi* che apparivano solo nei trattati musicali, dall'altra quelli presenti solo in quelli retorici, in mezzo quelli comuni ad entrambi. Ed è a quest'ultima categoria che,

¹⁶ Hans-Heinrich UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1941;

F. CIVRA, *op. cit.*;

D. BARTEL, *op. cit.*

Silvano PERLINI, *Elementi di Retorica musicale*, Milano, Ricordi, 2002

comprensibilmente, Unger attribuisce il titolo di vera “retorica musicale”. Anche se alquanto originale, questa classificazione rimane comunque sul piano storico barocco, e mal si presta ad essere integrata con la realtà contemporanea.

Serviva quindi un approccio ancora diverso che, cogliendo gli spunti di Unger e di Bartel, ne trascendesse i limiti storici. Il primo passo in questa direzione è stato, sulla scorta di Unger, quello di elencare tutti i *topoi*, antichi e moderni. Ci siamo trovati così di fronte a 19 UST, 5 figure di Sciarrino e 90 figure barocche. Successivamente, seguendo questa volta l’esempio di Bartel, abbiamo cercato di raggruppare le figure per categorie. Ma prima di procedere, ci è sembrato opportuno fare chiarezza fra le figure barocche, considerandole alla luce dei “pregiudizi” (la loro discutibile pertinenza a periodi storici diversi dal Barocco, il loro aspetto prevalentemente “madrigalístico”) cui si accennava poc’anzi. Abbiamo quindi dapprima individuato tutte quelle figure che, essendo legate ad aspetti tecnici propri alla sintassi musicale barocca, non erano “esportabili” al di là del loro contesto: è stato così escluso un primo gruppo di 33 figure. Sono state altresì eliminate dalla nuova classificazione tutte quelle figure imprescindibilmente legate alla *Affektenlehre*, ed egualmente non immaginabili al di fuori del loro contesto originario. Si tratta di un numero più esiguo di “madrigalismi”, limitato ad 10 figure. Restavano 47 figure antiche da classificare, integrandole, se possibile, alle 19 UST e alle 5 figure di Sciarrino.

Siamo quindi giunti al nocciolo di questa ricerca: se la rinascita degli studi retorici del Rinascimento aveva fatto fiorire la disciplina della retorica musicale, il rinnovato interesse per la retorica degli ultimi decenni non poteva dare origine ad una nuova retorica musicale che, muovendo dalle “figure” più recenti, mirasse ad integrare le figure antiche? La prospettiva pare seducente, ma su quale delle “nuove retoriche” appoggiarsi, su quale base e quali presupposti far poggiare questa nuova retorica musicale?

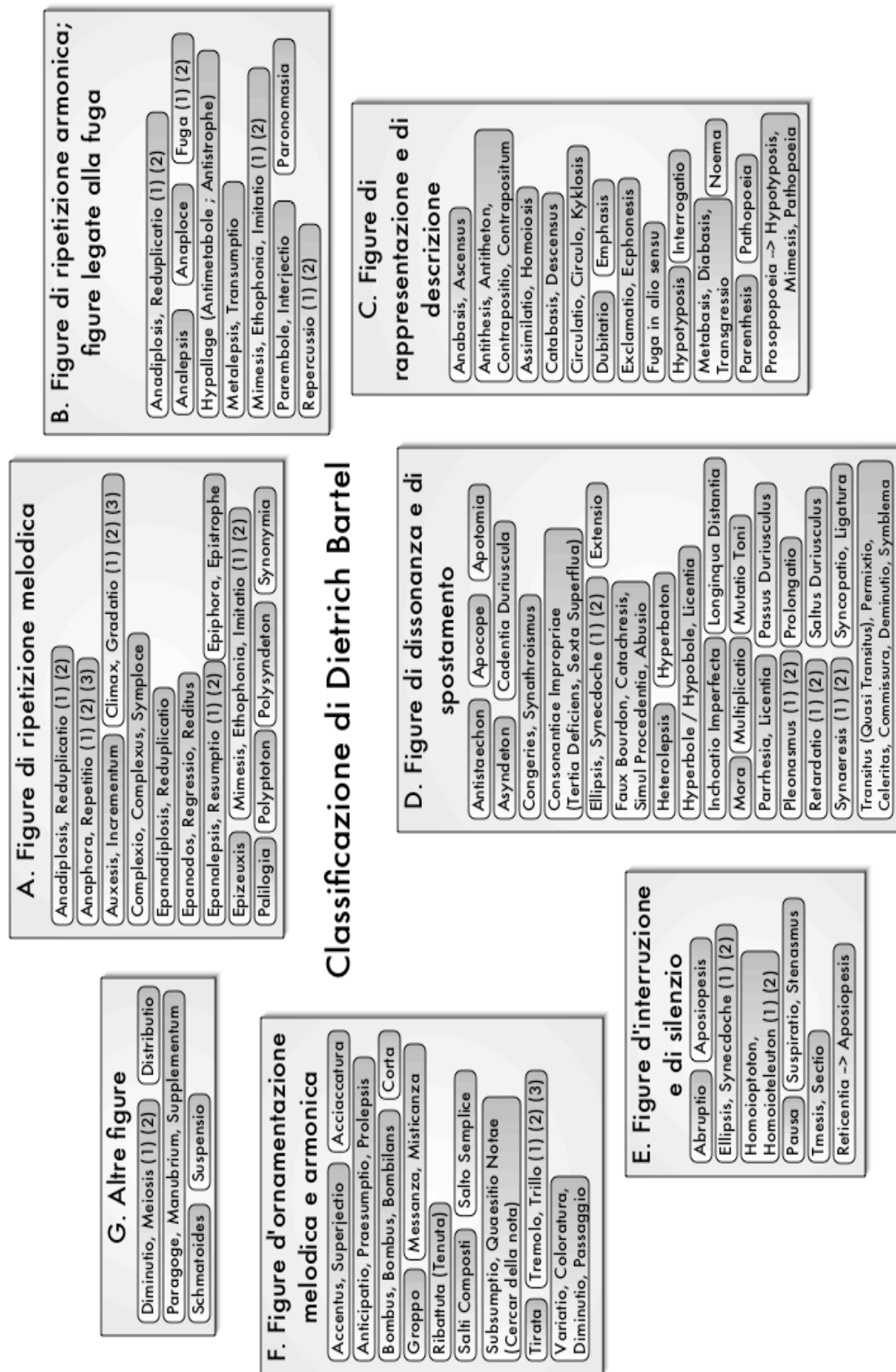


Fig. 2: Classificazione delle figure secondo Dietrich Bartel (1997)

Classificazione di Hans-Heinrich Unger (1941)

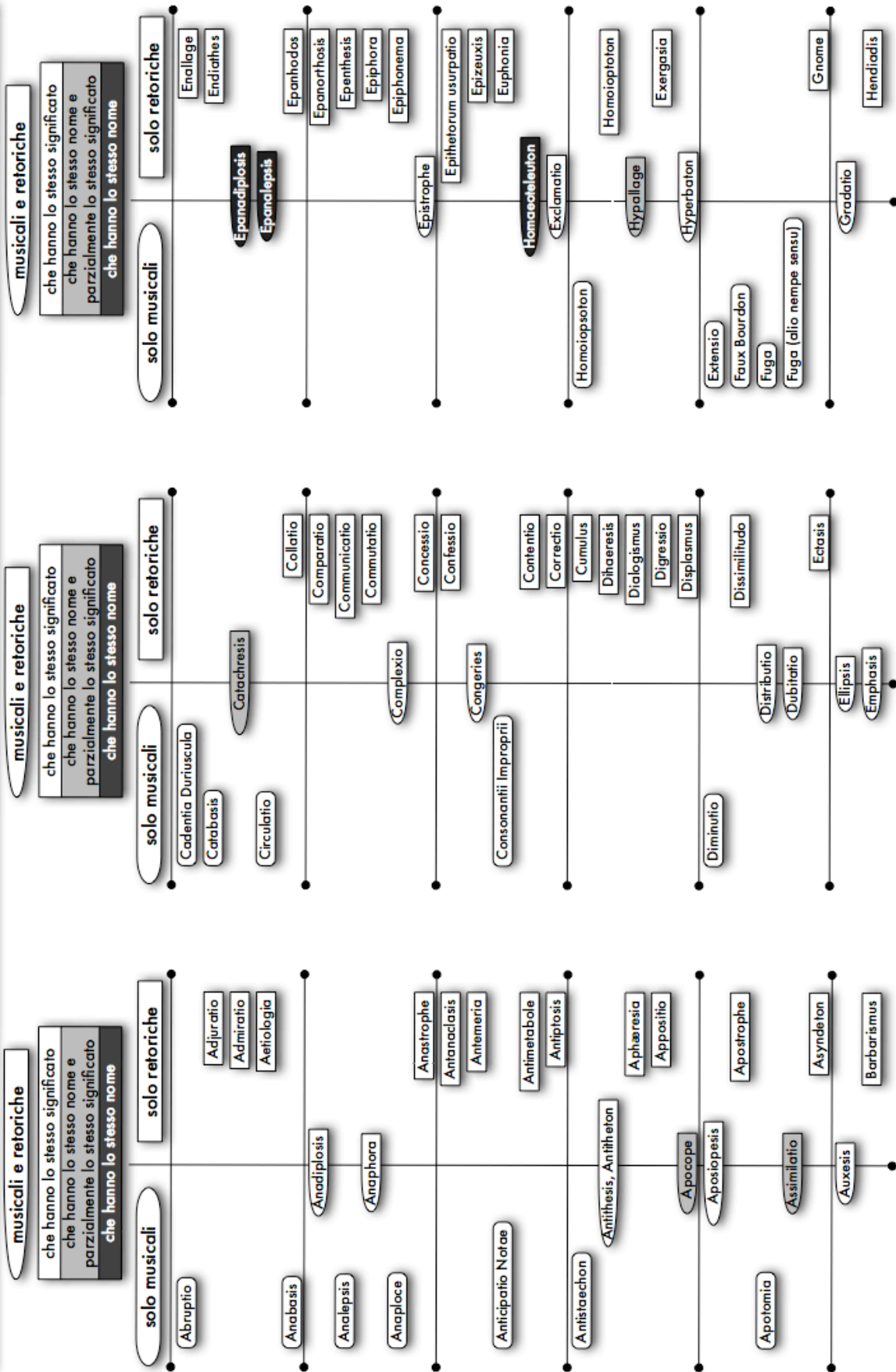


Fig. 3a: Classificazione delle figure secondo Hans-Heinrich Unger (1941)

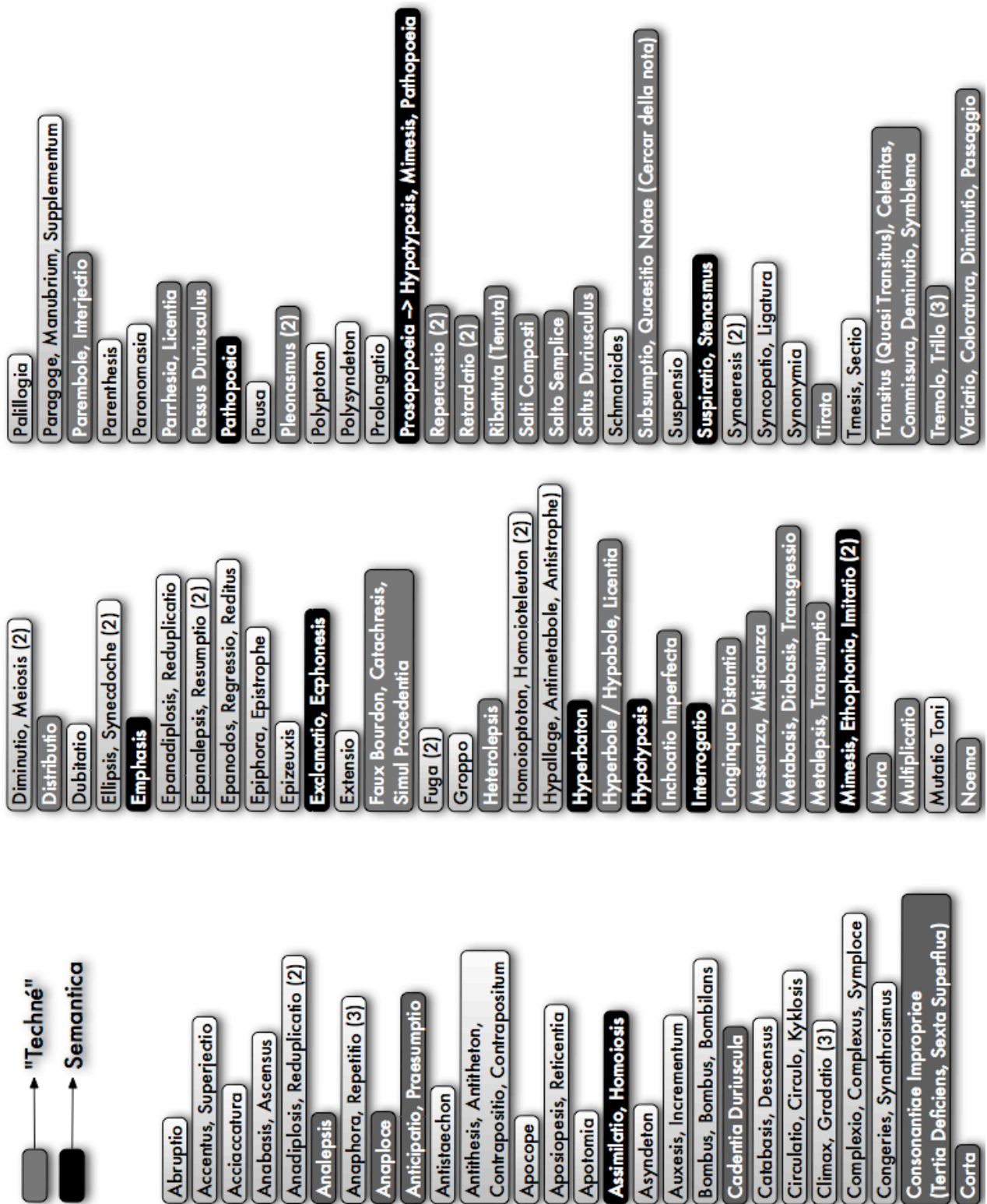


Fig. 4: Classificazione preliminare: figure *tecniche* (riquadri grigio-scuro) e *semantiche* (riquadri neri).

I numeri fra parentesi indicano le diverse accezioni delle figure.

Verso una nuova *Figurenlehre*.

Passato e presente della retorica

In uno dei saggi di semiotica più noti degli ultimi anni, Jean-Marie Klinkenberg¹⁷ riassume in maniera quanto mai stringata la storia della retorica:

« Facendo una caricatura della sua evoluzione, si può dire che: (a) essa è sempre oscillata fra una concezione sociale e una concezione formalista e (b) che essa ha finito col morire, prima di rinascere, in modo spettacolare, nel ventesimo secolo ». ¹⁸

La prevalenza dell'aspetto "formale" o "formalista" sarebbe occorsa nelle fasi storiche scarsamente democratiche, quelle in cui, non potendo avere un'incidenza sulla società, la retorica si sarebbe limitata ad una serie di ornamentazioni baroccheggianti, coincidendo così con quella parte dell'*elocutio* rappresentata dalle *figure*. La duplicità congenita della retorica non poteva non ripercuotersi sulla recente rinascita della disciplina: anche oggi ci troveremmo di fronte ad una concezione larga e ad una concezione ristretta della retorica.

A partire dagli anni '60 del secolo scorso, ed in linea con la storia della disciplina, avremmo così due distinte neo-retoriche: la "retorica dell'argomentazione", consacrata allo studio dei meccanismi del "*discorso sociale*" preso nella sua globalità, avrebbe riempito il vuoto lasciato da una logica sempre più formalizzata e lontana dalla realtà pragmatica; la "retorica delle figure", invece, rivolta alla letteratura, sarebbe uno strumento di ricerca della strutture linguistiche. Ma se questa duplicità della retorica costituisce un aspetto di continuità con il passato, il "punto di osservazione" della realtà ne rappresenta invece un elemento di rottura. La retorica contemporanea, al contrario di quella antica, non vuole avere alcuna funzione normativa: non indica il da farsi, ma si limita ad osservare l'esistente, per cercare di comprenderlo. In questo atteggiamento di comprensione, la retorica contemporanea si concentra su

¹⁷ Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000

¹⁸ *ibid.*, p. 339: « En caricaturant son evolution, on peut dire (a) qu'elle a constamment oscillé entre une conception sociale et une conception formaliste et (b) qu'elle a fini par mourir, avant de renaître, de manière spectaculaire, au XXe siècle »

« [...] l'elaborazione di modelli che possano rendere conto della generalità del fenomeno previsto, cosicché l'assillo classificatorio diventa accessorio ».¹⁹

La figura retorica

La definizione di figura retorica come di un « dispositivo consistente nella produzione di sensi impliciti »²⁰, evidentemente riferita ad un ambito letterario, si presta poco ad una trasposizione musicale. E' quanto mai arduo scovare sensi impliciti ed espliciti in un'arte senza costrizioni semantiche, qual è la musica: se proprio dovessimo definire *a priori* quello che intendiamo per “figura retorico-musicale”, ci limiteremmo a parlare, mescolando liberamente *Gestalt* e statistica, di “evento ricorrente dotato di una buona continuità di forme”, tale da renderla riconoscibile in contesti diversi. Oppure, in maniera forse meno precisa ma certo più sintetica, parleremmo semplicemente di *topos*.

Analogamente, delle due grandi categorie proposte da Klinkenberg per fare chiarezza nella selva delle figure, escluderemmo senza dubbio la distinzione fra *significato* e *significante*, in quanto non pertinente al discorso musicale. Del tutto pertinente ci sembra, invece, la distinzione fra *parola* e *frase*, termini che trasporremo in musica come *figure locali* e *figure globali*. Il confine comune a queste due divisioni può essere identificato nella “frase musicale”, generalmente intesa come un periodo legato al ciclo respiratorio dell'interprete, che si cristallizza nella simmetria di otto battute nella musica classico-romantica. Chiameremo figure “locali”, o *metaplasmi*, tutte quelle figure che si applicano a singoli gesti sonori, a frammenti di qualche battuta, e in generale a tutte quelle unità che vanno dal singolo impulso alla frase musicale compresa. Saranno invece “globali” tutte le figure che riguardano unità più vaste, a partire dalla frase musicale e fino alla sezione o, talvolta, all'intero pezzo.

Una volta diviso il nostro terreno di ricerca in due grandi porzioni, si tratta ora di usare strumenti più appuntiti, per fare ulteriore chiarezza. E questi strumenti si ravvisano nelle *operazioni* retoriche di base: l'*aggiunzione* e la *soppressione*.²¹ Alcuni studiosi, come Mortara Garavelli²², propongono quattro operazioni: all'aggiunzione

¹⁹ J-M. KLINKENBERG, *op. cit.*, p. 342: « [...] l'élaboration de modèles rendant compte de la généralité du phénomène envisagé, le souci du classement devenant ainsi accessoire ».

²⁰ *ibid.*, p. 343: « La figure rhétorique est un dispositif consistant à produire des sens implicites »

²¹ *ibid.*, p. 359

²² Bice MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1988

ed alla soppressione affiancano *sostituzione* e *permutazione* (o *ordine*). Questa proposta ci sembra meno adatta della precedente al nostro oggetto: per un motivo di ordine sintetico (la sostituzione altro non è se non una sottrazione ed un'aggiunzione applicate allo stesso punto del discorso) e per uno di pertinenza (è difficile parlare di *topoi* per permutazione in un'arte in cui nessun ordine delle unità del discorso è *a priori* più pertinente di un'altro, e che anzi trova la sua stessa essenza proprio nell'ordine sempre nuovo delle sue parti, nella "composizione").

Nei capitoli seguenti, quindi, si cercherà innanzitutto di distribuire UST, figure di Sciarrino e figure antiche in due macro-contenitori, quali i metaplasmi e le "figure globali", senza tuttavia dimenticare l'arbitrarietà e la mobilità di tale divisione: più di una volta ci troveremo di fronte a fenomeni che stanno a cavallo fra queste due categorie, e che potrebbero appartenere a l'una o all'altra. Questa fluidità di confini ci sembra non solo obbligata, ma anche salutare, nel ricordarci continuamente che lo scopo di questa ricerca non è ingessare una realtà in continua fibrillazione, ma cercare relazioni fra mondi apparentemente non comunicanti. Successivamente, le figure di ognuno dei due campi saranno vagliate dalle due operazioni fondamentali dell'aggiunzione e della soppressione; se qualche figura resterà esclusa da questa "tassonomia provvisoria", verrà trattata con maggiore attenzione, per non schiacciarne la sua singolarità. Infine, all'interno di ognuno dei quattro campi così formati, si cercheranno direzioni e polarità che delineino per le figure almeno una, e speriamo la più pregnante, delle configurazioni di senso possibili.

Capitolo II.

Figure locali, o metaplasmi

Figure locali, o Metaplasmi

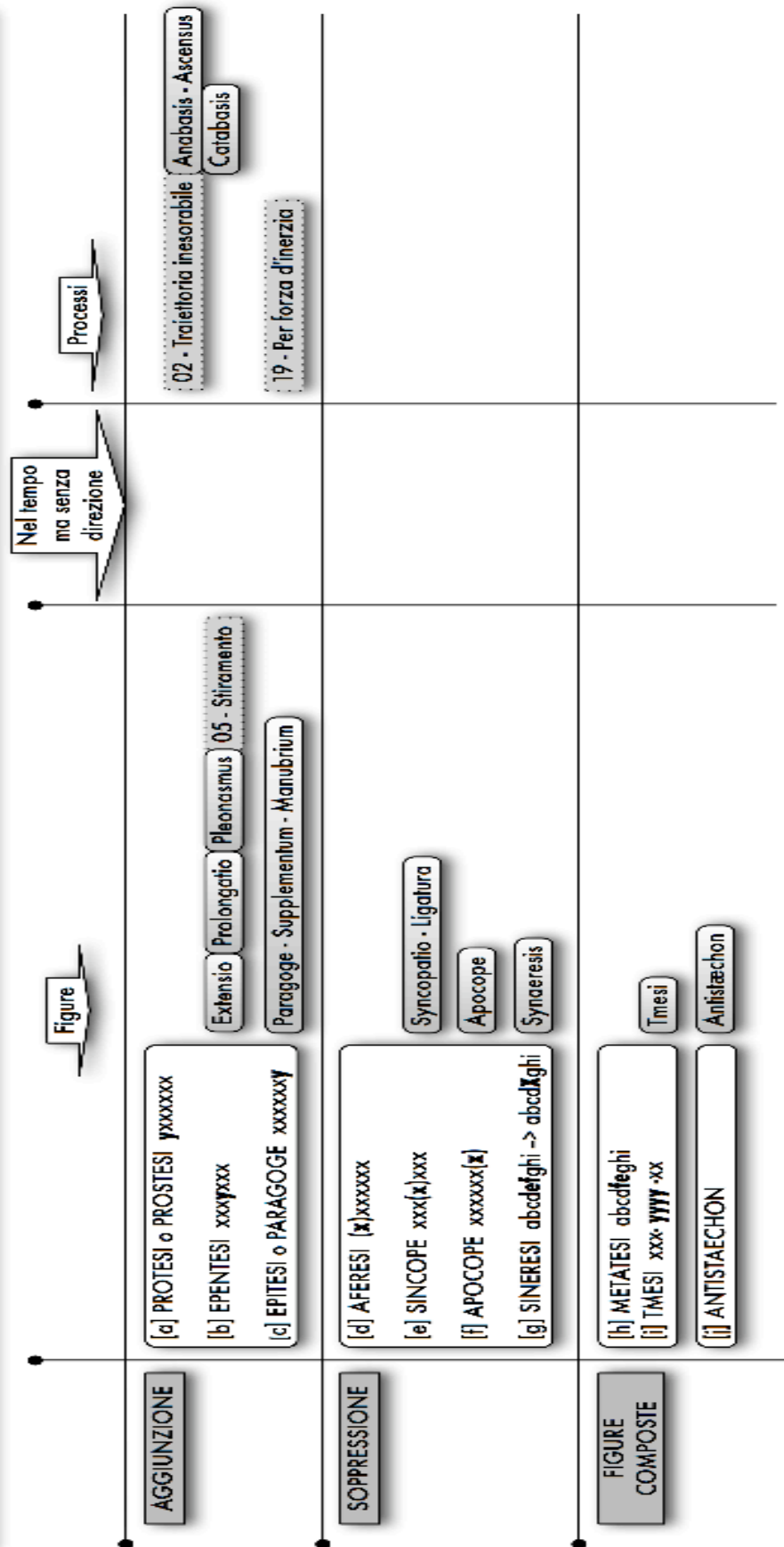


Fig. 5: Classificazione dei *topoi* musicali riconducibili ai metaplasmi

La strategia più opportuna per affrontare i metaplasmi ci è sembrata quella di considerare tutte le possibilità tecniche di costruzione delle figure. Così, ad esempio, se un elemento è aggiunto ad un'unità, quest'aggiunta può avere luogo all'inizio, all'interno o alla fine del frammento stesso. La classificazione di Mortara-Garavelli ci è sembrata chiara ed esaustiva, ed è su questo modello che ci siamo basati. E poiché i metaplasmi operano ad un livello molto basso nel discorso, il pericolo di sovrapporre indebitamente due semiotiche diverse ci è sembrato remoto.

La ripartizione in figure, tuttavia (e qui ci smarchiamo completamente dalla retorica letteraria), non ci sembra sufficiente a dar conto delle possibilità figurali offerte dal discorso musicale. La "figura", infatti, ci sembra un *topos* cristallizzato nel tempo: in essa, lo svolgimento temporale svolge un ruolo minimo per non dire nullo; comunque trascurabile. Ora, questo non è il caso di tutti i *topoi* musicali. Spesso, una figura in musica ha bisogno della dimensione temporale per esplicitarsi, e non è riconducibile ad un "tempo istantaneo". In questo svolgimento temporale, ci sono due possibilità: si può avere una figura che si estende nel tempo "mirando" ad un punto d'arrivo (parleremo in questo caso di svolgimento temporale direzionato, o *processo*) oppure una figura che, pur estendendosi nel tempo, non rappresenta alcuna "vettorialità": si tratta di un caso apparentemente contraddittorio, in cui il tempo sembra non avanzare. Avremo in questo caso figure *nel tempo ma senza direzione*.

La maggior parte dei metaplasmi si situa nel campo "statico" delle figure: pochi sono classificabili come *processi* e nessuno come *topos nel tempo ma senza direzione*. Ci è sembrato comunque importante lasciare degli spazi vuoti, nella nostra rappresentazione schematica, sia per ragioni di coerenza con la categorizzazione seguita per le *figure di frase*, sia, e soprattutto, per lasciare la porta aperta ad ulteriori sviluppi di ricerca.

METAPLASMIS PER AGGIUNZIONE

FIGURE

[a] PROTESI o PROSTESI (yxxxxxx)

La *protesi* o *prostesi* è, nella retorica classica, l'allungamento di una parola mediante l'aggiunta di una lettera iniziale. Nella retorica musicale non si trova nessuna figura riconducibile alla *protesi*. I motivi di questa assenza ci sembrano derivare direttamente dalla tecnica degli strumenti tradizionali: prolungare l'attacco di un suono, infatti, è un procedimento proprio della musica elettroacustica, più che di quella strumentale. Inoltre, è opportuno ricordare che le trasformazioni dell'attacco di un suono sono utilizzate con molta parsimonia anche nella musica elettroacustica: alterare la fase iniziale di un suono vuol dire, inevitabilmente, modificare quelle armoniche di cortissima durata dette *transitori*, e l'alterazione dei transitori d'attacco compromette quasi sempre la percezione del timbro di un suono. Neanche il trattamento della voce registrata nei pezzi elettroacustici di Luciano Berio ci sembra pienamente riconducibile ad un caso di *protesi* musicale. Berio, infatti, prolunga i fonemi iniziali di *parole* ben riconoscibili: si tratta quindi di una figura più vicina alla retorica letteraria che a quella musicale.

Tuttavia, se si estende l'ambito di osservazione da un unico suono a qualche battuta, i casi di *protesi* non mancano. Nell'esempio seguente, tratto dal primo movimento della Sinfonia no. 101 (detta l'Orologio) di Haydn, la semifrase iniziale si estende per cinque battute, invece delle quattro consuete. Ovviamente, la misura in eccedenza è quella iniziale: invece che da una semplice nota, il levare è costituito da un'intera scala, troppo lunga per essere compresa nel fraseggio abituale.

Presto.

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Symphony No. 101, 'The Clock'. The score is in 3/8 time and G major. It features four staves: two for the strings (Violins I and II, and Violas and Cellos) and two for the woodwinds (Flutes and Clarinets). The first five measures of the piece are highlighted. The first measure is a five-measure phrase starting with a scale, which is longer than the usual four-measure phrase. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) for the strings and *p* (piano) for the woodwinds.

Fig. 6: Haydn, *Sinfonia no. 101*, I

[b] EPENTESI (xxxxyxxx)

L'*epentesi* consiste nell'inserzione di una lettera all'interno di una parola. Almeno tre figure retorico-musicali possono essere collegate con questo *topos*: l'*extensio* (un « prolungamento della dissonanza piuttosto considerevole »²³), la *prolongatio* (una nota di passaggio dissonante di durata maggiore rispetto alla consonanza precedente) e il *pleonasmus* (il prolungamento di dissonanze di passaggio attraverso sospensioni).



Fig. 7: W.A. Mozart, *Concerto per pianoforte e orchestra in re minore K466*, III (tema)

In questo esempio tratto da uno dei concerti per pianoforte di Mozart, il tema si sarebbe potuto concludere alla fine della prima riga, dopo otto misure, ma alcune battute supplementari vengono quasi a “stirare” la frase, posponendone la conclusione. E di *Stiramento* (Etirement) parla anche il gruppo MiM, nella quinta UST, vero e proprio specimen contemporaneo di *epentesi*.

UST 5 – Stiramento

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, dalla fase unica globalmente uniforme, che presenta una crescita continua di almeno un tratto morfologico.

Descrizione semantica

[...] Sensazione di allungamento della figura sonora ad opera di una forza esterna (non naturale contrariamente ad una nota tenuta).²⁴

²³ Christoph BERNHARD, *Tractatus compositionis augmentatus*, manoscritto, 16...?, p.83: « Extensio ist einer Dissonanz ziemlich lange währende Veränderung. »

²⁴ UST 5 – Etirement

Description morphologique globale

[c] EPITESI o PARAGOGE (xxxxxy)

Epitesi o *paragoge* per la retorica, *paragoge*, *manubrium* o *supplementum* per la retorica musicale; questa figura consiste, in letteratura, nell'aggiunta di una lettera alla fine di una parola e, in musica, in una *cadenza* o in una *coda* poste alla fine di una composizione, a svolgimento armonico concluso, secondo la definizione di Thuringus:

« Che cos'è la Paragoge? È quando alla fine del pezzo due o più voci aggiungono una coda, ciò che oggi si è soliti fare in quasi tutte le composizioni. »²⁵

Se, quindi, facciamo coincidere la *paragoge* con la *cadenza* e con la *coda*, gli esempi nella letteratura musicale sono innumerevoli. Ogni concerto per strumento solista e orchestra termina con un intervento solistico e virtuoso, idealmente non scritto e lasciato alla fantasia improvvisativa dello strumentista: la *cadenza*, per l'appunto. Certo, la lunghezza di alcune *cadenze* potrebbe far sorgere dubbi circa la loro collocazione nei metaplasmi. Eppure, come premettevamo nel capitolo precedente, è possibile pensare alla *cadenza* come ad un unico gesto musicale, liberamente ridimensionabile, ed in cui, peraltro, la durata non incide minimamente sulla funzione. Un discorso analogo può essere tenuto riguardo alla *coda*, vero e proprio prolungamento di qualche battuta a *cadenza* conclusa. Fra la sterminata quantità di esempi, riportiamo due estratti di sonate per pianoforte, ad opera di Beethoven e Mozart, rispettivamente:

Unité délimitée dans le temps, à phase unique globalement uniforme, à accroissement continu d'au moins un trait morphologique.

Description sémantique

[...] Sensation d'élongation de la figure sonore par une force extérieure (non naturelle contrairement à une tenue).

N.B.: Le *fiches de description* delle UST si ritrovano in appendice del testo principale citato, nel CD-ROM e nel sito Internet del Mim, all'indirizzo: <http://www.labo-mim.org>

²⁵ Joachim THURINGUS, *Opusculum bipartitum*, Berlin, 1624, p.127: « Quid est Paragoge? Est, cum in fine harmoniae duae vel plures voces caudam adiiciunt, quod hodie fere in omnibus cantionibus fieri solet. »

Musical score for the third movement of Beethoven's Sonata for piano, Op. 2, No. 1. The score is in 3/4 time and features a series of trills in the right hand over a steady bass line. Dynamics range from forte (f) to pianissimo (pp), ending with a "Fine" marking.

Fig. 8: L.v. Beethoven, *Sonata per pianoforte op. 2 n.1, III*

Musical score for the first movement of Mozart's Sonata for piano, K. 332. The score is in 3/4 time and marked "Allegro". It features a melodic theme in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), and forte (f).

Fig. 9: W.A. Mozart, *Sonata per pianoforte K332, I (tema)*

PROCESSI

Nell'ambito dei metaplasmi, due UST possono essere ascritte ai processi per agguinzione, a cominciare da *Per forza d'inerzia*, "Unità delimitata nel tempo, ad una sola fase", dalla direzionalità manifesta. Si tratta di uno spegnimento, di un'"estinzione progressiva, per dissipazione naturale dell'energia": una sorta di *paragoge* che si protrae, e si consuma, nel tempo.

UST 19 – Per forza d'inerzia

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, ad una fase. Estinzione progressiva, per dissipazione naturale dell'energia.²⁶

L'altra UST in questione è la *Traiettorie inesorabile*, che costituisce il pendant dell'UST precedente.

UST 2 – Traiettorie inesorabile

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, dalla fase unica globalmente uniforme, che presenta un'evoluzione (lenta) e lineare di un parametro sonoro.²⁷

In quella, assistiamo all'estinzione di un evento, in questa al suo alla perpetuità del suo movimento. Ciò che contraddistingue la *Traiettorie inesorabile* è la variabilità di un (e un solo) parametro; se questo parametro è l'altezza, due figure nei trattati barocchi descrivono lo stesso fenomeno: l'*anabasis* (o *ascensus*) e la *catabasis* (o *descensus*), che riportiamo nelle definizioni date da Vogt.

« Anabasis, quando le voci si dirigono risolutamente in alto. »²⁸

« Catabasis o descensus, quando la voce scende, come nel testo: "scese all'inferno". »²⁹

²⁶ **UST 19 – Sur l'erre**

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps, à une seule phase. Extinction progressive, par dissipation naturelle de l'énergie.

²⁷ **UST 2 – Trajectoire inexorable**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps à phase unique globalement uniforme présentant une évolution (lente) et linéaire d'un paramètre sonore.

²⁸ M. VOGT, *op. cit.*, p.1: « Anabasis, cum concentus valde in altum tendit. »

METAPLASMI PER SOPPRESSIONE

FIGURE

[d] AFERESI (x)xxxxxx

Nella trattatistica retorico-musicale barocca non si hanno figure corrispondenti all'elisione di una lettera all'inizio di una parola. La ragione di questa assenza risiede, a nostro avviso, in una difficoltà già riscontrata nella *protesi*: se già l'allungamento dei momenti iniziali di un suono pone problemi di ordine acustico-percettivo, a maggior ragione ne porrà la loro soppressione. Si possono certo rinvenire casi di *aferesi* nella letteratura musicale occidentale spostando la ricerca dal singolo suono alla frase musicale. Come per i metaplasmi per aggiunzione, è possibile percepire uno scarto solo rispetto ad una norma, che nel nostro caso coincide con la regolarità della simmetria. L'esempio più eclatante è forse l'inizio de *Le Nozze di Figaro*, nella cui *ouverture* Mozart ha "soppresso" la prima battuta della prima frase. Tuttavia, ci sembra più opportuno trattare questo esempio in un contesto più ampio, inserendolo, come figura globale, fra i *topoi* di "soppressione verticale".

[e] SINCOPE xxx(x)xxx

Sincope è certo un termine comune alla letteratura ed alla musica, ma – al di là di una vaga assonanza concettuale – rappresenta due procedimenti tecnici del tutto diversi: per la retorica letteraria, la *sincope* consiste nella soppressione di una lettera all'interno di una parola; come termine musicale, invece, la *sincope* indica uno spostamento d'accenti. Walther ne fornisce due definizioni pertinenti:

« Si ha *syncopatio* o *legatura* quando le note sono poste contro la pulsazione e restano disuguali fino a quando sono portate di nuovo ad accordarsi con la pulsazione. »³⁰

²⁹ M. VOGT, *op. cit.*, p.150: « Catabasis descensus cum vox descendit, ut cum textu descendit ad infernos. »

³⁰ J. WALTHER, *Praecepta...*, *op. cit.*, p.140: « Syncopatio oder Ligatura ist, wenn die Noten wieder den Tact tractiren werden, und so lange inaequaliter einhergehen, biß sie mit dem Tacte wieder in Ordnung kommen. »

E ancora:

« *Syncopatio* o *syncope*, dal greco *synkopto*, *ferio*, *verbero*, io colpisco; significa uno spostamento o una divisione di una nota posta contro la pulsazione attraverso una semibreve, una minima o una semiminima. »³¹

Richiamando l'assonanza concettuale di cui sopra, è certo possibile ravvisare, sia in letteratura che in musica, l'elemento comune dello "zoppichio", del colpo inferto al flusso delle parole o delle note. Ma ci sembra che postulare un'affinità più stretta fra queste due accezioni del termine diventi rischioso per la loro distinta comprensione.

[f] APOCOPE xxxxxx(x)

La troncatura dell'ultima lettera di una parola conosce un equivalente retorico-musicale fin dall'*Hypomnematum* di Burmeister.

« L'apocope è la conclusione incompleta di una fuga. »³²

Più tardi, Thuringus ne dà una definizione più estesa, ma sostanzialmente analoga:

« Che cos'è l'Apocope: è quando la nota finale è scorciata nettamente, e la composizione è terminata con una *nota minima*, così che la fine risulta incompleta. »³³

L'*apocope* è dunque, secondo i trattati, l'omissione o lo scorciamento dell'ultima nota di una composizione. Questo concetto può essere trasposto in un contesto più vicino ai nostri tempi con il nome di "troncatura"; contrariamente a

³¹ J. WALTHER, *Musikalische Lexicon*, Leipzig, 1732: « Syncopatio oder syncope... vom Griechischen Verbo συνκόπτω, fero, verbero, iche schlage; bedeutet eine wieder den Tact angebrachte Rück- oder Zertheilung einer Note, so ein Semibrevis, Minima oder Semiminima seyn kan. »

³² J. BURMEISTER, *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock, 1599: « Apokope est Fugae absolutio non integra. »

³³ J. THURINGUS, *op. cit.*, Berlin, 1624, p.127: « Quid est Apocope; Est, cum finalis notula prorsus aufertur, & cum nota minima cantus terminatur, ut non erit finis. »

quanto avviene per le modificazioni che intervengono sull'inizio di un suono, il "taglio" della risonanza di un suono non incide sulla corretta percezione del fenomeno acustico. Inoltre, sebbene sia un procedimento caratteristico della musica elettroacustica, può essere facilmente imitato dalla maggior parte degli strumenti musicali.

[g] SINERESI abcdefghi --> abcdXghi

In letteratura, si tratta della fusione di due lettere in una sola. Come per la figura precedente, anche per la *sinèresi* esiste una figura dallo stesso nome nella retorica musicale, ma questo *topos* assume due significati differenti: la *sineresi* può essere intesa o come sospensione di una sincope, oppure come propone Vogt:

« Si ha sineresi quando si mettono in una posizione due note per una sillaba, oppure due sillabe per una nota. »³⁴

Se, nella nostra classificazione, escluderemo senza dubbio la prima delle due accezioni come figura prettamente tecnica, porremo nondimeno molte riserve anche sulla seconda definizione, troppo legata alla presenza del testo nella composizione, e quindi non abbastanza generale. Se estendiamo il significato di *sineresi* alla presenza di due o più note o di due o più gesti musicali in un solo *tactus*, non ha più senso parlare di figura, tanto questo comportamento è comune in musica.

³⁴ M. VOGT, *op. cit.*, p.152: « Synaeresis cum duae notae uno situ pro una Syllaba, vel duae Syllabae pro una nota ponuntur. »

METAPLASMI COMPOSTI

In quelli che Mortara Garavelli riporta come metaplasmi *per ordine*, troviamo la [h] METATESI abcdfeghi o “scambio” di due lettere contigue. Questo *topos*, come del resto tutte le figure letterarie basate sull’ordine, trova poco riscontro nei trattati di retorica musicale. Ma questo, vale la pena di ribadirlo, non perché i cambiamenti d’ordine degli elementi musicali siano rari in musica, ma – al contrario – proprio perché costituiscono l’essenza stessa della composizione musicale. E un *topos* indica un luogo notevole, non un contesto.

L’altra figura riportata sotto i metaplasmi per ordine è la [i] TMESI xxx- yyyy -xx

vero e proprio inserimento di una parola in un’altra. Esiste effettivamente una figura retorico-musicale con questo nome, ma indica un’interruzione improvvisa o una frammentazione della melodia con pause. Ci occuperemo di questo genere di comportamenti esaminando le figure globali per soppressione.

L’ultimo metaplasma che prenderemo in esame è l’

[j] ANTISTAECHON

Permutazione di una lettera con un’altra all’interno di una parola in letteratura, in musica questo termine indica la sostituzione della risoluzione di una nota con un’altra nota. Nell’esempio riportato da Vogt, il SOL, terzultima nota della melodia, costituisce un ritardo di quarta rispetto al basso. Tuttavia, anziché scendere al FA#, il SOL resta alla stessa altezza nella penultima nota: la nota risolutiva è quindi sostituita da un’altra nota.



Fig. 10: Vogt, *Esempio di Antistaechon*, Conclave, p. 150

Capitolo III.

Figure globali per aggiunta

FIGURE GLOBALI



Fig. 11: Figure globali

FIGURE GLOBALI - Configurazioni per AGGIUNZIONE

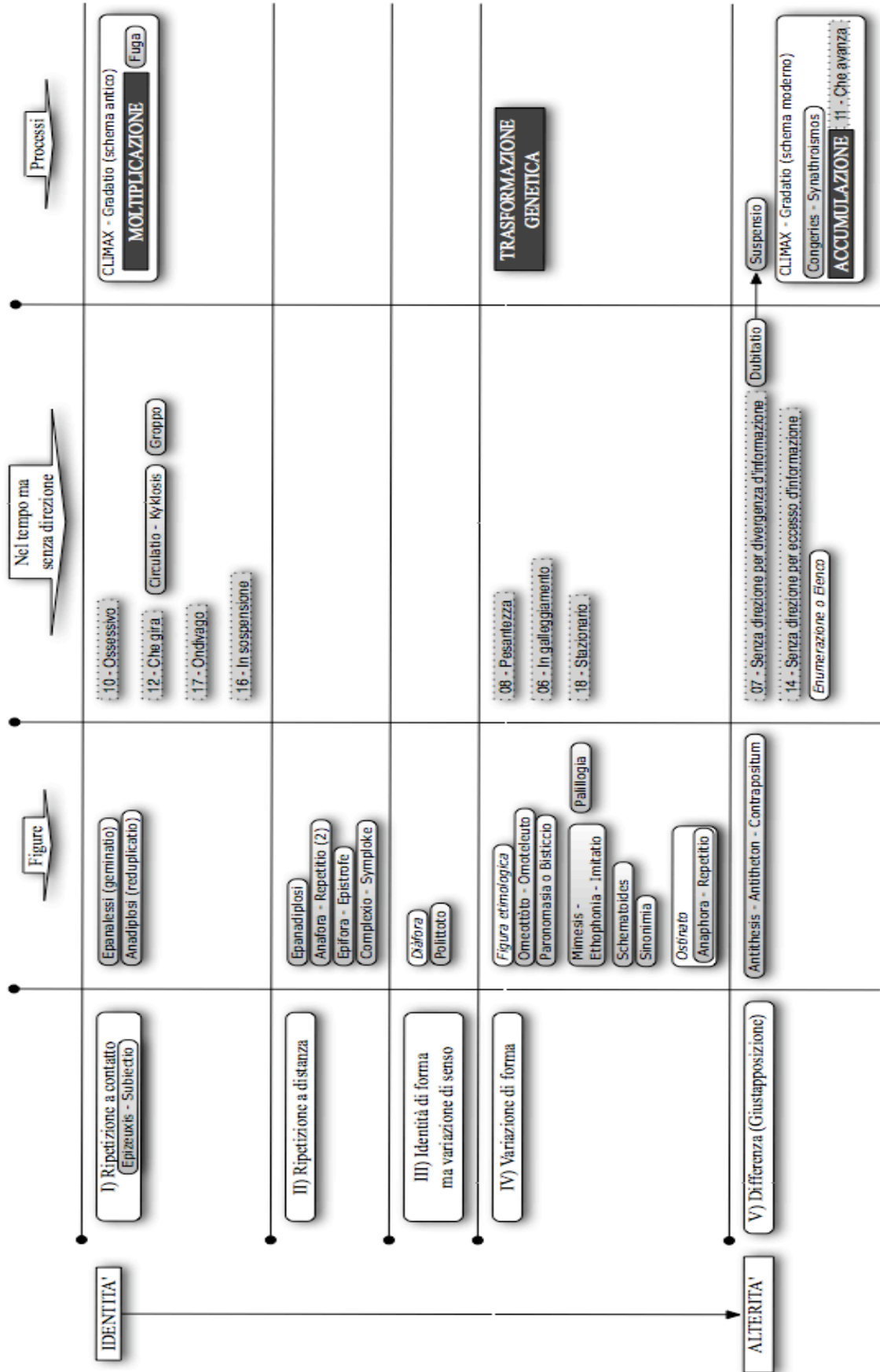


Fig. 12: Figure globali per aggiunta

FIGURE GLOBALI PER AGGIUNZIONE

Dall'Identità alla Differenza.

Potrà forse sembrare cosa ovvia, ma è comunque opportuno sottolineare che perché ci sia ripetizione ci dev'essere identità: solo ciò che è uguale si può ripetere. Le ripetizioni assicurano coerenza e intelligibilità al discorso, e la musica ne è ricca. Se non vi fosse che ripetizione, tuttavia, la noia regnerebbe mortale; per risvegliare l'interesse, c'è bisogno di introdurre nuovi elementi nel discorso. Un dosaggio accurato di ripetizione e di novità è una delle abilità richieste ai compositori, che devono creare un mondo sonoro da un lato "abitabile" e dunque prevedibile, dall'altro emozionante ed interessante. Schoenberg riassume concisamente questo concetto:

« Sembra che in musica l'intelligibilità sia impossibile senza ripetizione. E mentre la ripetizione senza variazione può facilmente generare monotonia, l'accostamento di elementi con affinità lontana può facilmente degenerare nell'assurdo, specie se vengono a mancare gli elementi unificatori »³⁵

Nel classificare le figure per Aggiunzione, abbiamo cercato di seguire il cammino che separa questi due estremi teorici, portando dall'omogeneità all'eterogeneità. Siamo partiti dalla ripetizione a contatto, in cui le unità identiche si susseguono, per proseguire con la ripetizione a distanza, in cui un elemento "estraneo" si interpone fra due occorrenze dell'elemento ripetuto. Successivamente, incontriamo una forma di variazione *in nuce*, in cui un frammento, proprio per il fatto di essere ripetuto, cambia funzione nel discorso musicale. La "Variazione di forma", a seguire, rappresenta il vero *trait d'union* fra l'identità e l'alterità: l'elemento ripetuto resta riconoscibile, pur nel mutamento di alcuni dei suoi tratti. A chiudere il percorso, la "Differenza", che appare più come un caso limite che come un comportamento ascrivibile alle forme della ripetizione.

³⁵ Arnold SCHOENBERG, *Elementi di composizione musicale*, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 1969, p.20

I – RIPETIZIONE A CONTATTO

FIGURE

EPIZEUSI

La ripetizione immediata di un segmento del discorso musicale è uno dei *topoi* musicali più comuni. Il termine generico per designare le ripetizioni a contatto, *epizeuxis*, è riportato da Ahle, Walther e Mattheson; in questi autori, inoltre, la ripetizione è spesso associata all'enfasi che ne deriva. L'esempio seguente, quanto mai eloquente, è tratto dall'inizio dell'ultima Danza Tedesca K.586 di Mozart: una sola battuta è ripetuta, identica a se stessa, per ben sei volte. Il ribadire la nota DO sul secondo tempo (clarini, timpani e basso) non è che un accorgimento tecnico per enfatizzare il crescendo.

No. 12

Flauto I, II
p cresc. f

Oboe I, II
p cresc. f

Fagotto I, II
p cresc. f

Clarino I, II
in Do/C
p cresc. f

Timpani
in Do-Sol/C-G
p cresc. f

Violino I
p cresc. f

Violino II
p cresc. f

Violoncello e Basso
p cresc. f

Fig. 13: W. A. Mozart, *Dodici Danze Tedesche K. 586*, n.12 (inizio)

Nel discorso musicale, tuttavia, la ripetizione a contatto è un modo articolatorio troppo ricorrente per essere confinato alla sola categoria, piuttosto generica, dell'*epizeuxis*; nello specifico, il caso più comune di ripetizione a contatto si ha quando un elemento è ripetuto due volte. Siamo qui in presenza del primo caso particolare di *epizeuxis*: l'*epanalessi* o *geminatio*.

EPANALESSI (geminatio) /xx.../ oppure /...xx.../ oppure /...xx/

Le definizioni di *epanalessi* nei trattati barocchi sono poco precise: Vogt ne parla assai genericamente e senza citare il numero di ripetizioni, assimilandola così a quella che abbiamo appena definito come *epizeusi*:

« Epanalessi. Enfasi ripetuta. È una figura comune. »³⁶

Walther, addirittura, la confonde con l'*epanadiplosi*:

« L'epanalessi (dal gr. ἐπανάληψις) o resumptio, da ἐπαναλαμβάνω, repeto, è una figura retorica per cui una o più parole che iniziano una frase o un passaggio sono ripetute anche alla fine della stessa frase o passaggio. »³⁷

Ai fini della nostra classificazione, la soluzione più semplice ed efficace pare quella di adottare la struttura formale dell'*epanalessi* come ci viene presentata da Mortara Garavelli: una ripetizione “semplice”, unica, di un elemento: all’inizio, in mezzo o alla fine di una frase. Come al solito, la dimensione dell’elemento ripetuto dipende soltanto dal punto di vista che vogliamo adottare. L’inciso che scandisce l’inizio del quarto movimento della Serenata K.239 di Mozart si imprime così profondamente nella nostra memoria anche grazie alla ripetizione delle due crome LA, e delle loro appoggiature inferiori:

/xx.../



Fig. 14: W. A. Mozart, *Serenata notturna in re mag K 239*, IV (inizio)

È ancora una volta da Mozart che prendiamo a prestito un'epanalessi all'inizio della frase. Questa volta, tuttavia, è un'intera battuta ad essere ripetuta:

³⁶ M. VOGT, *op. cit.*, p.151: « Epanalepsis. Repetita emphasis. Figura communis est. »

³⁷ J. WALTHER, *Musikalische Lexicon, op. cit.*: « Epanalepsis, gr. ἐπανάληψις, Resumptio (lat.) von ἐπαναλαμβάνω, repeto; ist eine Rhetorische Figur, nach welcher ein, oder mehr Worte, so zu Anfange eines Periodi u.d.g. stehen, auch am Ende desselben wiederholt werden. »

Fig. 15: W. A. Mozart, *Concerto per flauto e arpa K 299, I* (inizio)

Lo struggente incipit di *Winterreise* ci offre un esempio di *epanalessi* al centro della frase. In questo caso, è il segno *fp* (forte-piano), una sorta di accento “appesantito”, a segnare l’inizio del frammento ripetuto:

/...XX.../

Fig. 16: F. Schubert, *Winterreise, I* (inizio)

Nella prima pagina della sua *Réverie* per pianoforte, Debussy ci fornisce un duplice esempio di *epanalessi*: non solo la battuta di esordio è immediatamente ripetuta, ma anche le ultime due battute della frase sono identiche fra di loro. Se considerassimo solo la mano sinistra, la prima battuta sarebbe ripetuta non una, ma cinque volte; le due battute ancora successive, inoltre, altro non sono se non una ripetizione trasposta dello stesso modello. Tuttavia, una melodia alla mano destra si sovrappone a questo strato di accompagnamento, ed inserisce una linea di continuità

nella frammentazione ripetitiva. Musicalmente, si tratta di un “ostinato”, di cui tratteremo poco più in là. È certo più di una semplice curiosità il fatto che la ripetizione a contatto (e il più delle volte una ripetizione “semplice”, in cui l’elemento è ripetuto una sola volta) è una caratteristica dell’intera produzione di Debussy: nel contesto di una sintassi tonale sempre più labile, la reiterazione forniva a Debussy una garanzia certa di coerenza formale. Incontreremo altri casi di autori che, per scelta e per necessità storica, rappresentano l’emblema di una particolare figura.

/...XX/

PIANO

And^{no} sans lenteur

pp tres doux et tres expressif

meno p

mf

dim.

Fig. 17: C. Debussy, *Rêverie*, (inizio)

Debussy non è certo l’unico autore ad impiegare massicciamente le ripetizioni a contatto: in un contesto completamente diverso, già l’ultimo Schumann dei *Märchenzählungen* per clarinetto, viola e pianoforte, ripete senza remora i suoi incisi. Ma mentre Debussy cercava di consolidare formalmente una sintassi post- o quantomeno tardo-tonale, Schumann manifestava uno squilibrio. Reduce da un

tentativo di suicidio per annegamento nel Reno, il compositore tedesco rende talmente ossessive e martellanti le sue ripetizioni da usare quasi fisicamente violenza all'uditore. Il trio potrebbe analizzato per intero sotto questa angolazione; ci limitiamo a segnalare, qui, il singolare e sconvolgente secondo movimento. Nel finale, riportato nell'esempio, frammenti di varia lunghezza vengono ribaditi, sempre *forte*, sempre accentati. In questo contesto, le ultime battute appaiono del tutto logiche: ogni strumento, in maniera afasica, non può terminare che ripetendo un solo suono.

Fig. 18: R. Schumann, *Märchenzählungen*, II

ANADIPOSI (o REDUPLICATIO) ...x/x...

Per l'*anadiplosi*, ultimo caso di ripetizione a contatto, la definizione più chiara ci è fornita da Vogt:

« Anadiplosi è quando prendiamo come inizio (di una frase) la fine (della frase) precedente. »³⁸

³⁸ M. VOGT, *op. cit.*, p.150: « Anadiplosis cum initium facimus ex praecedentis fine. »

Ancora una volta, ci possiamo posizionare a differenti scale formali per considerare questa figura. Prendendo come unità di riferimento la semifrase, l'esempio seguente, tratto da una delle Danze tedesche di Schubert, è quantomai esplicito:

Fig. 19: F. Schubert, *Danza tedesca per pianoforte D.820, 3*

Ovviamente, l'unità di riferimento può essere più vasta: una frase, per esempio, o addirittura un'intera porzione di un movimento. Nell'esempio successivo, Mozart introduce, alla fine dell'esposizione del primo movimento della Sonata per pianoforte K.311, una discesa per gradi e con note ribattute mai occorsa in precedenza nel movimento. L'impressione di essere di fronte ad un *hapax*, tuttavia, è fugace: su questa discesa Mozart costruirà tutto lo sviluppo della forma-sonata. A voler essere davvero precisi, questo passaggio racchiude due figure: la *reduplicatio* in questione e la *palilogia*, dato che la ripetizione si coniuga ad una trasposizione.

Fig. 20: W.A.Mozart, *Sonata per pianoforte in Re maggiore K.311, I*

NEL TEMPO MA SENZA DIREZIONE

COMMORATIO · INTERPRETATIO (parafrasi interpretativa)
· EXPOLITIO (ritocco)

Le ripetizioni a contatto, se proiettate nel tempo, danno luogo a configurazioni descritte da numerose UST dalla direzionalità debole. Con un termine retorico classico, potremmo raggruppare tutte queste unità sotto il nome di *commoratio*, “indugio ripetitivo sulle idee comunicate”³⁹; e citiamo soltanto, non certo per cercare parallelismi semantici ma per cogliere l’evocazione delle idee di ripetizione *tout court* e di ripetizione variata, le due possibili declinazioni della *commoratio*: l’*interpretatio*, che si verifica quando vengono ribadite le stesse cose, e l’*expolitio*, che ha luogo quando ad ogni ripetizione assistiamo ad un “ritocco” (e dunque ad una variazione).

L’UST che, con maggiore evidenza, si richiama alla ripetizione è senza dubbio *Ossessivo*. Come si evince dalla sua descrizione morfologica, la cellula ripetuta può essere uguale a se stessa o variata; *deve* essere comunque “pulsata”, perché il carattere ossessivo della ripetizione sia percepibile.

UST 10 – Ossessivo

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, a fase unica, costituita da una cellula in ripetizione (eventualmente variata) e pulsata.⁴⁰

Se viene a mancare il carattere pulsante-ossessivo, la ripetizione prende altri caratteri, come per esempio *Che gira*.

UST 12 – Che gira

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, a fase unica, animata da un movimento ciclico, ma la materia sonora del quale non è per forza uniforme (*sic*).⁴¹

³⁹ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p.238

⁴⁰ UST 10 – Obsessionnel

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, constituée d’une cellule en répétition (éventuellement variée) et pulsée.

È interessante notare, a questo proposito, che per questo *topos* esiste un antecedente nella letteratura barocca: la *circulatio*, serie di otto note in forma di cerchio nel tempo, e cioè di sinusoidale. E di rimando in rimando, è con un analogo motivo ciclico che si apre uno dei pezzi più importanti dell'ultimo novecento: *Vortex Temporum* di Gérard Grisey, che peraltro cita due battute di *Daphnis et Chloé* di Maurice Ravel. È Printz a fornirci, a due riprese, le definizioni più chiare di questa figura:

CIRCULATIO - CIRCULO – KYKLOSIS

« Il *Circulo Mezo* forma un semicerchio in notazione musicale, e consiste in quattro note veloci che si muovono per grado, in cui la seconda e quarta note sono della stessa altezza, mentre la prima e la terza hanno altezze differenti. Se il motivo comincia con note ascendenti, il *circulo* è *intendens*, se comincia con note discendenti, *remittens*.»⁴²



E ancora:

« Si ha un *circulo* quando due *circuli mezi* sono uniti in modo tale che il *remittens* segue l'*intendens* una nota sopra o l'*intendens* segue il *remittens* una nota sotto. »⁴³



È sempre Printz a darci anche la definizione del *gropo*, vera e propria variante... dimezzata della *circulatio*: in questo caso, il motivo ciclico si compone di quattro note, anziché di otto.

⁴¹ UST 12 – Qui tourne

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, animée d'un mouvement cyclique, mais dont la matière sonore n'est pas forcément uniforme.

⁴² Wolfgang Caspar PRINTZ, *Phrynis Mytilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Quedlinburg, 1676-79, pt.2, p.49: « Circulo Mezo formiert im schreiben einen halben Kreiß / und bestehet in vier geschwinden ordentlich-gehenden Noten / deren andere und vierdte einerley / die erste und dritte unterschiedliche Stellen haben. Er ist entweder Intendens, so anfänglich auffsteiget / oder Remittens, so anfänglich absteiget. »

⁴³ *ivi*, p.64: « Circulo ist / wenn zween Circuli mezi also zusammen gesetzt werden / daß Remittens dem Intendenti folge in der nechsten untern / oder Intendens dem Remittenti in der nechsten obern Clave.

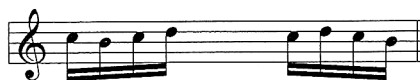
GROPPO

« Un *grosso* è una figura dal movimento rapido che sembra rotolare come una palla, e da qui prende il suo nome. Consiste in quattro note che formano un semicerchio, la prima e la terza alla stessa altezza, la seconda e la quarta ad altezze diverse. Può essere ascendente o discendente. »⁴⁴



In maniera più colorita, anche Spiess si occupa di questa figura:

« Printz e Walther chiamano *grosso* una biglia o palla. Veneroni chiama così un mucchio di teste disegnate o di figure su una tavola. Mattheson non concorda con nessuna di queste due definizioni, e sostiene piuttosto che deriva da *grappo*, un grappolo, perché si riferisce a tutto quello che questo termine può significare, letteralmente o figuratamente. Noi non vogliamo schierarci in questa inutile guerra terminologica, ma piuttosto illustrare l'abbellimento detto *figura grosso*:



Il *grosso* consiste sempre di quattro note brevi, la prima e la terza alla stessa altezza, mentre la seconda e la quarta ad altezze diverse. »⁴⁵

Oltre ad *Ossessivo* e *Che gira*, altre due UST presentano tratti scarsamente direzionali: *Ondivago* e *In sospensione*. *Che gira* e *Ondivago* sono figure molto vicine fra loro, ma con una differenza sostanziale, quale la sfumatezza dei contorni e la velocità meno marcata della seconda figura.

⁴⁴ W. PRINTZ, *op. cit.*, pt.2, p.48: « Grosso ist eine geschwind-lauffende Figura, so sich überwaltet wie eine Kugel / daher sie auch den Nahmen hat / und formiret im Schreiben einen halben Creiß: Sie bestehet in vier geschwinden Noten / deren erste und dritte einerley / die andere und vierdte unterschiedene Stellen haben. Sie ist entweder auffsteigend oder absteigend. »

⁴⁵ Meinrad SPIESS, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, 1745, p.156: « Grosso, heißt bey dem Printz und Walther eine Waltze oder Kugel. Bei Veneroni ein Hauffen gemahlter Köpf, oder Figuren auf einer Tafel. Matthesoni will weder das erste noch das andere gefallen, sondern sagt, es komme gewiß her von Grappo, eine Traube; in dem es alles dasjenige bezeichne, was von dieser in eigentlichem und Figurlichem Verstand könne gesagt werden. Wir wollen da diesen unnützen Wort-Streit nicht decidieren, sondern den eigentlichen Zierrath dieser Figur Grosso vor Augen legen. [...] Es bestehet aber der Grosso allzeit in 4. kleinen Noten, deren die erste und dritte in einem Ton: die andere und vierte Nota aber in einem anderen Ton zu stehen kommen. »

UST 17 – Ondivago

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, a fase unica, derivata dalla ripetizione di un motivo sonoro a delta (Δ). La forma a delta si applica a diversi criteri morfologici (massa, fattura, intensità...) ⁴⁶

Se la velocità rallenta ulteriormente, l'impressione rotativa o ondivaga si perdono, a favore di una sospensione che mette in evidenza la semplice ripetizione.

UST 16 – In sospensione

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo costituita da una formula ripetuta quasi senza variazione, in uno svolgimento temporale piuttosto lento, e di cui la materia sonora e/o gli elementi evolvono poco. ⁴⁷

PROCESSI

Vengono a concludere questa sezione dedicata alla ripetizione a contatto i *topoi* a forte carica direzionale. Trasponendo ai processi il percorso che porta dall'identità alla differenza, sono le figure di Sciarrino *Processi di moltiplicazione* e *Processi di accumulazione* a situarsi alle due estremità. Entrambe presentano il tratto comune dalla saturazione progressiva dello spazio sonoro, ma se da un lato questa saturazione si realizza per mezzo della ripetizione, eventualmente trasposta, di un'unica (e relativamente lunga) unità musicale; dall'altro si attua per mezzo dell'accumulazione di materiale breve, frammentario ed eterogeneo.

Vi è una figura musicale barocca che contiene, in nuce, questa ricchezza di possibilità di saturazione, ed è il *Synathroismus*. Mortara Garavelli definisce questo termine come la conglomerazione di molte parole ed espressioni dal significato simile

⁴⁶ **UST 17 – Par vagues**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, issue de la répétition d'un motif sonore en delta (Δ). La forme en delta s'applique à différents critères morphologiques (masse, facture, intensité...)

⁴⁷ **UST 16 – En suspension**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps constituée d'une formule en répétition quasi sans variation, dans un déroulement temporel assez lent, et dont la matière sonore et/ou les éléments évoluent peu.

(sinonimia) oppure no (congeries), ed una distinzione analoga si può trovare anche nella retorica classica, a proposito del *climax*, nella sua versione antica, ordinata e “moltiplicativa” (...x/x...y/y...) e in quella moderna, disomogenea e quindi “accumulativa”.

Climax è anche il nome di una figura ricorrente nei trattati barocchi, ma le definizioni che ne sono date rispecchiano procedimenti piuttosto “locali”; sono prive dell’ampio respiro sotteso dalle definizioni letterarie, e sono pertanto poco illuminanti rispetto alla nostra accezione processuale. Burmeister e Vogt ne parlano come di una ripetizione trasposta e ordinata:

« Il Climax ripete, per gradi, note simili, come indica l’esempio: »⁴⁸



« Il Climax è un’ascesa per gradi. Si tratta di una figura comune. »⁴⁹

Scheibe come di un aumento di intensità:

« Si ha una ascesa (*gradatio*) quando si aumenta gradatamente da un passaggio lento a uno più forte, in questo modo rende l’espressione della cosa, o la forza della musica, più importante, e le conferisce maggiore enfasi. ...Non è piacevole quando solo l’inizio è debole e scorrevole (sic), e il seguito sale progressivamente, evolvendo finalmente nelle più potenti delle melodie e delle armonie? Questo muove l’ascoltatore attento ed è causa di meraviglia. »⁵⁰

⁴⁸ J. BURMEISTER, *Musica Poetica, op. cit.*, p.63: « Climax est, quae per gradus intervallorum similes sonos repetit, ut hoc exemplum indicat. »

⁴⁹ M. VOGT, *op. cit.*, p.151: « Climax, Gradualis ascensus. Figura est communis. »

⁵⁰ J. Adolf SCHEIBE, *Der Critischer Musicus*, Leipzig, 1745, p.697: « Das Aufsteigen, (Gradatio), wenn man gleichsam stufenweise von einem schwächern Satze zu höhern Sätzen fortschreitet, und also den Ausdruck der Sache, oder die Stärke der Musik immer wichtiger und nachdrücklicher macht. ... Wie schön ist es nicht, wenn der Anfang nur ganz schwach und fließend ist, die Folge aber immer höher steigt, und wenn daraus endlich die stärkste Melodie und Harmonie entsteht? Dieses rühret und setzet die aufmerksamen Zuhörer in Verwunderung. »

SCIARRINO – Processi di Moltiplicazione

Come detto in precedenza, si tratta di una saturazione “ordinata” del campo sonoro, in cui la regolarità è data dalla ripetizione (eventualmente trasposta) di una frase musicale. Fra gli esempi citati da Sciarrino, la *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók, o ancora il preludio dell’*Oro del Reno* di Richard Wagner. Come antesignani dei *processi di moltiplicazione*, è lo stesso Sciarrino ad indicare il *canone* e la *fuga*. Addentrarsi nei dettagli tecnici di questi due procedimenti compositivi esula dagli obiettivi di questo studio; ci limiteremo a segnalare che la *fuga* compare in quasi tutti i trattati barocchi. Le varie definizioni sono ben sintetizzate da Bartel, che precisa come la *fuga* sia « un procedimento compositivo in cui una voce principale è imitata dalle voci successive. »⁵¹

⁵¹ D. BARTEL, *op.cit.*, p.277: « a compositional device in which a principal voice is imitated by subsequent voices. »

II – RIPETIZIONE A DISTANZA

FIGURE

EPANADIPLOSI o ciclo /x...x/

Nelle tappe che portano dall'identità all'alterità, la ripetizione a distanza occupa il posto immediatamente successivo alla ripetizione a contatto. Nessuna variazione è contemplata, ma solo l'interposizione di altri elementi fra due recursioni. Il più classico degli esempi, presente in tutta la trattatistica barocca, è quello dell'*epanadiplosi* o *ciclo*: il discorso si chiude così com'era cominciato, con la ripetizione dello stesso elemento.

$\text{♩} = 112$
AND. n. MOSSO

(si alza la tela)
ff *subito pp* *pp*

[...]

MIMÌ (interno) *un poco allarg.* (allontanandosi) *rall.*
Ci la - - sce - _rem al la stagion dei fior!

R (interno) *rall.*
5) Ci la - - sce - _rem al la stagion dei fior!

f *col canto* *pp* *col canto.....* *p* *Sostenendo* *dim. e*
espressivo

(sipario calato)
rall. *a tempo* *ppp* *ff*

Fig. 21: G. Puccini, *Bohème*, atto III (inizio e fine)

Il terzo atto de *La Bohème* di Giacomo Puccini si apre con un *tutti* orchestrale di grandissimo impatto sonoro: è una sorta di deflagrazione, che ci sorprende per la sua imprevedibile violenza. Per accentuare ancora di più questo impatto, Puccini lo fa seguire da un passaggio *pianissimo*; ed è un pianissimo analogo che incontreremo alla fine dell'atto, preludio ideale e perfettamente simmetrico alla nuova – e stavolta conclusiva – deflagrazione. Sciarrino⁵² cita questo esempio fra i casi di *little bang*, mettendo l'accento sulla relazione causale fra il colpo iniziale (o finale) e l'inizio (o la fine) dell'atto.

ANAFORA o ITERAZIONE /x.../x.../x.../x...

Mentre i trattatisti barocchi sono assai concordi nel definire l'*epanadiplosi*, lo sono certo assai meno per quanto riguarda l'*anafora*. Vi è chi, come Thuringus, associa l'*anafora* ad una ripetizione al basso; è quello che modernamente chimeremo un *ostinato* o ancora una *passacaglia*:

« In che cosa consiste l'Anafora? Nel ripetere più volte (un tema) alla sola voce del basso. »⁵³

Vogt e Spiess concordano, invece, nell'associare l'*anafora* ad una ripetizione generica, benché finalizzata ad una progressiva intensificazione del discorso musicale:

« (Si ha una) Anafora quando ripetiamo frequentemente un frammento o una certa figura, al fine dell'intensità. »⁵⁴

« Si ha un'*anafora* quando un passaggio o un detto breve, o persino una parola singola viene ripetuta frequentemente in una composizione musicale per una maggiore enfasi. »⁵⁵

⁵² S. SCIARRINO, *op. cit.*, pp. 73-75

⁵³ J. THURINGUS, *op. cit.*, p.126: « Quid est Anaphora? Est solius Basis aliquoties iterata repetitio. »

⁵⁴ M. VOGT, *op. cit.*, p.1: « Anaphora, cum terminum, vel figuram quandam ob energiam saepius repetimus. »

⁵⁵ M. SPIESS, *op. cit.*, p.155: « Anaphora ist, wann ein kurtzer Periodus oder Spruch; oder auch ein einziges Wort, absonder-lichen Nachdrucks halben, in einer Musikalischen Composition öfters wiederholet wird. »

Precipitato (♩.♩.♩)

The image shows a musical score for the beginning of the third movement of S. Prokofiev's Sonata for Piano, Op. 83, No. 7. The score is in 7/8 time and features a repeating rhythmic pattern in the bass line, highlighted by black boxes. The music is marked 'mp' and 'mf', and includes a 'cresc.' instruction. The tempo is 'Precipitato' with a 3-beat rhythmic figure.

Fig. 22: S. Prokofiev, *Sonata per pianoforte n.7 op.83, III* (inizio)

Noi vorremmo richiamarci alla definizione di Mattheson, che è peraltro la più vicina alle definizioni della retorica classica: in questa accezione, l'*anafora* è la ripetizione dell'inizio di una frase musicale.

« Che cosa è più comune nella composizione melodica dell'*anafora*, nella quale un frammento melodico introdotto precedentemente è ripetuto all'inizio di varie frasi successive, instaurando così un rapporto [fra di esse]? »⁵⁶



Il terzo movimento della settima sonata per pianoforte di Prokofiev ci fornisce uno degli esempi più chiari di *anafora*: lo stesso frammento è ripetuto, al basso, ogni due battute. Eccedendo in minuzia, bisognerebbe ascrivere questo esempio ad miscuglio fra l'accezione di Thuringus e quella di Mattheson: la ripetizione dell'inizio ha luogo, in effetti, al basso. Si potrebbe comunque obiettare che in questo caso non si tratta di un basso nel vero senso armonico del termine, ma di un inciso ritmico che si situa in una tessitura grave. In ogni caso, l'esempio seguente, centrato sull'acuto, non dovrebbe dar adito a controversie di sorta. Nell'estratto della *Valse romantique* di Claude Debussy riportato, l'arpeggio ascendente di quattro crome sembra originarsi, come una risonanza, dall'accordo sul tempo forte della battuta. Ed è proprio da questo elemento, apparentemente secondario, che Debussy trarrà lo spunto per continuare la frase, come le ultime battute dell'esempio ci suggeriscono.



Fig. 23: C. Debussy, *Valse romantique*, per pianoforte (batt. 43 – 54)

⁵⁶ Johann MATTHESON, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739, p.243: « Was ist wohl gebräuchlicher, als die Anaphora in der melodischen Setz-Kunst, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten Clauseln wiederholt wird, und eine relationem oder Beziehung macht. »

Pierrot

Moderato

The musical score for 'Pierrot' is presented in six systems. The first system begins with a 'Pedal' instruction. The score features a variety of dynamics including piano (*p*), forte (*f*), pianissimo (*pp*), and fortissimo (*ff*). Performance markings such as 'sempre cresc.' and 'al' are used. First and second endings are indicated with '1.' and '2.'. Asterisks are placed under the first system of the final system. The word 'Pedal' is written again at the end of the piece.

Fig. 24: R. Schumann, *Carnaval op.9*, Pierrot

EPIFORA o EPISTROFE /...x/...x/...x/

L'*epifora* o *epistrafe* è il corrispettivo dell'*anafora*: la ripetizione del frammento della frase, in questo caso, si situa alla fine anziché all'inizio della frase stessa. Scheibe ne dà una definizione molto chiara:

« L'undicesima figura è il Ritorno (l'*epistrophe*). Si verifica quando la conclusione di un passaggio melodico è ripetuta alla fine di altri passaggi. »⁵⁷

Pierrot, estratto dal *Carnaval* di Robert Schumann, può essere analizzato formalmente come un'unica, estesa epistrophe. L'ultima battuta di ogni frase è costituita dal motivo di tre note *mib-do-sib*, a volte armonizzato in un modo, a volte in un altro, altre volte ancora semplicemente raddoppiato all'ottava. La lunghezza delle frasi è di quattro battute, ed permane sempre identica: solo verso fine del brano le frasi si accorciano, così che la cellula di tre note si ripete prima ogni due, poi ad ogni battuta, prima di sfociare nella cadenza conclusiva.

Fig. 25a: C. Debussy, *Images I (Mouvement)*, per pianoforte (batt. 87 – 98)

⁵⁷ J. SCHEIBE, *op. cit.*, p. 696: « Die XIte Figur ist die Wiederkehr. (Epistrophe.) Diese besteht darinnen, wenn man die Schlußmelodie des ersten Satzes am Ende anderer Sätze wiederholet. »

Fig. 25b: C. Debussy, *Images I (Mouvement)*, per pianoforte (batt. 99 – 114)

Un restringimento analogo si può trovare nella terza delle *Images I* per pianoforte di Claude Debussy. Un inciso in ottave spezzate chiude ognuna delle prime cinque battute della frase iniziale, e lascia qualche resto nelle tre battute successive. La frase è ripetuta, con un procedimento epistrotico analogo, ma due

battute supplementari vengono a spezzare la simmetria, e a diluire i “resti” in ottave spezzate. È forse a causa di questa rarefazione se il motivo in questione ritorna nella frase successiva, dapprima solo alla fine della battuta, poi alla fine e al centro, infine per ben quattro volte per misura, soffocando ogni altro elemento e saturando così tutto il campo sonoro.

SIMPLOCHE /x...y/x...y/

Viene detta *simploche* la combinazione di *anafora* ed *epifora*. Nei trattati barocchi, tuttavia, il termine *simploche* (o i suoi sinonimi *complexio* e *complexus*) è usato come equivalente del più tardivo *epanadiplosi*, che non compare prima del Settecento. Preferiamo continuare ad indicare la ripetizione dell’inizio di una frase musicale alla sua fine con il termine più recente, e riservare per la *simploche* l’accezione della retorica “letteraria”.

Nella teoria musicale moderna, si tratta della struttura « a b a b » o, più frequentemente, « a b a b’ ». Comunissima in tutta la musica classica e romantica, Schoenberg le attribuisce il nome di *frase*.⁵⁸

⁵⁸ A. SCHOENBERG, *op. cit.*, pp.20-21

III – IDENTITÀ DI FORMA MA VARIAZIONE DI SENSO

FIGURE

DIÀFORA

Un terzo ed ultimo tipo di ripetizione, dopo la ripetizione a contatto e quella a distanza, è quello in cui la reiterazione fa cambiare il senso al frammento ripetuto. Il terreno in cui ci addentriamo si fa paludoso: il semplice fatto di ripetere non fa forse sempre cambiare il senso di ciò che è ripetuto? Non è forse vero che “non ci si può bagnare due volte nello stesso fiume”? Potremmo continuare a lungo con considerazioni di questa natura, tutte fondamentalmente vere, ma tutte di scarsa valenza euristica. Preferiamo isolare qualche caso in cui la variazione di senso provocata dalla ripetizione sia davvero evidente, idealmente perché è la sola cosa che cambia. Non esistendo un corrispettivo nei trattati, prendiamo a prestito dalla retorica classica il termine *diàfora*:

« La diàfora [...] ha luogo quando si ripete [...] una stessa parola; la seconda replica si differenzia dalla prima per il cumulo dei sensi di cui si carica enfaticamente. »⁵⁹

In questo breve ma significativo esempio, tratto dai duetti per corni K.487 di Mozart, ciò che sembra far terminare la frase è la ripetizione più sommessa dello stesso inciso. Se ne ha quasi l'impressione che, ripetendo, agli strumentisti vengano meno le energie e, per questo motivo, siano costretti a fermarsi.



Fig. 26: W.A.Mozart, *Duetti per due corni K.487*, VIII

⁵⁹ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 215

POLITTOTO

Del *polittòto*, contrariamente alla *diàfora*, si trova invece traccia nei trattati retorico-musicali barocchi:

« Polittoto. Quando un passaggio è ripetuto a diverse altezze. »⁶⁰

Si tratta, né più né meno, di una ripetizione ad altezze variate, troppo simile alla *palillogia* per costituire, modernamente, una figura a sé. Per questo motivo, ci sembra opportuno prendere una deroga dalla trattatistica barocca, accostandoci invece alla ben più interessante definizione letteraria:

« Il polittòto o poliptòto (gr. *Polyptoton* “di molti casi” [...]) è la ricorrenza di un vocabolo con funzioni sintattiche diverse. »⁶¹

Come può un “vocabolo”, nel nostro caso un elemento del discorso musicale, assumere funzioni sintatticamente diverse? A questo proposito, uno degli esempi più suggestivi ci è fornito dalla sonata per pianoforte in Re maggiore K.311 di Mozart. Il primo movimento si apre in maniera assai singolare: un accordo di tonica, denso nel registro grave, viene arpeggiato *ex abrupto*. Subito dopo, e in totale contrasto, appaiono una serie di terze ascendenti, che il registro e gli ornamenti della mano destra rendono quanto mai leggère. La frase continua con questo carattere fino ad una cadenza chiara che ne sancisce la fine. Tutto riprende dall’inizio, con le terze ascendenti alla mano sinistra ma... non c’è più traccia dell’accordo arpeggiato di Re maggiore. Consciamente o inconsciamente, un dubbio si insinua nell’ascoltatore: perché mai un elemento dall’impatto così forte viene a scuotere il silenzio, per poi essere così presto dimenticato? Se si tratta di un richiamo, di un “attenzione, si va a incominciare”, come nell’ouverture de *Il flauto magico*, perché non viene ripetuto più volte di seguito? Presentare una sola volta un elemento così pregnante non fa che insinuare un dubbio, un dubbio che chiede una ragione: Mozart è in debito con noi, e ci aspettiamo che sbrogli la matassa, prima o poi.

Qualche decennio più tardi, Franz Schubert adotterà un principio simile, ma lo renderà molto più inquietante: in una delle sue ultime sonate per pianoforte, la sonata in Sib maggiore, terminerà le frasi iniziali, regolari e rassicuranti, con un inspiegabile

⁶⁰ M. VOGT, *op. cit.*, p.151 : « Polyptoton. Cum colon in diversa clavi repetitur. »

⁶¹ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 211

trillo nel registro grave. Non ci piace indulgere in metafore per parlare di fatti musicali, ma in questo caso potremmo veramente parlare di un tarlo, di un germe mostruoso che viene insinuato in profondità, per esplodere più tardi in tutta la sua violenza. Ma è Mozart che ci ha lasciati in sospenso: perché mai ci sferza con quest'accordo iniziale, e come immagina di risolvere il dubbio che ci ha istillato? Come uno scrittore di gialli che conosce l'assassino fin dall'inizio, Mozart già sa che la sua forma sonata sarà del tutto particolare: nella riesposizione, i due temi saranno invertiti, e il primo tema in Re maggiore, quindi, si ripresenterà alla fine del movimento. Ed ecco che l'accordo iniziale, così anomalo se concepito come un inizio, diventa ben più comprensibile se pensato come una conclusione: la conclusione del secondo tema.

Allegro con spirito

[...]

Fig. 27: W.A.Mozart, *Sonata per pianoforte in Re maggiore K.311, I*

Ma se questo estratto di Mozart costituisce, dal punto di vista della forma, un caso eccezionale, la *modulazione* rappresenta uno dei comportamenti tonali più comuni. Procedimento che permette di passare da una tonalità ad un'altra, la modulazione si avvale, nella stragrande maggioranza dei casi, di un accordo-perno: un

accordo, comune a due tonalità, di cui si sfrutta l'ambivalenza. In altre parole, un accordo che riveste una determinata funzione nella tonalità di partenza viene riletto con una nuova funzione nella tonalità di arrivo. Il più delle volte, questa duplice lettura avviene nel medesimo istante, simultaneamente: lo stesso accordo, in questo caso, riveste entrambi i ruoli funzionali. Ci sono casi, però, in cui i compositori sembrano prenderci per mano, e farci intravedere qualche strumento della loro officina. In uno dei più celebri *lieder* di Schubert, la stessa frase è ripetuta due volte: la prima volta l'accordo è letto secondo la tonalità di partenza e non vi è quindi modulazione; la seconda secondo la tonalità di arrivo, e qui la modulazione diventa effettiva. Nel nostro caso specifico, lo stesso accordo-perno (mi sol do si) si presenta ben quattro volte: la prima in Si minore, tonalità di partenza, la seconda in Sol maggiore, prima tonalità di arrivo; poi di nuovo in Si minore, infine in Mi minore.

The image displays a musical score for Schubert's *Aufenthalt*. It consists of three systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a vocal line above it. The piano part features a complex texture of chords and arpeggios. The vocal line is marked "neut." and has a rest. The second system shows the vocal line with the lyrics "Hoch in den Kro - nen - wo - gend sich's" and the piano accompaniment. The piano part is marked "decresc." and "ben marcato". The third system shows the piano accompaniment with a vocal line above it. The piano part is marked "decresc." and "p". The vocal line is marked "Rau - scher". There are two boxed areas in the piano accompaniment, one in the first system and one in the third system, highlighting specific chords. An ellipsis [...] is placed between the second and third systems.

Fig. 28: F. Schubert, *Aufenthalt*, per voce e pf. (batt. 47-58 e 105-110)

IV – VARIAZIONE DI FORMA

FIGURE

FIGURA ETIMOLOGICA

Fra l'identità e l'alterità un ampio spazio è occupato da quelle ripetizioni in cui il modello risulti in qualche modo variato rispetto all'originale. Il caso più comune, nella musica, è forse quello in cui l'inizio della frase viene ripetuto identico, mentre la conclusione è modificata. È il "periodo"⁶² di Schoenberg: un'unità musicale che si sviluppa nella forma a a a' a". Nella trattatistica barocca questo comportamento non viene menzionato, probabilmente perché troppo diffuso per costituire un *topos*. Se vogliamo comunque cercare un corrispettivo nella retorica "letteraria", la *figura etimologica* ci sembra molto vicina a questo comportamento musicale: si tratta della ripetizione della radice di un vocabolo, ma con un cambiamento nella desinenza, come ad esempio nel proverbio "se marzo non marzeggia..."

OMEOTTOTO e OMOTELEUTO

Omeottoto e *omoteleuto* compaiono nei trattati con due diverse accezioni: come casi particolari di *aposiopesi*, e cioè di una pausa generale (Nucius, Thuringus e Walther), o come modi simili di terminare passaggi musicali successive (Kircher e Janovka). È a questa seconda accezione che faremo riferimento qui, riservando le pause alle figure per Soppressione. Nella retorica "letteraria", l'*omoteleuto* è una cacofonia vista in positivo (come in "Veni, vidi, vici"), mentre l'*omeottoto*, fenomeno proprio alle lingue flessive, indica terminazioni simili nei casi. Musicalmente, si tratta del corrispettivo della *figura etimologica*: più frammenti musicali hanno, anziché un inizio simile, una fine simile. Risulta evidente come i confini con l'*epifora* si facciano sfumati; nell'esempio di Schumann citato per illustrare quest'ultima, tuttavia, l'inciso di tre note veniva ogni volta a spezzare la frase precedente. Perché l'*omeottoto* si differenzi dall'*epifora* ci sembra quindi fondamentale che non vi sia soluzione di continuità fra l'inizio di una frase e la sua fine, anche se questo sembra più un caso teorico che un comportamento reale.

⁶² A. SCHOENBERG, *op. cit.*, pp.20-21

PARANOMASIA o BISTICCIO

Uno spazio considerevole viene riservato, nei trattati, alla *paronomasia*. Si tratta di una figura ben nota alla retorica letteraria; Quintiliano la associa all'allitterazione:

« Da qui deriva la paronomasia, che è detta allitterazione. Essa non si presenta in una sola maniera: quando si fa uso di termini somiglianti al nome precedentemente detto, ma in altro caso, ... e quando ad una parola si fa seguire la medesima parola, con il risultato di renderla più efficace. »⁶³

Ci siamo già occupati della seconda definizione di Quintiliano, includendola nella *tautologia*; per quanto riguarda la prima accezione, Mortara Garavelli ne propone una definizione meglio adattata alle lingue non flessive:

« E' l'accostamento, in presenza o per richiamo implicito, di parole che abbiano una qualche somiglianza fonica, dovuta o no a parentela etimologica, ma che siano diverse nel significato (es.: *Chi non risica non rosica*). »⁶⁴

A prescindere dalle caratteristiche della lingua, tuttavia, permane un aspetto comune alle definizioni antica e moderna: la ripetizione "variata". Nella retorica musicale, se la definizione di Mattheson è piuttosto vaga:

« L'epanalessi, l'epistrophe, l'anadiplosi, la paronomasia, il polittoto, l'antanaclasi, la ploce ecc. trovano posto così naturalmente nella melodia, che sembra quasi che gli oratori greci abbiano preso in prestito queste figure dall'arte della composizione musicale; infatti esse sono pure *repetitiones vocum*, ripetizioni di parole, che sono applicate alla musica [sic] in varie maniere. »⁶⁵

quella di Scheibe è quantomai ricca di dettagli:

⁶³ Marco Fabio QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, Torino, UTET, 1968, IX.iii.66,67: « Hinc est *παρονομασία*, quae dicitur adnominatio. Ea non uno modo fieri solet: ex vicinia quadam praedicti nominis ducta casibus declinat, ... et cum verbo idem verbum plus significans subiungitur. »

⁶⁴ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p.208

⁶⁵ J. MATTHESON, *op. cit.*, p.243: « Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polypoton, Antanaclasis, Ploce etc. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Ton-Kunst entlehnet; denn sie sind lauter *repetitiones vocum*, Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden. »

« La sesta figura è l'amplificazione o *paronomasia*. Di solito è associata alla figura precedente, la *repetitio*. La *paronomasia* si ha quando una frase, una parola o un detto già espressi sono ripetuti con un'aggiunta nuova, singolare ed enfatica.

Si usa nella musica strumentale e vocale con la stessa enfasi, ma in modi diversi. Molto spesso poche note in un passaggio sono ripetute con una nuova e speciale breve aggiunta, che può essere costituita anche da una sola nota. Inoltre, alcuni passaggi possono essere ripetuti con l'indicazione *piano* o *forte*. Similmente, le ultime note di un passaggio che sono state suonate da tutte le voci possono essere ripetute da una o due sole voci.

Si possono avere ripetizioni anche solo di qualche nota, con una pulsazione cambiata e più lenta o con note di durata doppia. In ogni caso, comunque, la ripetizione deve rinforzare l'enfasi dell'espressione e deve donarle una bellezza singolare. Nella musica vocale, è al testo che ripetizioni simili sono spesso applicate, con risultati molto soddisfacenti. »⁶⁶

Nell'accezione di Scheibe il termine *paronomasia* rappresenta molti tipi di variazione: una sorta di ampliamento motivico, innanzitutto, come nell'inizio dell'ultimo movimento della prima sinfonia di Beethoven:



Fig. 29: L.v.Beethoven, *Sinfonia no. I*, IV (inizio)

⁶⁶ J. SCHEIBE, *op. cit.*, p.691f.: « Die Vite Figur ist die Verstärkung. (Paronomasia.) Diese ist insgemein mit der vorhergehenden Figur, nämlich mit der Wiederholung, verbunden. Sie geschieht, wenn man einen Satz, ein Wort, oder eine Redensart, so schon da gewesen, mit einem neuen, besondern und nachdrücklichen Zusatze wiederholet. Sie wird in der Instrumental- und Vocal- musik mit gleichem Nachdrucke gebraucht. Die Arten ihres Gebrauches aber sind auch mancherley. Man wiederholet sehr oft ein paar einzelne Noten eines Satzes, und zwar mit einem besondern und neuen kurzen Zusatze, der auch nur aus einer einzigen Note bestehen kann. Man wiederholet ferner einige Sätze, mit der Bezeichnung: gelinde (piano) und stark (forte.) Imgleichen wiederholet man auch die letztern Noten eines Satzes, der vorher von allen Stimmen gespielt worden, nur mit einer, oder zwei Stimmen allein. Es geschieht auch die Wiederholung einiger wenigen Noten mit verändertem und langsamerm Takte, oder mit noch einmal so viel geltenden Noten. Allemal aber muß solches den Nachdruck der Sache verstärken, und ihr eine besondere Schönheit ertheilen. Mit den Worten in Singesachen pflegt man auch sehr oft dergleichen Verfahren mit sehr guter Art anzuwenden. »

ma anche una variazione dinamica, in cui lo stesso frammento è ripetuto con diverse intensità; o una dinamico-timbrica, in cui a cambiare è la densità dell'orchestrazione. Quest'ultimo tipo di variazione, per altro assai comune, costituisce l'essenza di composizioni barocche come i *Concerti Grossi*, caratterizzate dall'alternanza fra il gruppo dei solisti e il *tutti* orchestrale. È quanto avviene all'inizio del *Vivace* nel *Concerto Grosso no. 4* di Arcangelo Corelli, in cui al *concertino* (formato da due violini ed un violoncello) fa eco l'intero *concerto grosso*:

Fig. 30: A. Corelli, *Concerto Grosso no. 4*, *Vivace* (inizio)

Ci sembra opportuno citare un altro tipo di variazione solo implicitamente toccato da Scheibe. Abbiamo appena esaminato le variazioni di intensità e le variazioni di timbro e intensità; è tuttavia possibile modificare il timbro senza intaccare la dinamica, sostituendo gli strumenti anziché sovrapporli. Nel secondo tema dell'ultimo movimento della sinfonia "Tragica" di Schubert, un semplice ma struggente inciso melodico viene proposto dai violini, per poi essere ripetuto dal clarinetto, prima di essere ripreso ancora una volta dai violini. Tutto si svolge nel *piano*, su un tappeto di mobilissime note staccate degli archi: quasi un baluginio sullo sfondo, che staglia con maggior nitore il dialogo, così sereno, in primo piano.

Fig. 31: F. Schubert, *Sinfonia n. 4 in do minore*, IV – Allegro (batt. 85-89)

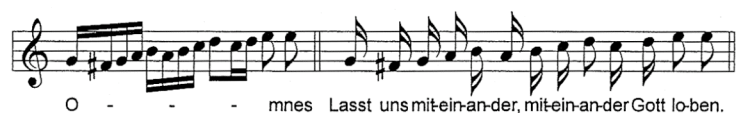
Infine, Scheibe fa rientrare nella sua definizione di *paronomasia* anche alterazioni ritmiche, seppur parziali, del modello; Printz isola questo genere di variazioni, chiamandole *schematoides*, e noi accogliamo questa distinzione. Analogamente, vorremmo separare dal “calderone” della *paronomasia* le variazioni d’altezza, così importanti da meritare di essere descritte in una figura a sé stante, qual è la *mimesis*.

Riassumendo: nell’ottica di sfoltire la moltitudine di definizioni barocche, ed onde evitare il più possibile le ripetizioni e le sovrapposizioni, proponiamo di servirci d’ora in avanti del termine *paronomasia* per indicare variazioni dinamiche e timbriche, *schematoides* nel caso di variazioni ritmiche, e *mimesis* per variazioni di altezza.

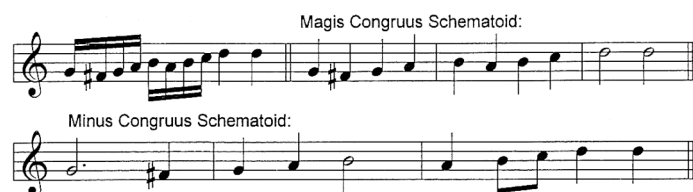
SCHEMATOIDES

Come abbiamo visto, una ripetizione variata ritmicamente prende, nei trattati, il nome di *schematoides*. Per la precisione, e parafrasando Printz, le variazioni ritmiche rientrano nel caso dello *schematoides minus perfectus*, il *perfectus* essendo riservato alle variazioni testuali su un passaggio musicale identico. Inoltre, nello *schematoides minus perfectus*, Printz distingue due casi: variazione proporzionale delle durate e variazione non proporzionale, coprendo così tutti i casi di modificazione legata al ritmo.

« Lo *schematoides* è una figura costruita dagli stessi intervalli di una certa figura, ma differisce o nella durata o nel modo di esecuzione dalla stessa. Lo *schematoides* è o *perfectus* o *minus perfectus*. È *perfectus* quando le note e gli intervalli sono gli stessi della figura ma è cantato su numerose sillabe invece di una sola. Si incontra solo nella musica che ha un testo.



Lo *schematoides minus perfectus* si ha quando gli intervalli sono gli stessi ma si susseguono più lentamente. Può essere *magis congruus* o *minus congruus*. Lo *schematoides magis congruus* si ha quando gli intervalli sono gli stessi e le note sono più lente, ma proporzionatamente uguali alle note della figura. Lo *schematoides minus congruus* si ha quando gli intervalli sono gli stessi che quelli della figura, ma la durata delle note non è proporzionatamente uguale a quella della figura. »⁶⁷



⁶⁷ W. PRINTZ, *op. cit.*, pt.2, p.69: « Schematoides ist ein Modulus, so einer Figur zwar / denen Intervallen nach / gleichet / aber doch Prolatione, oder an der Arth hervor zu bringen / von derselben unterschieden ist. Schematoides ist entweder Perfectus oder Minus Perfectus. Schematoides perfectus ist / wenn die Noten und Intervalla durchaus einer Figur gleich seyn / iedoch nicht in einer / sondern vielen Sylben hervor gebracht werden: Und dieses ist allein in Stücken / so einen Text haben / zu finden. [...] Schematoides minus perfectus ist / wenn die Intervalla zwar gleich / die Prolatio aber langsamer geschieht. Dieser ist entweder magis Congruus, oder minus Congruus. Magis Congruus Schematoides ist / wenn die Intervalla einerley / und die Noten zwar langsamer als in der Figur, iedoch aber mit den Noten der Figur Proportionales seyn. Schematoides minus Congruus ist / wenn die Intervalla zwar gleich seyn einer Figur, die Noten aber nicht mit einander Proportionales seyn. »

MIMESI - ETHOPHONIA - IMITATIO (e PALILLOGIA)

Non può certo stupire che un procedimento fra i più comuni in musica, come la ripetizione trasposta, sia designato da più figure distinte. Burmeister la introduce nell'*Hypomnematum* con il nome di *palillogia*; qualche anno dopo, tuttavia, nella *Musica Poetica*, riprende lo stesso termine per indicare una ripetizione senza trasposizione, attribuendo invece alla ripetizione trasposta il nome di *climax*.

Il termine *mimesi* compare per la prima volta in Vogt, che ne riporta più un caso particolare che una definizione:

« L'Ethoponia o Mimesi si ha quando qualcuno imita la voce di un altro, come (quando una voce maschile ne imita) una femminile. »⁶⁸

La corrispondenza musicale attribuita alla *mimesi* si precisa nella colorita definizione di Spiess, da cui possiamo evincere che *mimesi* è una ripetizione in cui l'obiettivo è di "apparire sempre simili al soggetto" attraverso la riproduzione dei "gradi e salti" del soggetto medesimo:

« L'*imitatio*, la *mimesi*, non deve essere intesa, qui, come il tentativo di imitare l'opera meritevole di questo o quell'altro maestro, la qual cosa è di per sé un'attività degna di lode, nella misura in cui ciò non porta ad un esplicito plagio musicale. Piuttosto *imitatio* significa *aemulatio vocum*, emulazione, scimmiettamento (sic) delle voci, che cercano di imitare e di riprodurre il soggetto o il tema con tutti i suoi gradi e salti se possibile, così da apparire sempre simili al soggetto. »⁶⁹

Ancora una volta, l'idea di trasposizione è insita in questa figura, ma Spiess non è più esplicito. È solo nell'*Opusculum* di Thuringus che possiamo leggere a chiare lettere:

⁶⁸ M. VOGT, *op. cit.*, p.151: « Ethoponia, vel Mimesis. Cum aliquis alterius vocem imitatur, ut mulieris. »

⁶⁹ M. SPIESS, *op. cit.*, p.156: « Imitatio, Nachahmung, ist hier nicht zu verstehen von der Bemühung, so man sich gibt, dieses oder jenes Meisters preißliche Arbeit nachzumachen, welches an sich selbst ein ganz lobwürdige Sache ist, so lang kein forsnlicher Musicalischer Raub darbey mit unterlaufft; sondern Imitatio heißt so viel, als Aemulatio vocum, Nacheifferung, Nachaffung der Stimmen, da sie sich anlassen, das Subjectum oder Thema nach Möglichkeit mit solch ihren Gängen und Sprüngen, so dem Subjecto immer gleichförmig scheinen, und seyn können, nachzuahmen und nachzumachen. »

« Che cos'è la Repetio? La Repetio, che è detta anche Mimesis, si ha quando, nel contrappunto fiorito o misto, un tema è continuamente ripetuto in una voce, a quante si voglia altezze diverse. »⁷⁰

Come detto in precedenza, la ripetizione trasposta è uno dei procedimenti musicali più comuni. Già nell'esempio riportato in fig.17, se si considera la sola mano sinistra, le battute 7 e 8 costituiscono un caso di *mimesis*. La forma più comune di *pallilogia*, tuttavia, resta la progressione armonica: un “modello”, spesso di due battute, viene trasposto successivamente sui vari gradi della scala. Vivaldi è senza dubbio uno degli autori che più hanno fatto uso delle progressioni armoniche. Nell'esempio seguente, tratto dal primo movimento del concerto per flautino e orchestra, il modello, costituito da due battute secondo uno schema armonico dominante-tonica, è ripetuto con trasposizioni ascendenti.

Fig. 32: A. Vivaldi, *Concerto per flautino e orchestra*, I (batt. 5–12)

⁷⁰ J. THURINGUS, *op. cit.*, p.125: « Quid est Repetio? Repetio, quae & Mimesis dicitur, est, cum in contrapuncto florido seu fracto, thema in una aliqua voce perpetuo iteratur, quantum vis mutatis locis. »

SINONIMIA

Se in letteratura la sinonimia è la « ricorrenza dello stesso senso in espressioni diverse »⁷¹, in musica si parla piuttosto della ripetizione di un'idea musicale in modo variato. Gli esempi forniti da Forkel sono certo molto espliciti:

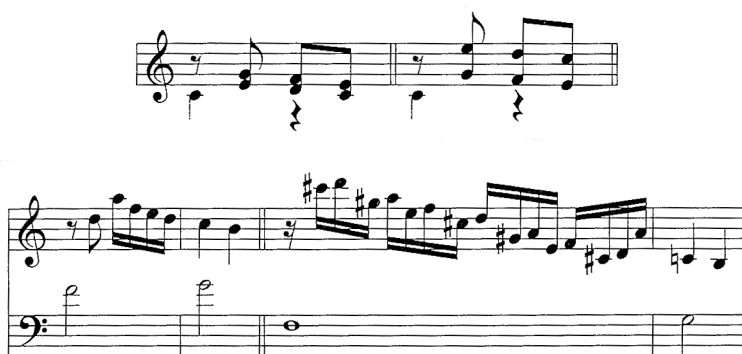


Fig. 33: M. Forkel, *Esempi di sinonimia da « Geschichte der Musik », op. cit., p.51*

ma si applicano più facilmente ad un contesto tonale che ad uno in cui la tonalità non regni più. Tonalmente, infatti, una serie di terze parallele può essere considerata analoga ad una serie di seste parallele; tuttavia, in un contesto in cui non più le funzioni, ma il timbro o il registro diventino gli assi portanti della composizione, questa equivalenza è meno immediata. Nell'esempio di Forkel, poi, ci si può chiedere fino a che punto il basso, con le sue funzioni di sottodominante e di dominante, condizioni la percezione o almeno le suggerisca che la seconda frase è una ripetizione variata della prima.

Con questo, non vogliamo certo affermare che non ci possa essere variazione “sinonimica” in un contesto non tonale – al contrario, si tratta di un procedimento così diffuso da avere un nome moderno proprio: *eterofonia*. Si tratta di una monofonia complessa, creata dalla sovrapposizione di più versioni della stessa melodia. Più che di variazioni, sarebbe più corretto parlare di micro-variazioni: la linea melodica resta intelligibile nella sua identità, anche se sottoposta a cambiamenti di ordine ornamentale o ritmico. La musica tradizionale Balinese è costituita da processi eterofonici, ed alcuni compositori, come lo spagnolo d'origine ma canadese d'adozione José Evangelista, hanno integrato l'eterofonia alla scrittura occidentale contemporanea.

⁷¹ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 213

OSTINATO

Esaminando l'*anafora* abbiamo visto come una delle accezioni di questo termine in retorica musicale, quella di Thuringus, si riferisca ad una linea del basso che si ripete, spesso per tutta la durata composizione. Il nome moderno per questo procedimento musicale è *passacaglia*. *Ostinato*, invece, è un termine più generale per indicare qualsiasi tipo di ripetizione “totalizzante”, sia essa al basso, che alle altre voci, sia melodica che armonica. L'esempio in figura non ha bisogno di presentazioni.



Fig. 34: M. Ravel, *Ostinato ritmico dal Bolero*

NEL TEMPO MA SENZA DIREZIONE

Ben tre UST trovano posto nei *topoi* di variazione che si svolgono nel tempo ma senza direzione. La descrizione morfologica di *Pesantezza*, innanzitutto, parla chiaramente di un'unità “non delimitata nel tempo”, chiarendo la sua natura non-processuale. Tecnicamente, poi, la sensazione di pesantezza è realizzata con una ripetizione variata: “non strettamente identica e con una irregolarità controllata”.

UST 8 – Pesantezza

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo costituita da una forma ripetuta in maniera non strettamente identica e con una irregolarità controllata.⁷²

⁷² UST 8 – *Lourdeur*

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps constituée d'une forme répétée de façon non strictement identique et avec une irrégularité maîtrisée.

Nelle due UST *In galleggiamento* e *Stazionario*, così vicine che, per la verità, ci sfugge la ragione della loro distinzione, possiamo ritrovare gli elementi di coerenza (ripetizione) e di interesse (introduzione di nuovi elementi) tipici della variazione. Questi due aspetti, tuttavia, anziché coesistere in una ripetizione variata di un solo elemento, sono distribuiti nella composizione, a mo' di *passacaglia*: un "fondo" regolare e comune garantisce un collante di coerenza, mentre elementi puntuali, irregolari, si fanno carico dell'interesse legato al cambiamento.

UST 6 – In galleggiamento

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, in uno svolgimento temporale piuttosto lento.

Eventi sonori puntuali, che si succedono senza formare strutture, su di un continuum "liscio", senza pulsazione.

Questo continuum può essere sottinteso, può essere silenzio.⁷³

UST 18 – Stazionario

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, dallo svolgimento temporale piuttosto lento.

Include una regolarità o una permanenza temporale a livello globale e può includere, ad un altro livello, elementi aleatori o pseudo-aleatori.⁷⁴

⁷³ **UST 6 – En flottement**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, dans un déroulement temporel assez lent.

Événements sonores ponctuels, qui se succèdent sans former des structures, sur un continuum "lisse", sans pulsation.

Ce continuum peut être sous-entendu, peut être du silence.

⁷⁴ **UST 18 – Stationnaire**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps à déroulement temporel assez lent.

Comprenant une régularité ou une permanence temporelle au niveau global et pouvant comprendre, à un autre niveau, des éléments aléatoires ou pseudo-aléatoires.

PROCESSI

SCIARRINO – Trasformazione genetica

Una *figura* di Sciarrino dà una chiara direzione temporale alla variazione: la *trasformazione genetica*. Il nome di questa *topos* è preso esplicitamente a prestito dalla teoria dell'evoluzione: la frase musicale è vista come un organismo che si modifica nel tempo. Gradualmente ma inesorabilmente i tratti cambiano, offrendoci alla fine del processo un organismo musicale nuovo, anche se “storicamente” se non “biologicamente” legato all'organismo originario. I trittici del pittore Francis Bacon, ben esemplificano questo procedimento; su un piano meno inquietante, un altro esempio che Sciarrino ama portare a testimonianza della *trasformazione genetica* è il semplice guardarsi allo specchio. Osservandosi ogni mattina, infatti, le differenze rispetto al giorno precedente sono così piccole da passare inosservate; eppure, se prendiamo una fotografia della stessa persona ad anni di distanza, non potremo non notare importanti differenze.

Il compositore del ventesimo secolo che più si è servito di questa figura, fin quasi ad identificarsi con essa, è Gérard Grisey. Grisey non amava essere definito un compositore “spettrale”, anche se fu uno dei fondatori di questa scuola: riteneva che la materia compositiva da lui utilizzata fosse meno caratterizzante che non il suo procedimento compositivo d'elezione – il *processo*. E quello che Grisey chiamava *processo* non è altro che una ripetizione variata, inesorabile nella ripetizione come nella graduale trasformazione. Si tratta né più né meno della *trasformazione genetica*, di cui *Prologue*, per viola, costituisce un vero e proprio archetipo.

V – DIFFERENZA (GIUSTAPPOSIZIONE)

FIGURE

La figura retorico-musicale che rappresenta la giustapposizione di elementi contrastanti è la

ANTITHESIS – ANTITHETON – CONTRAPOSITUM

Nell'*antithesis* vengono opposti affetti (come in Kircher, Janovka e Scheibe), armonie (Walther, Spiess) o temi musicali (Vogt, Walther, Scheibe, Spiess). Pressoché tutti gli autori fanno riferimento alla fuga, come terreno ideale per l'*antithesis*: in questo caso, al soggetto si oppongono altri temi contrastanti, sia contemporaneamente sia successivamente. Anche se questa figura è più legata alle tecniche compositive barocche che non gli altri *topoi* fin qui incontrati, ci sembrava opportuno citarla per il suo potenziale: vi si ritrova chiarissima l'idea di contrapposizione netta, idea che sarà alla base di molti moderni *topoi*, a cominciare dalle UST "Senza direzione...".

NEL TEMPO MA SENZA DIREZIONE

L'assenza di direzionalità, nelle due UST che seguono, è così pregnante da costituire parte del loro nome. Quello che i *topoi* in questione sembrano suggerirci, è che il "vagare" senza meta può essere indotto da due circostanze: la saturazione percettiva, data dall'*eccesso di informazione*, e il "corto-circuito" percettivo, causato dalla presenza di informazioni contrastanti, come nell'UST *Senza direzione per divergenza d'informazione*.

UST 14 – Senza direzione per eccesso d'informazione

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo fatta di elementi multipli, piuttosto brevi, diversi, che spesso si accavallano.⁷⁵

⁷⁵ UST 14 – Sans direction par excès d'information

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps faite d'éléments multiples, assez brefs, divers, souvent se chevauchant.

UST 7 – Senza direzione per divergenza d’informazione

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, dalle fasi susseguentisi relativamente brevi e che sembra proporre differenti sistemi di organizzazione.⁷⁶

La settima UST sembra avere radici profonde nella retorica musicale, e non solo nella DUBITATIO,

definita da Forkel come un’incedere volutamente esitante dal punto di vista armonico o ritmico:

La *dubitatio* (il dubbio) indica un’incertezza nel sentimento. È espressa musicalmente in due modi:

- 1) attraverso una modulazione indecisa, come per esempio:⁷⁷
- 2) attraverso una fermata ad un certo punto della frase, come per esempio:⁷⁸



- 2) attraverso una fermata ad un certo punto della frase, come per esempio:⁷⁹



ma anche, seppur in misura minore, nella

SUSPENSIO,

figura dalla più forte direzionalità, e descritta sempre da Forkel come una strategia per ritardare l’inizio vero e proprio di un brano:

⁷⁶ UST 7 – Sans direction par divergence d’information

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps à phases successives relativement brèves et semblant proposer des systèmes d’organisation différents.

⁷⁷ J. FORKEL , *op. cit.*, p.57: « Die Dubitation (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Musik auf zweyerley Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation, z.B. »

⁷⁸ J. FORKEL , *op. cit.*, p.57: « Die Dubitation (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Musik auf zweyerley Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation, z.B. »

⁷⁹ *ibid.* p.57: « 2) durch einen Stillstand auf einer gewissen Stelle eines Satzes, z.B. »

« Attraverso la *suspensio*, una frase prosegue con numerose digressioni, in maniera tale che l'ascoltatore ne percepisce lo scopo solo alla fine. Questa figura non deve essere confusa con la *dubitatio*, con la quale sembra avere una certa somiglianza: la *suspensio* è, di fatto, una espressione di rinvio e non, comunque, di incertezza. »⁸⁰

Fra le figure retoriche letterarie, la giustapposizione di elementi senza direzione è espressa dall'*enumerazione* (un vero e proprio elenco) e dalla *distribuzione* (un'« enumerazione a membri distanziati da espressioni »⁸¹). Gli elementi enumerati possono essere legati da congiunzioni, nel qual caso parleremo di *polisindeto*, oppure no: sarà questo il caso delle enumerazioni *asindetiche*.

I termini *polysyndeton* e *asyndeton* compaiono anche nei trattati di retorica musicale, ma indicano circostanze troppo specifiche per rappresentare un vero interesse nella nostra *Figurenlehre*. L'*asyndeton*, infatti, si riferisce all'assenza di congiunzioni nel testo da musicare, mentre il *polysyndeton* è descritto come l'immediata ripetizione di un accento nella stessa voce:

« Polisindeto. (Si ha quando) un'*enfasi* è ripetuta continuativamente in parti simili di un passaggio. »⁸²

L'esempio più pregnante di *enumerazione*, in musica, è forse il “catalogo” per antonomasia: l'aria “Madamina, il catalogo è questo” dal *Don Giovanni* di Mozart. Nella seconda parte di questo celeberrimo pezzo, Leporello si attarda a descrivere le “tipologie” di donne sedotte dal suo padrone, ognuna con le sue caratteristiche. Scopriamo così che Don Giovanni è solito lodare la gentilezza nella donna bionda, la costanza nella bruna, la maestosità nella grande, la vezzosità nella piccina... Per rendere questa giustapposizione, Mozart trasforma senza sosta la parte musicale, plasmandola secondo le caratteristiche descritte via via da Leporello, e dando così vita ad un *catalogo* musicale in tutto e per tutto corrispondente a quello verbale.

⁸⁰ J. FORKEL , *op. cit.*, p.57: « Die Suspension (das Aufhalten) besteht darin, daß man einen Satz durch viele Umwege so fortführt, daß der Zuhörer die Absicht desselben erst am Ende merkt. Diese Figur muß nicht mit der Dubitation verwechselt werden, mit welcher sie einige Aehnlichkeit zu haben scheint. Denn sie ist eigentlich Ausdruck einer Verzögerung, nicht aber einer Ungewißheit. »

⁸¹ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p.218

⁸² M. VOGT, *op. cit.*, p.151: « Polysyndeton. In similibus partibus periodi continuata emphasis. »

Nel la-bion-da e-gli ha-lu-san-za di lo-dar-

Andante con moto

p *f p*

la gen-ti-lez-za, nel-la bru-na, la co-

- stanza; nel-la bian-ca, la dol-cez-za.

Es. n.35: W.A.Mozart, *Don Giovanni*, Aria di Leporello “Madamina, il catalogo è questo”

PROCESSI

CONGERIES – SYNATHROISMUS

La trattazione retorico-musicale di queste figure è di scarso rilievo: la *congeries* o *synatroismos* è citata dal solo Burmeister, ed indica il procedimento tecnico costituito dalla progressione ascendente o discendente di accordi di quinta e di sesta alternati. Tuttavia, l'importanza dell'accumulazione di elementi nella musica più vicina ai nostri giorni invoglia a non limitarsi alle brevi note di Burmeister, e ad approfondire la ricerca delle origini di questa figura. Scopriamo così che

l'accumulazione è un processo noto fin dalla retorica classica. Già in Quintiliano si legge:

« Si può ascrivere all'amplificazione anche l'accumulazione (*congeries*) di parole e di frasi che significano la stessa cosa. Infatti, anche se non si innalzano per gradi, tuttavia vengono come sollevate dal loro mucchio... Ciò è simile alla figura detta *synathroismòs* (riunione), ma lì vi è l'accumulazione di più cose, qui la moltiplicazione di una sola. »⁸³

Risulta chiaro come, per l'autore latino, il *synathroismòs* abbia un carattere disomogeneo, la *congeries* omogeneo. Vengono purtroppo ad ingenerare confusione terminologica le definizioni successive, come quella di Susenbrotus, in epoca barocca:

« La Congerie o Coacervo è un elenco di parole che indicano cose diverse. Come nella Prima Lettera ai Romani: "Sono pieni di ogni iniquità, malizia, lussuria, avarizia, malvagità, invidia, ecc." Differisce dalla sinonimia per il fatto che in questa vi è la moltiplicazione di una sola cosa, in quella l'accumulazione di molte. »⁸⁴

In questo caso, l'omogeneità è indicata dal termine *sinonimia*, mentre *congerie* rappresenta un'accumulazione in cui gli elementi sono disomogenei.

SCIARRINO – Processi di Accumulazione

Per fare chiarezza in questa confusione di vocabolario, proponiamo di adottare i termini scelti da Sciarrino per indicare il sommarsi di elementi omogenei o disomogenei: *moltiplicazione* e *accumulazione*. Inoltre, vi è un'ulteriore coincidenza terminologica, cui abbiamo peraltro già accennato: i *processi di moltiplicazione e di accumulazione* corrispondono, concettualmente, alla versione antica e a quella moderna del *climax*, una ordinata, l'altra caotica.

Nel fornire come esempi di *accumulazione* l'inizio della *Sinfonia no.9* di

⁸³ QUINTILIANO, *op. cit.*, VIII.iv.26,27: « Potest adscribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium. Nam etiamsi non per gradus ascendant, tamen velut acervo quodam adlevantur. ... Simile est hoc figurae, quam συναθροισμὸν vocant, sed illic plurium rerum est congeries, hic unius multiplicatio. »

⁸⁴ Joannes SUSENBROTUS, *Epitome troporum ac schematum et Grammaticorum & Rhetorume arte rhetorica libri tres*, Zurich, 1540[?], p.75: « Congeries Coacervatio, est dictionum, res varias significantium enumeratio. Quale est illud ad Rom. 1. Plenos omni iniquitate malitia, dolo scortatione, avaritia, malignitate, contentione, etc. Differt a synonymia, quia in hac unius rei est multiplicatio, in illa multarum rerum congeries. »

Beethoven, o l'inizio del *Sacre du Printemps* di Stravinsky, Sciarrino descrive questa *figura* usando metafore quotidiane, come il rientro in città, o la pioggia:

« Tornando in città dalla campagna, possiamo notare l'irregolare addensarsi delle case. E se osserviamo la struttura di un territorio, vedremo le alture addossarsi caoticamente in certe zone. Altro esempio ci offrono i fenomeni atmosferici, con i loro cieli puliti, gli improvvisi affollarsi di nuvole.

Comincia a piovere, e noi guardiamo il pavimento del nostro balcone: le gocce sono poche e separate dall'asciutto; poi si riempie tutta la superficie. »⁸⁵

A conclusione di questo capitolo, segnaliamo un'ultima UST, che ci sembra sovrapporsi, e combaciare perfettamente con l'*accumulazione* sciarriniana:

UST 11 – Che avanza

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, dalla fase unica, dallo svolgimento ininterrotto, globalmente uniforme, anche se una progressione vi si fa sentire.

Altre caratteristiche pertinenti necessarie

[...] Il materiale è dell'ordine del discontinuo e dei frammenti.⁸⁶

La contraddizione fra la natura “globalmente uniforme” e la presenza di “discontinuità” nella figura è solo apparente: se considerati singolarmente, isolandoli dal contesto, gli elementi che compongono l'*accumulazione* non sono altro che frammenti; presi nel loro insieme, tuttavia, compongono un disegno chiaro e omogeneo.

⁸⁵ S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.28

⁸⁶ **UST 11 – Che avanza (Qui avance)**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, à phase unique, à déroulement ininterrompu, globalement uniforme, même si une progression s'y fait sentir.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

[...] Le matériau est de l'ordre du discontinu et des fragments.

Capitolo IV.

Figure globali per soppressione

FIGURE GLOBALI - Configurazioni per SOPPRESSIONE

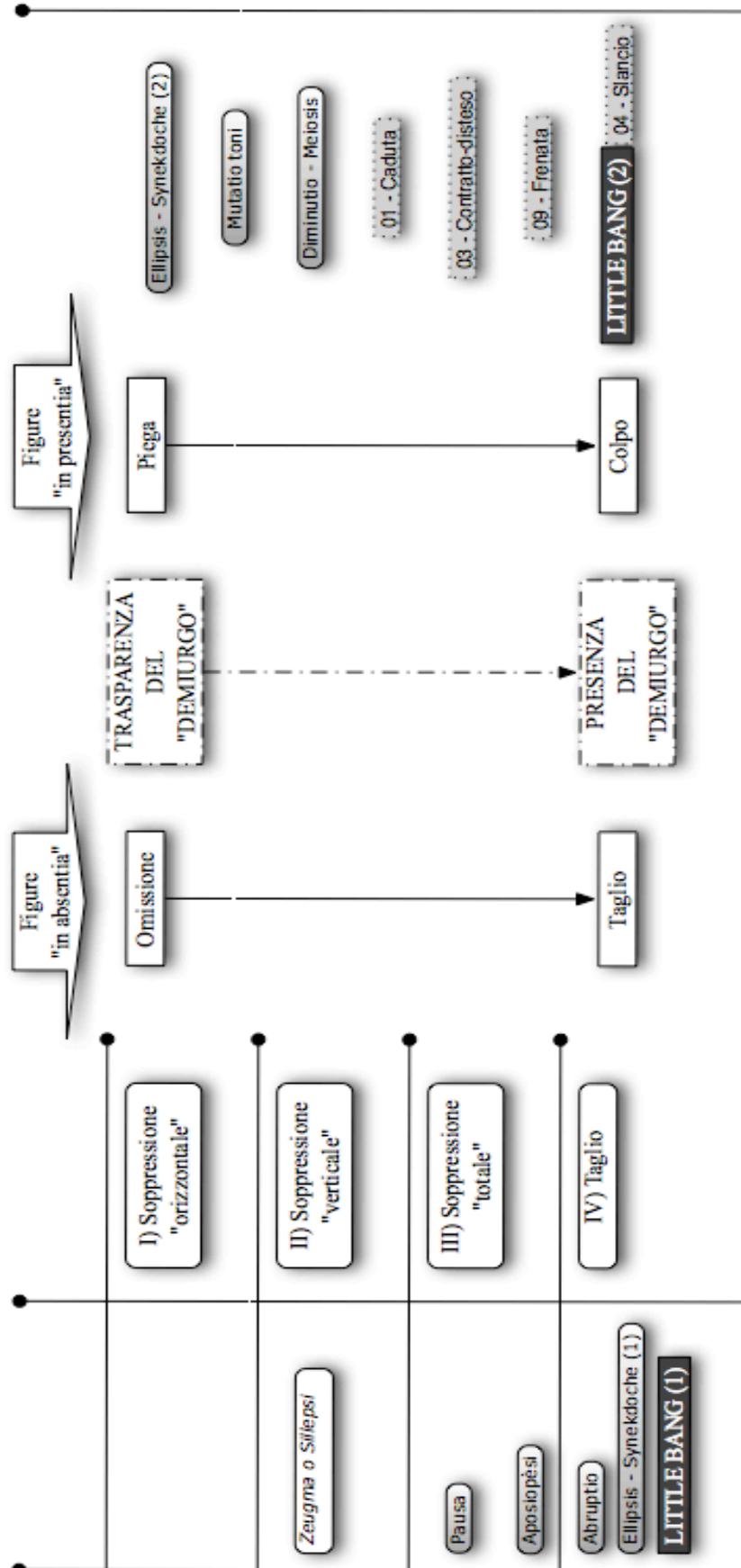


Fig. 36: Figure globali per soppressione

FIGURE GLOBALI PER SOPPRESSIONE

Prima di esaminare in dettaglio le singole figure per soppressione, vorremmo accennare a due comportamenti generali legati all'eliminazione di materia dal discorso: la *laconicità*, innanzitutto, il « modo di parlare proprio degli spartani, caratterizzato dalla riduzione del discorso all'essenziale »⁸⁷. È il periodare stringato di Cesare, ma anche la *leggerezza* prospettata da Italo Calvino per la letteratura degli anni a venire⁸⁸. Anche la musica dei nostri giorni è ricca di composizioni...povere, come le *Variations pour une porte et un soupir* di Pierre Henry: un pezzo di musica *concreta* della durata di un'ora, interamente costruito elaborando i suoni di una porta cigolante e di una persona che sospira. Tutta la produzione del compositore americano Morton Feldman, poi, può essere considerata "laconica": note tenute, immobili ed interminabili, segnano il non-svolgimento musicale. Fra le composizioni più essenziali può essere annoverato anche il pezzo per ensemble di Salvatore Sciarrino *Infinito nero*, la cui parte iniziale è costituita da *slap*, brevissimi suoni percussivi con cui flauto, oboe e clarinetto dialogano nel silenzio. È lo stesso compositore che ci descrive quest'inizio:

« Il silenzio non è vuoto ma è nascita del suono, esperienza della vita. Forse il mio silenzio è ora più sobrio. Non avrei mai pensato di poter scrivere l'inizio del lavoro, con il suo ritmo di respirazione. Stiamo in ascolto del nostro cuore? »⁸⁹

E ancora, rivendicando la *laconicità* come precisa scelta poetica:

« Sono arrivato davvero in profondità, fino al suono del silenzio. Le mie opere recenti sono praticamente nude. Questa nudità è determinante per l'ascolto. E' a questa condizione che la musica si impadronisce di noi. Tutte le forme di linguaggio e di esperienza si alterano, perdono la loro normalità quando sono limitate, ed è sufficiente un solo suono per comprendere cosa è il suono o il silenzio. »⁹⁰

L'altro genere di soppressione non puntuale, ma piuttosto pervasiva, è quello che in retorica viene chiamato *percursio*, e cioè una scorsa, un sommario anticipante,

⁸⁷ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p.254

⁸⁸ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988

⁸⁹ <http://www.divertimentoensemble.it/Rondo%202004/info%20pezzi/02%2021%20marzo.html>

⁹⁰ *ibid.*

un vero e proprio sunto del discorso seguente. In *Nitide imprecisioni*, il pianoforte ripete ossessivamente un accordo di quattro note, fin quando, per un “difetto” di esecuzione, le due mani non si desolidarizzano, dando origine ad un’imperfezione che renderà possibile la nascita del discorso musicale. Il pezzo si apre con un gesto molto articolato ed apparentemente inspiegabile, la cui ragione si comprenderà via via: si tratta di un’anticipazione, condensata, di quello che avverrà nella parte centrale del pezzo.

Fig. 37: E. Cipollone, *Nitide imprecisioni*, per pf. – 1994 (inizio)

Organizzare le figure per soppressione è stato lo scoglio più alto di questo lavoro. Nell’assenza quasi totale di categorizzazioni precedenti, si è dovuto inventare, facendosi guidare dalle singole figure per disporle in costellazioni dapprima molto generiche, poi sempre più precise, fino ad individuare due grandi percorsi “soppressivi”, entrambi sorretti da una stessa logica, che abbiamo chiamato “presenza del demiurgo”. L’interruzione brusca del tessuto musicale può sopravvenire sia senza motivo apparente, sia come conseguenza di un evento sonoro puntuale; metaforicamente, la mano che opera la soppressione può essere visibile o nascosta.

Il criterio demiurgico si è rivelato utile nell’ordinare le figure per soppressione, ma non sufficiente. La mano dell’artista (quale che sia la sua visibilità) può servirsi di un coltello affilato o di uno non arrotato: nel primo caso la materia sonora sarà seguita dal silenzio, come tagliata; nel secondo, accuserà il colpo e subirà una trasformazione, ma senza soluzione di continuità. Nel nostro parlare metaforico, la materia sonora risulterà, in questo caso, soltanto “piegata”. Abbiamo chiamato i due percorsi *soppressione in absentia* e *soppressione in praesentia*, per suggerire il vuoto o il pieno sonori successivi alla soppressione.

Configurazioni “in absentia”

Soppressione “orizzontale”

Che cosa può far capire che c'è stata elisione di un elemento? Una sintassi condivisa da chi compone e da chi ascolta, come la sintassi tonale. Nell'esempio seguente, tratto dal primo dei tre *Pezzi fantastici* op. 73 di Schumann, il clarinetto non completa la scala discendente che, dal SOL, dovrebbe portarlo al DO tonica. Quel che è ancora più strano, è che neanche il pianoforte raggiunge il DO, nota su cui dovrebbe a maggior ragione risolvere il SI sensibile alla mano destra. Ci troviamo dunque di fronte ad un vero e proprio “buco”: mancano le note che il nostro orecchio tonale ci suggerisce, e al loro posto ci sono solo silenzi.



Fig. 38: R. Schumann, *Fantasiestücke* op. 73 per clarinetto e pianoforte, I (batt. 17 – 21)

Ma le regole della tonalità non sono il solo mezzo per far percepire un'elisione: in qualsiasi sintassi, tonale o no, la linea “con i buchi” può essere raddoppiata da un'altra linea, che resterà invece sempre integra. Così in *Au bord de l'eau* il pianoforte, che all'inizio scandisce semplicemente la pulsazione ripetendo lo stesso accordo, ben presto (batt. 3) comincia a raddoppiare il canto. Mentre la mano destra prosegue la linea melodica fino alla fine della frase, la voce tace per quattro note, riprendendo il flusso perduto solo *in extremis*.

Fig. 39: G. Fauré, *Au bord de l'eau*, per canto e pianoforte, (inizio)

Rasch und mit Feuer ♩ = 160

5 9 17

44 1. 2. p f f

49 53 61

3 sf sf sf sf sf sf

3 sf sf sf sf sf sf

3 sf sf sf sf sf sf

3 sf sf sf sf sf sf

Fig. 40: R. Schumann, *Fantasiestücke op. 73 per clarinetto e pianoforte*, III

L'attesa di un determinato comportamento, inoltre, può essere indotta grazie alla ripetizione. Ancora nei *Pezzi fantastici*, ma nel terzo ed ultimo, questa volta, il clarinetto apre il movimento in maniera eclatante, con una salita per crome che non può non risvegliare l'attenzione dell'ascoltatore e imprimersi nella sua memoria. Anche se leggermente trasposto e con un accompagnamento pianistico diverso, lo stesso gesto comparirà ancora alle battute 5, 9 e 17. Dopo il ritornello, tuttavia, il pianoforte inizierà l'ennesima salita da solo: quasi prendesse il tempo di respirare, il clarinetto lascia cadere le prime quattro crome, e si rimette al passo soltanto alla fine della battuta. Nelle tre riproposizioni successive del gesto, e fino alla fine del pezzo, tutto si svolgerà normalmente.

The first system of the musical score features five staves. From top to bottom: Oboe (Ob.) marked 'TUTTI', Bassoon (Fag.) marked 'p', Cor Anglais (Cor.), and Piano (Piano) with both treble and bass clefs. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the piano provides a rhythmic accompaniment. A box highlights the final measure of the system, where the Oboe part is marked 'SOLO' and the piano accompaniment continues.

[...]

The second system of the musical score features eight staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Trombe), Piano (Piano) with both treble and bass clefs, and a lower piano part. The woodwinds and strings play a melodic line with slurs and accents, while the piano provides a rhythmic accompaniment. A box highlights the final measure of the system, where the Cor Anglais part is marked 'a2.' and the piano accompaniment continues.

Fig. 41: W.A. Mozart, *Concerto per pianoforte e orchestra in re minore K466*, III (finale)

Anche il finale del *Concerto per pianoforte in re minore* di Mozart presenta un'elisione percepibile grazie alla ripetizione. Il primo riquadro indica la fine della prima frase: di fronte ad una frase successiva analoga alla precedente, ci aspetteremmo una conclusione simile. Al contrario, Mozart ci sorprende svuotando il campo sonoro, come anche un solo colpo d'occhio al secondo riquadro può rivelare. L'elisione non è totale, ma quasi: con un'immagine, ci ritroviamo non con un buco, ma con una ragnatela. Questo filo sottile, tuttavia, quest'inezia degli ottoni arriverà a contagiare, nella sua disarmante semplicità, tutta l'orchestra. Progressivamente, tutti gli strumenti riprenderanno, in un passaparola frenetico, l'arpeggio discendente di corni e trombe, e lo ingigantiranno fino a saturare tutto il campo sonoro, e a concludere, con questo "troppo pieno", il pezzo.

Nella retorica classica, esiste la figura detta *ellissi* o *sottinteso*; nella retorica musicale troviamo non solo l'*ellipsis*, ma anche molte altre figure di soppressione. Nessuna di esse, tuttavia, si presta a integrare quella che, nella nostra *Figurenlehre*, abbiamo chiamato "*soppressione orizzontale*", e ci sembra doveroso non forzare i parallelismi per amore di simmetria.

Soppressione "verticale"

In questo secondo tipo di *soppressione* ciò che viene a mancare non è più una linea o una sua parte, ma tutte le linee prese nel loro insieme: passiamo quindi dall'orizzontalità di una sola voce alla verticalità dell'intero impianto musicale. Vorremmo chiarire meglio che cosa intendiamo per soppressione *verticale*, e perché questa sia diversa dalla soppressione *totale*: in quest'ultimo caso, che tratteremo più avanti, tutti gli strumenti tacciono, facendo piombare la sala nel silenzio riverberante di una Gran Pausa. In una soppressione *verticale*, invece, non ci sono silenzi, ma frasi "sghembe", che risultano dalla soppressione di una battuta all'inizio, in mezzo o alla fine della frase.

L'*ouverture* de *Le Nozze di Figaro* inizia, per l'appunto, sottintendendo una battuta iniziale. La frase, che sarebbe più opportuno chiamare *periodo*, in ossequio alla terminologia di Schonberg, si struttura secondo lo schema classico *a - a' - a''*, dove i due primi frammenti sono costituiti da due battute, e il terzo da quattro.

Mozart, tuttavia, sopprime la prima battuta “teorica”, cosicché *a* risulta formato da una sola battuta.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Overture to 'Le Nozze di Figaro' by W.A. Mozart. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti, 2 Corni in D, 2 Trombe in D, Timpani in D[und A], Violino I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are 'pp'. The score shows the first few measures of the piece, with the strings and bassoon playing a rhythmic pattern.

Fig. 42: W.A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, Ouverture (inizio)

Se nei trattati barocchi non ci sono figure retorico-musicali direttamente collegabili a questo comportamento, una figura della retorica classica ci sembra ben descrivere il fenomeno: si tratta dello *zeugma* o *sillepsi*, “ellissi che provoca incongruenze semantiche o sintattiche (come ad es.: *Parlare e lagrimar vedrai insieme* - Inf. XXXIII)”⁹¹

⁹¹ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 227

The image displays a musical score for C. Debussy's 'Pour le piano, Prélude'. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce). The second system continues the piece, featuring a dynamic marking of *p* (piano) and a *pp* (pianissimo) section. An ellipsis [...] indicates a continuation of the piece. The third system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a dynamic marking of *f* (forte). The fourth system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with dynamic markings of *peu*, *a*, *peu*, *cresc.* (crescendo), and *f*. An ellipsis [...] indicates a continuation of the piece. The fifth system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a dynamic marking of *m.d.*. The sixth system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with dynamic markings of *cresc.*, *f*, and *molto*. The piece concludes with a *glissando* marking and a final chord marked with an 8-measure rest.

Fig. 43: C. Debussy, *Pour le piano*, Prélude

Soppressione “totale”

La soppressione *totale* coincide con la Gran Pausa. Già Burmeister cita questa situazione musicale, dandole il nome di *aposiopesis*:

« L’ Aposiopesi è un silenzio totale in tutte le voci, indicato da un segno determinato. »⁹²

La peculiarità della soppressione *totale* rispetto al *taglio*, che vedremo nel paragrafo successivo, è la sua relativa prevedibilità: una soppressione *totale* sopraggiungerà alla fine di una frase, mentre un *taglio*, per essere tale, dovrà intervenire quando meno ce lo aspettiamo.

Nel *Prélude di Pour le piano*, Debussy si serve di questo artificio per insinuare una grande componente di imprevedibilità in un continuum altrimenti molto regolare. Il modulo regolare è interrotto una prima volta a battuta 26, da tre semplici frammenti di scala accentati sulla prima nota. Queste quartine si ripetono ancora una volta, e poi tutto si ferma, per un tempo, in un assoluto seppur brevissimo silenzio. Il pezzo riprende dall’inizio, ma quando giunge allo stesso punto, questa volta, non solo i frammenti di scala non tacciono dopo la loro seconda ripetizione, ma anzi la prima quartina viene ripetuta ossessivamente per ben sei volte, raddoppiata all’ottava, rinforzata da altre note sul battere, e amplificata da un crescendo che esploderà alla battuta 43. Alla terza occorrenza dei frammenti di scala, verso la fine del pezzo, Debussy riuscirà a trovare un’ulteriore soluzione, interrompendo sì il fluire dei suoni con un silenzio, come all’inizio, ma proseguendo, dopo la pausa, con la discesa sempre accennata ma mai realizzata dalle quartine.

Non è difficile associare questa figura alla *pausa* della trattatistica barocca, che, così come è descritta da Thuringus, Kircher, Printz, Janovka e Walther, indica semplicemente un silenzio in una composizione musicale.

⁹² J. BURMEISTER, *Hypomnematum musicae poeticae*, op. cit.: « Aposiopesis est totale omnium vocum silentium quocunque signo datum. »

Taglio

L'accezione retorica classica del termine *aposiopesis* o *reticenza* non coincide con la definizione di Burmeister appena enunciata. In questa, infatti, non è insita la rottura volontaria, brusca ed improvvisa descritta da Mortara Garavelli

« La *reticenza* o *aposiopèsi* consiste nell'interrompere bruscamente un discorso quando già un tema è stato avviato. [...] È la retorica del silenzio, di un implicito che ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica (come ad es.: "La sventurata rispose") »⁹³

Il corrispettivo retorico-musicale di quello che abbiamo chiamato "taglio" ci sembra piuttosto trovarsi sia nella definizione che Vogt dà dell'*abruptio*:

ABRUPTIO

« Si ha un' *Abruptio* quando un passaggio musicale è interrotto da qualche pausa posta alla sua fine. »⁹⁴

che in una delle due accezioni date da Forkel all'*ellipsis*:

ELLIPSIS o SYNEKDOCHE (1)

« Una maniera rimarchevole di esprimere un sentimento si ha quando la sua espressione è improvvisamente sospesa e interrotta dopo un'intensificazione graduale e successiva. Questa figura è detta *ellipsis*. L'arte che vuole esprimere questo procedimento deve cercare di rappresentarlo così da svelare in qualche modo all'immaginazione il percorso degli affetti. Questo può essere ottenuto in due modi: primo, quando un passaggio che si intensifica gradualmente fino a raggiungere una grande veemenza è bruscamente interrotto, per ricominciare e procedere con un pensiero completamente trasformato. Questa forma di *ellipsis* si trova nella seguente sonata di Bach: »⁹⁵



⁹³ B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 255

⁹⁴ M. VOGT, *op. cit.*, p.1: « *Abruptio* est, cum periodus musica in fine posita aliqua pausa abrumpitur. »

⁹⁵ J. FORKEL, *op. cit.*, p.56: « Eine auffallende Art von Aeußerung einer Empfindung ist die, wenn sie, nachdem sie nach und nach zu einem hohen Grad von Stärke angewachsen, auf einmal plötzlich stille steht, und abbricht. Diese Figur wird Ellipsis genannt. Die Kunst, die diese Art von Aeußerung ausdrücken will, muß sie daher so in ein Bild zu bringen suchen, daß dadurch der Gang der Leidenschaft für die Einbildungskraft gleichsam sichtbar werden kann. Sie kann es auf zweyerley Art bewerkstelligen, nemlich 1) wenn ein nach und nach zu einer großen Lebhaftigkeit angewachsener Satz unvermuthet abbricht, sodann aber mit einem ganz veränderten Gedanken aufs neue wieder anfängt, und weiter fortgeht. Von dieser Art ist folgende Ellipsis in einer Bachischen Sonate: »

Già Monteverdi ci fornisce un esempio mirabile di *taglio*. La quarta scena del primo atto de *L'Incoronazione di Poppea* si chiude con una troncatura nettissima della frase, sottolineata certo dal testo, ma comunque presente anche nella sola parte musicale, bruscamente interrotta in quello che pare più un semplice accordo di dominante che una vera e propria cadenza sospesa.

605 ARNALTA

Ben sei paz-za ben sei paz-za se cre-di che ti pos-sa-no far con-

(Mosso)

mp

609

-ten-ta e sal-va un gar-zon cie-co un gar-zon cie-co et u-na

613

cie-ca u-na cie-ca cal-va ben sei paz-za ben sei paz-za se cre-di.

Fig. 44: C. Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, atto I, scena IV (finale)

Sul finire del primo movimento della *Sonata* in Sib per pianoforte, l'uso che Schubert fa dei *tagli* è così intenso da portare quasi all'afasia. Si tratta di un vero e proprio "balbettio" musicale, estremamente drammatico, che mette i suoni ed i pensieri davanti al silenzio; sembra che il discorso termini non perché è arrivato alla sua conclusione, ma perché non riesce più a darsi. Come Fontana nei suoi *tagli*,

Schubert fa intravedere un'altra dimensione, al di là di quella in primo piano: una dimensione fatta di acutissimo silenzio.

Fig. 45: F. Schubert, *Sonata per pianoforte in Sib maggiore D 960*, I (batt. 315-332)

SCIARRINO – Little bang (1)

Se il compositore ci mostra ciò che provoca il taglio, la causa che produce come effetto il silenzio, ci troviamo davanti a quello che Sciarrino chiama, con un termine scherzoso mutuato dalla teoria sull'origine dell'universo, "little bang". Il compositore siciliano, per la verità, associa questa *figura* a molteplici relazioni di causa-effetto: per la nostra *Figurenlehre*, abbiamo preferito scindere il *little bang* in

due: se un evento puntuale viene ad interrompere una situazione musicale, facendole seguire il silenzio, abbiamo a che fare con un taglio in cui la presenza di colui che taglia è visibilissima. Nell'altro caso, un evento puntuale può venire a turbare, a far deviare una certa situazione musicale, senza per questo interrompere il flusso dei suoni. Tratteremo quest'ultimo caso fra le figure per soppressione "in praesentia"; per quanto riguarda il *little bang* inteso come taglio, invece, ne abbiamo già incontrato un esempio trattando dell'*epanadiplosi*, fra le figure per aggiunta. Puccini termina il terzo atto di *Bohème* tagliando la trama musicale con una deflagrazione violenta che ci lascia, attoniti, nel silenzio. Analogamente, lo stesso atto inizia con un gesto simmetrico, che squarcia il silenzio per immergerci immediatamente nel cuore della musica.

Su una scala temporale molto più ridotta, Mahler termina la sua prima sinfonia in maniera analoga: grandi blocchi di suono sono zittiti da pochi e fortissimi colpi di timpani. È sorprendente la somiglianza di questo passaggio con il finale della sonata di Schubert appena visto: anche in questo caso il pezzo termina in maniera aporetica, non risolutoria, quasi a suggerire all'ascoltatore moderno che "su ciò di cui non si può dire, bisogna tacere". È comunque sconcertante l'abilità di Mahler nel riuscire a concludere compiutamente il movimento, con i mezzi che si è dato. In un tessuto orchestrale popolato di salti di quarta che si rincorrono in tutte le direzioni, irrompono i timpani, ripetendo gli stessi intervalli, ma isolatamente, come una voce fuori dal coro. Per secoli, prima dell'aggiunta del pedale, il salto di quarta è stato l'unico intervallo possibile per questo strumento a percussione; con la violenza dell'irruzione sembra che i timpani abbiano ripreso possesso di qualcosa che, storicamente, apparteneva loro di diritto. In ogni caso, la forza del "bang" è così marcata che l'orchestra tace per due battute e mezza; riprende ma viene istantaneamente zittita; ricomincia ancora e questa volta dura più a lungo; poi termina finalmente il movimento, dopo l'ennesima interruzione. Come dicevamo, si vede tutta la genialità di Mahler nella strategia di chiusura: rompendo l'alternanza rigorosa, l'intervento della percussione si sovrappone parzialmente a quello degli altri strumenti, cosicché timpani e orchestra, progressivamente, vengono a fondersi nel *tutti* finale.

The image shows a page of a musical score for G. Mahler's Sinfonia no. 1, I (finale). The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, and strings. The tempo is marked 'Schnell.' and the dynamics range from 'f' to 'ff'. The score is divided into sections by 'G.P.' (Grave) and 'Schnell (bis zum Schluss)' (Allegro). The percussion section includes a 'Schnell.' section with 'ff' dynamics. The string section includes 'arco' and 'gestopft' markings.

Fig. 46: G. Mahler, *Sinfonia no. 1*, I (finale)

In maniera del tutto analoga, l'UST *Slancio* prevede una fase iniziale ed una finale, separate da un evento. La fase finale può essere costituita da suono o da silenzio. La definizione di questo *topos* sarà data nei paragrafi successivi.

Configurazioni “in praesentia”

Dalla piegatura...

Se consideriamo il tessuto musicale come una *materia*, possiamo immaginare la soppressione come una “sollecitazione” esterna subita dalla materia stessa.

Questa sollecitazione può essere violenta, ed arrivare a “strappare” la materia lasciando il vuoto del silenzio, oppure può essere meno incisiva, riuscendo soltanto a “piegare” la materia senza spezzarla. Pur non arrivando mai alla rottura, questa sollecitazione può essere molto tenue e coprire la mano del compositore (ed è quello che chiamiamo *piegatura*) oppure più vigorosa, e rivelare la presenza dell’artefice (siamo allora davanti al *colpo*).

Retorica musicale, UST e *figure* di Sciarrino vengono a segnare il percorso fra questi due estremi, a cominciare dal secondo significato che Forkel attribuisce al termine *ellissi*:

ELLIPSIS o SYNEKDOCHE (2)

« Secondo, quando un passaggio che, come nel caso precedente, si intensifica gradualmente, si dirige verso una forma di cadenza, ma invece di procedere alla cadenza che le armonie precedenti lasciavano presagire, va verso una cosiddetta cadenza evitata, rompendo così il filo della modulazione, come nell’esempio seguente:



Più è intenso il sentimento che dev’essere bruscamente interrotto, più strana e lontana dev’essere anche la cadenza che sostituisce la cadenza attesa. »⁹⁶

⁹⁶ J. FORKEL, *op. cit.*, p.56: 2) Wenn ein ebenfalls nach und nach sehr lebhaft gewordener Satz bis zu einer Art von Cadenz fortgeführt wird, anstatt aber diejenige Cadenz zu machen, die sich aus der vorhergehenden Modulation hätte erwarten lassen, in eine sogenannte ausfliehende Cadenz fällt, und dadurch den Faden der Modulation abreißt, z.B.

[ESEMPIO MUSICALE]

Je heftiger aber die Empfindung ist, deren Lauf schleunig unterbrochen werden soll, desto fremder und entfernter muß auch die Cadenz seyn, in welche die gewöhnliche verändert wird. »

Risulta chiaro che si tratta di una “deviazione” dal percorso previsto, realizzata grazie ad una cadenza evitata. Della stessa natura è la

MUTATIO TONI

Lungamente trattata da Bernhard e da Walther, indica un cambiamento improvviso di modo, nel caso del primo autore o di tonalità, nel caso del secondo. Nella

DIMINUTIO o MEIOSIS,

invece, non è più una frase ad essere alterata nella sua continuità, ma una singola nota tenuta, che viene spezzettata in numerose note alla stessa altezza, ma dai valori più brevi:

« La diminuzione o riduzione possiede un significato musicale duplice: uno è detto *diminutio notarum*, l'altro *diminutio subjecti* o *thematicis*. Il primo si ha quando una nota più lunga come una minima o una semibreve è divisa in numerose note più brevi. »⁹⁷

La definizione della prima UST (nostre le sottolineature nel testo) rappresenta il prototipo della soppressione “in praesentia”, essendo un'unità composta da due fasi successive separate da uno “spigolo”: una vera e propria *piegatura*. Purtroppo, la definizione data dal MiM non è priva di un'evidente contraddizione: l'altezza è considerata dapprima una componente fondamentale del *topos*, e successivamente accessoria. Nonostante questa svista, però, lo svolgimento temporale della *Caduta* resta chiaro e univoco.

UST 1 – Caduta

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, con due fasi successive.

Prima fase: complessivamente uniforme, anche se la materia è animata da un movimento interno.

Seconda fase: comporta un movimento d'accelerazione e evolve in altezza o salendo e discendendo.

Altre caratteristiche pertinenti necessarie

La seconda fase non può evolvere in modo uniforme. Deve comportare una accelerazione ma non necessariamente una variazione di altezza.

⁹⁷ M. SPIESS, *op. cit.*, p.156: « Verkleinerung, Verminderung, hat ein doppelte Bedeutuß in der Music: eine wird genennet Diminutio Notarum, die andere Diminutio Subjecti oder Thematicis. Die erste geschiehet, wann aus einer Nota eines grösseren Valoris, v.g. aus einer Noten eines gantzen oder halben Tacts mehrere und kleinere gemacht werden. »

Il passaggio dalla prima fase alla seconda avviene per cambiamento brusco (“spigolo”) e non in maniera continua. [...] ⁹⁸

Anche le due Unità Semiotiche Temporalì seguenti sono accomunate dalla loro bipartizione: due fasi distinte si susseguono, senza pause interposte, ma con un elemento di rottura della continuità sempre più marcato. Così, in *Contratto-disteso* l’irregolarità si trasforma in regolarità, grazie ad una “rottura” della continuità, mentre in *Frenata* è la spinta cinetica ad essere arrestata e deviata dal suo corso:

UST 3 – Contratto-disteso

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, con due fasi successive contrastate.

Fase “Contratto”: materia di tipo discontinuo e irregolare.

Fase “Disteso”: complessivamente uniforme.

Altre caratteristiche pertinenti necessarie

[...] Il passaggio da una fase all’altra: non può essere una traiettoria continua. Si ha una rottura. [...] ⁹⁹

⁹⁸ UST 1 – Chute

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à deux phases successives.

1ère phase : globalement uniforme, même si la matière est animée d’un mouvement interne.

2ème phase : comporte un mouvement d’accélération et évolue en hauteur soit en montant, soit en descendant.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

La 2ème phase ne peut pas évoluer de façon uniforme. Elle doit comporter une accélération mais pas nécessairement de la variation de hauteur.

Le passage de la 1ère à la 2ème phase se fait par un changement brusque (“point anguleux”) et non pas de façon continue. [...]

⁹⁹ UST 3 – Contracté-étendu

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps, à deux phases successives contrastées.

Phase “Contracté” : matière de type discontinu et irrégulier.

Phase “Etendu” : globalement uniforme.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

[...] L’entre-deux phases : ne peut être une trajectoire continue. Il y a une rupture. [...]

UST 9 – Frenata

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, a fase unica, dalla progressione non lineare, costituita da due profili successivi opposti.

Descrizione semantica

[...] Anche se morfologicamente non si possono distinguere due fasi, semanticamente si percepiscono due movimenti: un primo che “spinge in avanti”, un secondo che “frena”.

Altre caratteristiche pertinenti necessarie

L’unità deve avere una durata sufficiente a dare l’impressione che la traiettoria non abbia seguito uno svolgimento normale, effetto sottolineato da un’evoluzione d’intensità o di altezza.¹⁰⁰

...al colpo

SCIARRINO – Little bang (2)

« La continuità temporale è dunque fatta di piccole discontinuità di coscienza. »¹⁰¹

« Immaginate ora una tesi¹⁰² ingigantita ed estesa a due gruppi di suono. Il primo gruppo è più energetico, il secondo è leggero come una nuvola e sembra scaturire nella scia del primo »¹⁰³

« Non è necessaria un’esplosione gigantesca perché vengano associate le due componenti, quella più energetica e la sua scia, l’esplosione e i frammenti che essa scaglia. »¹⁰⁴

¹⁰⁰ UST 9 – Freinage

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps, à phase unique, à progression non linéaire, constituée de deux profils successifs opposés.

Description sémantique

[...] Bien que morphologiquement on ne puisse distinguer deux phases, sémantiquement on ressent 2 mouvements : un premier qui “pousse en avant”, un second qui “retient”.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

L’unité doit avoir une durée suffisante pour donner l’impression que la trajectoire n’a pas suivi un déroulement normal, effet souligné par une évolution d’intensité ou de hauteur.

¹⁰¹ S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.60

¹⁰² In questo contesto, *tesi* si oppone ad *arsi*.

¹⁰³ S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.67

¹⁰⁴ S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.68

UST 4 – Slancio

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, con tre fasi successive:

Prima fase: appoggio più o meno lungo sotto forma di un [suono] tenuto omogeneo o iterativo complessivamente uniforme, o di un suono breve.

Seconda fase: profilo breve, nel senso di una accentuazione, d'intensità, di altezza o di un altro tratto morfologico; con o senza accento alla fine.

Terza fase: risonanza, oppure suono omogeneo decrescendo, o ancora silenzio.¹⁰⁵

Mettendo a confronto la definizione dell'UST *Slancio* con la descrizione del *little bang* sciarriniano, è facile vedere che si tratta, in realtà, dello stesso *topos*, seppur con nomi e in contesti diversi. Una continuità temporale è turbata da un intervento puntuale, che modifica la situazione iniziale. L'esempio classico più chiaro a questo proposito si trova nel secondo movimento del quartetto op. 161 di Schubert. Il tremolo del secondo violino e della viola, frenetico ma complessivamente immobile, viene scompaginato da un unico e deciso *pizzicato*, che trasformerà d'un colpo i tremoli in terzine.

Fig. 47: F. Schubert, *Quartetto op. 161*, II (batt. 145-154)

¹⁰⁵ UST 4 – Elan

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à trois phases successives :

1ère phase : appui plus ou moins long sous forme d'une tenue homogène ou itérative globalement uniforme, ou d'un son bref.

2ème phase : profil bref, dans le sens d'une accentuation, d'intensité, de hauteur ou d'un autre trait morphologique ; avec ou sans accent sur sa fin.

3ème phase : résonance, ou bien son homogène decrescendo, ou bien silence.

Capitolo V.

Figure globali composte

Nella retorica musicale, sono assai poche le figure ibride, derivate dalla combinazione di procedimenti aggiuntivi e soppressivi. Le categorie di *Sostituzione* e di *Ordine*, adottate da una parte considerevole delle retoriche moderne, o sono inappropriate all'ambito musicale (si può *sostituire* soltanto rispetto ad un discorso riconosciuto come "ordinario": questo è il caso del lingua, ma non della musica) oppure ne sono addirittura costitutive. Che cos'è l'arte di comporre se non un gioco di attese a volte soddisfatte, a volte tradite? Che cosa se non un sapiente ordinare la materia sonora, ora creando simmetrie, ora rompendole, ora riproponendo un elemento, ora variandolo? È chiaro che se la materia di cui dovrebbero essere costituite le figure coincide con il contesto, le figure finiscono per annullarsi.

I *topoi composti*, tuttavia, sebbene scarsi in numero, rivestono una grande importanza concettuale: basti pensare che la *forma a finestra*, unica fra le *figure*, viene trattata da Sciarrino in due capitoli distinti. Fra le figure costruite con un'operazione di sottrazione e una di aggiunta, troviamo la *parentesi* (e tutte le figure ad essa riducibili) e le due UST *Che vuol partire* e *Sospensione-Interrogazione*; riserviamo lo spazio conclusivo ad una figura per ordine (la sola) più particolare alla lingua che alla musica: il *palindromo*.

SOTTRAZIONE + AGGIUNZIONE

PARENTESI

SCIARRINO – Forma a finestra

Sciarrino non definisce le sue figure: le racconta. Per cogliere sinteticamente il senso della *forma a finestra*, non abbiamo altra possibilità che di estrarre frammenti dal testo sciarriniano, giustapponendoli.

« Oggi il tempo non scorre più come una volta: è diventato discontinuo, relativo, variabile.
[...]

Discontinuo: possiamo fermare il tempo, interromperlo. Basta scattare una foto. Quando poi guardiamo una foto, inseriamo nel presente che stiamo vivendo un rettangolo di passato.

Se consideriamo la stanza in cui viviamo, il televisore vi ritaglia un'apertura su un'altra dimensione. La vita degli altri irrompe nella nostra casa, trascinando con sé il proprio tempo. »¹⁰⁶

Cominciamo ad intuire che cosa si intenda con il termine mutuato dal gergo informatico di *finestra*: l'inserzione di una realtà temporale in un'altra, grazie ad un varco aperto nella continuità del tempo. La *Figurenlehre* di Sciarrino, tuttavia, si basa su un assioma ben preciso: le *figure* della musica sono impensabili senza una concezione spaziale della musica stessa. Per questo motivo l'autore scrive, a proposito delle *finestre*:

« Esse sono *forme* spaziali *ritagliate* nel tempo. È evidente che non si possa parlare della discontinuità temporale senza tirare in ballo anche lo spazio. Per una maggiore precisione, infatti, dovremmo chiamarla *discontinuità spazio-temporale*. »¹⁰⁷

L'ipotesi di Sciarrino è certo suggestiva, ma non crediamo sia indispensabile postulare la “spazializzazione” della musica per dare ragione di uno dei procedimenti retorici più antichi: la *parentesi*. Già in Quintiliano leggiamo:

« [...] quelle che noi chiamiamo parentesi o inciso e i Greci *paréntesis*, - che ha luogo, quando nel cuore del discorso interviene un'interruzione, perché sia inserito un altro concetto ». ¹⁰⁸

Fra i trattati retorico-musicali barocchi, troviamo un'estesa descrizione della figura *parenthesis* in Mattheson che, seppur non ne veda l'utilità (!), la descrive come l'inserzione di un inciso melodico in un registro differente:

PARENTHESIS

« Questo procedimento non è molto musicale e, per quanto mi riguarda, potrebbe essere omissso dalla composizione melodica. Ma siccome si trova comunque, a volte nelle arie, più di frequente e con maggior fortuna nei recitativi [...] »

¹⁰⁶ S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.97

¹⁰⁷ S. SCIARRINO, *op. cit.*, p.98

¹⁰⁸ QUINTILIANO, *op. cit.*, XI.iii.23: « [...] unum quod interpositionem vel interclusionem dicimus, Graeci *παρένθεσιν*, *παρέμπτωσιν* vocant, dum continuationi sermonis medius aliqui sensus intervenit ».

...la melodia dovrebbe scendere, per esempio almeno di una quarta o di una quinta dal registro medio del soprano al registro medio del contralto, come se fosse un'altra voce. »¹⁰⁹

Bisogna riconoscere che anche Quintiliano, seppur mosso da tutt'altre ragioni, mette in guardia dalle insidie degli incisi. Tuttavia, non è tanto l'uso delle *parentesi* da biasimare, ma la loro eccessiva lunghezza. Il pericolo, infatti, è di nuocere, in questo modo, all'intelligibilità del discorso:

« L'intelligenza di un passo suole anche essere ostacolata dall'inciso, di cui sia oratori che storici fanno uso frequente, il quale consiste nell'inserire in mezzo ad un periodo qualche pensiero: a meno che non si tratti di una breve parentesi. »¹¹⁰

Nella letteratura musicale, l'esempio più conosciuto di *parentesi* è senza dubbio l'inizio del quarto movimento della nona sinfonia di Beethoven. Tutti ne ricordiamo la conclusione, con il memorabile *Inno alla gioia*, ma anche l'inizio non è da meno: violoncelli e contrabbassi eseguono un recitativo, continuamente interrotto da frammenti di passato. Più precisamente, il recitativo è introdotto da una deflagrazione iniziale, e poi di nuovo interrotto da un'ulteriore esplosione. Il recitativo riprende, per essere di nuovo tagliato; ma non da altri scoppi, quanto da frammenti dei movimenti precedenti della sinfonia. Nel continuum di bassi e violoncelli si apriranno quindi tre *finestre* successive, corrispondenti ad estratti del primo, secondo e terzo movimento. Il risultato complessivo è di grande straniamento, quasi di perdita dei riferimenti temporali.

Nel ventesimo secolo, Karlheinz Stockhausen costruirà *Hymnen*, per suoni elettronici e concreti (1967) su una forma a *parentesi*: l'ascoltatore ha l'impressione di trovarsi all'ascolto di una vecchia radio dalla sintonia incerta, da cui di tanto in tanto affiorano – più o meno riconoscibili – frammenti di inni nazionali. Lo stesso Sciarrino, più tardi, realizzerà lo stesso disegno, ma servendosi dei suoni di

¹⁰⁹ J. MATTHESON, *op. cit.*, p.194: « Das Ding ist eben nicht sehr musicalisch, und mögte meinentwegen gerne aus der melodischen Wissenschaft Urlaub haben. Weil es aber doch bisweilen in Arien, mehr und öfters aber im Recitativ mit besserm Fuge, vorkömmt [...]

...so müste wol der Gesang so weit herunter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans in die Mitte des Alts, wenigstens eine Quart oder Quint, als wenss eine andre Stimme wäre. »

¹¹⁰ QUINTILIANO, *op. cit.*, VIII.ii.15: « Etiam interiectione (quo et oratores et historici frequenter utuntur, ut medio sermone aliquem inserant sensum) impediri solet intellectus, nisi quod interponitur breve est. »

un'orchestra anziché dell'elettronica. Ne risulterà *Efebo con radio*, per voce e orchestra (1981), vero capolavoro d'orchestrazione del ventesimo secolo.

Un'antesignana della *forma a finestre* è la sinfonia *Jupiter*. Mozart ne costruisce l'ultimo movimento intensificando il contrappunto fino a saturare la capacità di percezione; quando i limiti sono stati raggiunti, il compositore ci fa fare una sorta di passo indietro, cambiando completamente mondo, e inserendo alcune battute di un'eterea melodia. Dopo due *parentesi* che velano l'ascolto d'incertezza, il discorso torna a fluire in acque più sicure.

Fig. 48: W.A. Mozart, *Sinfonia no.41 "Jupiter"* k.551, IV (batt. 189-199)

L'UST *Che vuol partire* è chiaramente un *topos* ibrido, caratterizzato da una componete aggiuntiva – la reiterazione di un elemento – e da una soppressiva – l'interruzione di questo elemento stesso. È precisamente questo taglio a rendere impossibile la continuazione del pensiero e ad indurre una sorta di coazione a ripetere.

Del tutto analoga alla precedente, l'UST *Sospensione-interrogazione* propone sia la ripetizione "direzionata" di un frammento ("crescendo, accelerazione...") che la successiva fermata su un suono (*colpo*) o un silenzio (*taglio*). In questo caso, la differenza sostanziale fra le due UST ci sembra essere più d'ordine semantico che formale.

UST 13 – Che vuol partire

Descrizione morfologica globale

Unità non delimitata nel tempo, costituita dalla reiterazione di una figura a sua volta costituita da due fasi. La prima fase è una forma articolata piuttosto corta. La seconda fase si oppone alla prima (massa, omogeneità, intensità). La reiterazione non è stretta, ma presenta la variazione di almeno un parametro.

Descrizione semantica

[...] La reiterazione di uno o più parametri suggerisce più tentativi di realizzare un'intenzione. La seconda fase è una sospensione, una trattenuta, che può essere un silenzio.¹¹¹

UST 15 – Sospensione-interrogazione

Descrizione morfologica globale

Unità delimitata nel tempo, costituita da due fasi. Prima fase: costituita da una formula ripetuta relativamente breve e generalmente variata. Seconda fase: in contrasto morfologico con la prima, può essere sia un suono tenuto omogeneo piuttosto corto con un leggero diminuendo, sia un silenzio.

Descrizione semantica

Movimento che s'interrompe in una posizione di attesa.

Altre caratteristiche pertinenti necessarie

La prima fase deve evolvere in una direzione (crescendo, accelerazione...)¹¹²

¹¹¹ **UST 13 – Qui veut démarrer**

Description morphologique globale

Unité non délimitée dans le temps, constituée par la réitération d'une figure elle-même constituée de deux phases. La première phase est une forme articulée assez courte. La deuxième phase marque une opposition avec la première (masse, homogénéité, intensité). La réitération n'est pas stricte, mais présente la variation d'au moins un paramètre.

Description sémantique

[...] La réitération d'un ou plusieurs paramètres suggère plusieurs tentatives de réaliser une intention. La deuxième phase est une suspension, une retenue, pouvant être un silence.

¹¹² **UST 15 – Suspension-interrogation**

Description morphologique globale

Unité délimitée dans le temps à deux phases. 1ère phase : constituée d'une formule répétée relativement brève et généralement variée. 2e phase : en contraste morphologique avec la première et étant soit une tenue homogène assez courte avec un léger decrescendo, soit un silence.

Description sémantique

Mouvement qui s'interrompt dans une position d'attente.

Autres caractéristiques pertinentes nécessaires

La phase 1 doit évoluer dans une direction (crescendo, accélération...).

ORDINE

PALINDROMO

L'inversione di un frammento melodico è un procedimento tecnico che, da sempre, ha affascinato i compositori (basti pensare alla polifonia fiamminga del Quattrocento, o al canone cancrizzante nell'*Offerta musicale* di Bach). Nonostante, nella maggior parte dei casi, non si tratti di una figura percepibile ma di una tecnica compositiva, ci sembra opportuno citarlo alla fine di questo lavoro, quasi a ricordare la mobilità della linea di confine che separa l'officina del compositore dall'orecchio dell'ascoltatore.

HYPALLAGE - ANASTROFE - METONYMIA

Già Burmeister cita la figura dell'inversione, chiamandola, sulla scorta di Susenbrotus, *hypallage*. Nel capostipite della retorica musicale, tuttavia, il *converso rerum ordine* si trasforma in *converso intervallorum ordine*: assistiamo quindi ad uno "specchio" verticale del tema, in cui tutti gli intervalli sono rovesciati (una quinta ascendente diventa una quinta discendente e così via). All'inizio del ventesimo secolo, i dodecafonisti chiameranno questo procedimento *inversione*, distinguendolo dalla *retrogradazione*, che equivale al palindromo propriamente detto.

« Si ha *hypallage* quando il discorso precede con un ordine rovesciato delle cose. È la latina *submutatio* o *subalternatio*. »¹¹³

« Si ha *hypallage* quando una *fuga* introduce un ordine rovesciato degli intervalli. »¹¹⁴

Citiamo lo

EPANODOS - REGRESSIO - REDITUS

solo per essere esaustivi. Ahle e Walther, infatti, trattano sì questa figura, ma la legano completamente al testo musicato. Nell'*epanodos*, è il testo cantato ad essere "rovesciato", e non la frase musicale.

¹¹³ J. SUSENBROTUS, *op. cit.* p.36: « Hypallage ὑπαλλαγή est quoties oratio converso rerum ordine profertur. Latine Submutatio sive Subalternatio. »

¹¹⁴ J. BURMEISTER, *Musica Poetica, op. cit.*, p.58: « Hypallage est quando Fuga converso intervallorum ordine introducitur. »

Fra i compositori che più recentemente hanno adottato procedimenti palindromici, ricordiamo Alban Berg (interludio di *Lulu*), Anton Webern (la seconda delle *Variazioni per pianoforte* op. 27) e Béla Bartók, il cui quartetto no.4, come il suo concerto per pianoforte, é strutturato in modo palindromo in 5 sezioni (ABCBA).

Conclusione

Abbiamo considerato, esaminato, descritto, confrontato quattro secoli di *topoi* retorico-musicali, in uno studio che non si è mai voluto di sistemazione storica. Al contrario, abbiamo ricusato le tassonomie incontrate, non senza coglierne gli spunti più attuali. Al di là della classificazione delle singole figure in una categoria piuttosto che in un'altra, sembra ora legittimo chiedersi: qual è il senso di una tale operazione? E a chi o a che cosa può giovare un'ulteriore *Figurenlehre*? Simmetricamente alla *Premessa*, cominceremo a rispondere in maniera negativa: era forse possibile mettere in relazione teorie figurali così distanti nel tempo senza integrarle in una nuova *Figurenlehre*?

Ma vi è una ragione più profonda che ha portato il lavoro a realizzarsi in questo modo, una ragione connaturata alla stessa disciplina retorica. Rilevando le molteplici analogie fra l'atteggiamento scientifico e quello retorico, Klinkenberg afferma che

« La retorica non procede diversamente: essa distingue nuove entità, cui attribuisce nuove qualità, e che connette in maniera nuova. La retorica appare così come una parte creativa del sistema semiotico: quella che permette di farlo evolvere grazie alla produzione di nuove relazioni fra unità. È dunque un elemento motore, che si situa in un luogo privilegiato: alla frontiera, sempre mobile, tracciata dalle regole del sistema. »¹¹⁵

La produzione di « nuove relazioni fra unità » è quindi congenita all'esplorazione retorica: una non può darsi senza l'altra.

A chi e a che cosa può giovare, dicevamo, questo studio? Ad un ascolto forse più attento, e in ogni caso diverso dei fenomeni musicali. Chi segue la musica con orecchie non esperte potrà forse giovare di uno strumento analitico basato su fenomeni percettivi, più che su tecnicismi per specialisti che rendono spesso elitaria l'analisi musicale. Chi compone, inoltre, avrà forse la possibilità di dare un nome ad alcuni dei procedimenti musicali di cui già si serve, e di lasciar sedimentare le

¹¹⁵ J-M KLINKENBERG, *op. cit.*, p.370: « La rhétorique ne procède pas autrement : elle distingue des entités nouvelles, à quoi elle confère des qualités nouvelles, et qu'elle connecte de manière neuve. La rhétorique apparaît ainsi comme une partie créative du système sémiotique : celle qui permet de faire évoluer celui-ci par la production de nouvelles relations entre unités. Il est donc un élément moteur, qui se situe en un endroit privilégié : à la frontière, toujours mobile, tracée par les règles du système. »

suggerzioni portate da altri *topoi* più lontani dalla sua poetica, per ritrovarle forse integrate, più tardi, al suo pensiero musicale.

Chi rischia di essere deluso da questo lavoro sono forse quei musicologi e soprattutto quei critici che si vedono come sacerdoti nel tempio della musica, unici interpreti qualificati a fare da tramite tra i creatori eletti e la massa degli incolti. Questo risulta essere ancora più vero nell'ambito della musica contemporanea, considerata dai più un'astrusità, incomprensibile senza un apparato di glosse che l'accompagni. Uno dei maggiori vantaggi dell'approccio retorico è proprio quello di mettere in relazione la musica di periodi diversi, mostrando come la musica di oggi, pur con tutte le rotture e gli strappi rivendicati, sia figlia di una tradizione secolare, e come in questo solco possa essere compresa.

L'ultima annotazione riguarda le tabelle, gli schemi e in generale le classificazioni su cui questo studio è basato. Abbiamo più volte rivendicato la loro *provvisorietà* come la condizione imprescindibile per conservare un contatto con la *mobilità* della produzione e della critica musicale. In analogia alle vicissitudini legate alla *tavola periodica degli elementi*, vorremmo altresì sottolineare come le caselle rimaste vuote nei vari schemi ricoprono paradossalmente il ruolo più importante in questa ricerca, rivelandone il suo valore euristico e lasciando così aperta la strada a nuovi *topoi* e a nuove ricerche.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

Antiche – in ordine cronologico

- Joachim BURMEISTER, *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock, 1599
- Joachim BURMEISTER, *Musicae practicae, sive artis canendi ratio*, ivi, 1601
- Joachim BURMEISTER, *Musica autoschediastike*, ivi, 1601
- Joachim BURMEISTER, *Musica poetica*, ivi, 1606
 - edito in facsimile da Bärenreiter-Verlag (Kassel und Basel), 1955
 - tradotto in inglese (testo latino a fronte) con introduzione e note da Benito Rivera:
Joachim BURMEISTER, *Musical poetics*, New Haven and London, Yale University Press, 1993
- Johannes NUCIUS, *Musicae practicae*, Neisse, 1613
- Joachim THURINGUS, *Opusculum bipartitum*, Berlin, 1624
- Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650
- Elias WALTHER, *Dissertazione presso l'Università di Tubinga*, manoscritto, 1664
- Christoph BERNHARD, *Tractatus compositionis augmentatus*, manoscritto, 16...?
- Wolfgang Caspar PRINTZ, *Phrynis Mytilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Quedlinburg, 1676-79
- Johann Georg AHLE, *Sommer-Gespräche*, Mülhausen, 1697
- Thomas Balthasar JANOWKA, *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*, Praga, 1701
- Mauritius Johannes Gregorius VOGT, *Conclave Thesauri magnae artis musicae*, Praga, 1719
- Johann Gottfried WALTHER, *Praecepta der misikalische Composition*, manoscritto, 1708
- Johann Gottfried WALTHER, *Musikalische Lexicon*, Leipzig, 1732
- Johann MATTHESON, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739
 - Edizione in facsimile curata da Margarete Reimann, Kassel, Bärenreiter, 1954

- Tradotto in inglese da Ernest C. Harriss in *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*. Michigan, UMI, 1981
- Meinrad SPIESS, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, 1745
- J. Adolf SCHEIBE, *Der Critischer Musicus*, Leipzig, 1745
- Johann Nikolaus FORKEL, *Allgemeine Geschichte des Musik*, Leipzig, 1788-1801

Moderne

- AA.VV., *Les Unités Sémiotiques Temporelles : Éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Éditions MIM - Documents Musurgia, 1996.
- AA.VV., CD-ROM *Les UST : Nouvelles clés pour l'écoute*, CD-Rom MAC/PC, Production MIM - Réalisation Cosa Mentale, 2002
- AA.VV., sito Internet del MiM: <http://www.labo-mim.org>
- Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica – da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998

Fonti secondarie

- AA.VV., *Musica Rhetorians*, atti del congresso tenutosi alla Sorbona il 29 e 30 marzo 2000, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002
- AA.VV., sito internet *MusicaPoetica*, all'indirizzo: <http://www.musicapoetica.net/>
- Dietrich BARTEL, *Musica poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997
- Lorenzo BIANCONI, *Storia della musica – Il seicento*, Torino, EdT, 1982, pp. 64-65
- George J. BUELOW, "Music and Rhetoric," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 15, 1980, pp. 793-803
- Gideon O. BURTON, *Silva Rhetoricae*, sito internet ospitato dalla Brigham Young University all'indirizzo: <http://rhetoric.byu.edu>
- Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988
- Ferruccio CIVRA, *Musica poetica*, Torino, UTET, 1991

- Pierre-Alain CLERC, *Discours sur la rhétorique musicale et plus particulièrement sur la rhétorique allemande entre 1600 et 1750*, intervento al convegno su J.S. Bach “Peyresq 2000” svoltosi a Peyresq (Francia) il 2 giugno 2000. Gli atti del convegno si trovano in rete all’indirizzo: <http://www.peiresc.org/Clerc.pdf>
- Gallus DRESSLER, *Præcepta musicæ poëticae*, édité par Olivier Trachier et Simonne Chevalier, Paris – Tours, Minerve, 2001
- Madeleine FRÉDÉRIC, *La répétition – Etude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985
- Enrico FUBINI, “Estetica musicale”, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1981, pp. 153-174
- Enrico FUBINI, *L’estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987
- F. Alberto GALLO, *Storia della musica – Il medioevo II*, Torino, EdT, 1977, pp. 9-15
- Grazia GIACCO, *La notion de « figure » chez Salvatore Sciarrino*, Paris, L’Harmattan, 2001
- Johann Christoph GOTTSCHED, *Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer....*, Leipzig, 1736.
 - edito in facsimile da G. Olms (Hildesheim), 1973
- Groupe μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Editions du Seuil, 1982
- Johann Andreas HERBST, *Musica poetica, sive Compendium Melopoëticum*, Nürnberg, 1643
- Johann Andreas HERBST, *Musica moderna prattica*, Frankfurt, 1653
- Jonathan D. KRAMER, *The Time of Music*, New York – London, Schirmer Books, 1988
- Johann Philipp KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin & Könberg, 1776
- Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000
- Johannes LIPPIUS, *Synopsis musicæ novæ*, Strasbourg, 1612
- Leonard B. MEYER, *Style and Music*, University of Pennsylvania Press, 1989
- Costin MIEREANU, *Fuite et conquête du champ musical*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995

- Bice MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1988
- Jean-Jacques NATTIEZ, *Dalla semiologia alla musica*, Palermo, Sellerio, 1990
- Luigi PAREYSON, *Estetica – teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988
- Silvano PERLINI, *Elementi di Retorica musicale*, Milano, Ricordi, 2002
- Michael PRÆTORIUS, *Syntagma musicum*, Wittenberg, 1614
- Marco Fabio QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, Torino, UTET, 1968
- Giulia RADICATI, “Retorica”, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1981, pp. 79-81
- Olivier REBOUL, *La rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984
- Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1966
- Arnold SCHOENBERG, *Elementi di composizione musicale*, Milano, Edizioni Suvini-Zerboni, 1969
- Salvatore SCIARRINO (intervista a), reperibile sul sito internet del Divertimento Ensemble di Milano, all’indirizzo:
<http://www.divertimentoensemble.it/Rondo%202004/info%20pezzi/02%2021%20marzo.html>
- Joannes SUSENBROTUS, *Epitome troporum ac schematum et Grammaticorum & Rhetorume arte rhetorica libri tres*, Zurich, 1540[?]
l’edizione di Londra, 1576, è disponibile in fac-simile sul sito internet della Bibliothèque Nationale de France, all’indirizzo:
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-83897>
- Olivier TRACHIER, “Saggio introduttivo [senza titolo]”, in: Gallus Dressler, *Præcepta musicæ poëticae*, édité par Olivier Trachier et Simonne Chevalier, Paris – Tours, Minerve, 2001, pp. 1-87
- Hans-Heinrich UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1941
- B. WILSON, George J. BUELOW, e P.A. HOYT, "Rhetoric and Music," in *The [New] New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2001, vol.21, pp. 260-275