

---

# IL NUOVO IN MUSICA

ESTETICHE TECNOLOGIE LINGUAGGI

A CURA DI ROSSANA DALMONTE E FRANCESCO SPAMPINATO

---

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Il volume è pubblicato con il contributo ministeriale *Progetto di Rilevanza Nazionale PRIN 2005-2007* e con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni Culturali dell'Università di Trento

Immagine di copertina di Francesco Spampinato.

Grafica, layout e copertina di Ugo Giani

Elaborato e preparato per la stampa con OpenOffice.org

© 2008 Libreria Musicale Italiana

Lim srl, via di Arsina 296/f, I-55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

ISBN 978-88-7096-551-3

# IL NUOVO IN MUSICA

ESTETICHE TECNOLOGIE LINGUAGGI

Atti del convegno  
(Trento, 18-20 gennaio 2008)

a cura di  
Rossana Dalmonte  
Francesco Spampinato

Libreria Musicale Italiana

## SOMMARIO

### IX *Premessa*

#### PRIMA PARTE

#### RIFLESSIONI TEORICHE SUL NUOVO

- 3 Alessandro Arbo  
*Il nuovo nel discorso sulla musica nel Novecento*
- 19 Daniele Barbieri  
*Il nuovo e il differente: un apologo storicista*
- 25 Mario Baroni  
*Esiste oggi un “nuovo modo” di fare musicologia?*
- 37 Christine Esclapez  
*Boris de Schloezer (1881-1960), André Souris (1899-1970) e André Boucourechliev (1925-1997). Un'altra musicologia?*
- 47 Luca Marconi  
*Il nuovo e i valori in musica e in musicologia*
- 57 Jean Molino  
*Musique, technique, innovation*
- 85 Giordano Montecchi  
*Appunti sull'ideologia del Nuovo in musica*
- 95 Francesco Spampinato  
*Nuovi percorsi fra le memorie del corpo: sugli stilemi gestuali di Debussy*
- 105 Bernard Vecchione  
*Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L'idée de «raison musicale trope» dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif*

## SECONDA PARTE

## INTERSEZIONI FRA MUSICOLOGIA E ALTRE SCIENZE

- 125 Mitsuko Aramaki – Jean Vion-Dury – Daniele Schön –  
Céline Marie – Mireille Besson  
*Une approche interdisciplinaire de la sémiotique des sons*
- 137 Antonio Camurri  
*Analisi di emozioni e della espressività nella musica e nella danza*
- 153 Giovanni De Poli – Luca Mion  
*Espressività ed azione nell'esecuzione musicale*
- 161 Goffredo Haus  
*Un esempio di “nuova” tecnologia musicale*
- 173 Marco Russo  
*Problemi di organologia contemporanea: gli strumenti virtuali*
- 187 Jean Vion-Dury  
*Le cerveau est-il musical? Notes sur les plasticités cérébrale et musicale*

## TERZA PARTE

## ASPETTI DI NUOVA MUSICOLOGIA

- 199 Anna Rita Addressi  
*Sinergie: cognizione, tecnologia, apprendimento. Esperimenti con i bambini e il Continuator*
- 213 Roberto Agostini  
*Shakira dembow. Fare dischi pop, di successo*
- 223 Rossana Dalmonte  
*Analisi melodica e tecnologia. Un esempio da «Tosca» di Puccini*
- 237 Mariacarla De Giorgi  
*Gentilucci-Rilke: Il tempo sullo sfondo. Illuminazioni rilkiane sul concetto estetico-compositivo di «nuova musica» in Armando Gentilucci*

- 
- 247 Elsa De Luca – Valentina Marangi  
*Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in Plainchant. Computerized census and integral restoration of a neglected musical repertoire [RAPHAEL project]*
- 253 Mariateresa Dellaborra – Piero Gargiulo  
*Estratti dal progetto ITMI (1300-1799). Il “nuovo” tra Medioevo e Settecento*
- 261 Flavia Gervasi  
*I repertori vocali di tradizione orale nelle recenti espressioni del folk-revival salentino. Nuove ipotesi di metodo a partire dalle problematiche di trascrizione del “livello immanente”*
- 267 Marco Gozzi  
*Codici musicali trentini on line*
- 275 Claude-Chantal Hess  
*John Zorn. Esquisse d’un compositeur postmoderne*
- 281 Elisabetta Piras – Gianni Zanarini  
*Aspetti del “suono sferico” nelle improvvisazioni di Giacinto Scelsi*
- 289 Nathalie Ruget  
*Écoute Nouvelle, Luigi Nono: les influences réciproques en temps réel du mot et du son*
- 297 Mariateresa Storino – Roberto Caterina  
*Interpretazione musicale e gestualità*
- 305 Julia Suero  
*Joëlle Léandre et l’improvisé au regard de la conception du langage: une nouvelle perspective*
- 311 Cécile Vendramini – Nolwen Caudal – Laurent Séjourné  
*Captations gestuelles et sonores en milieu scolaire: approche didactique*

## PREMESSA

Nel volume che qui si presenta due “storie” s’incontrano e si sviluppano con apporti vicendevoli: quella del *Progetto di Rilevanza Nazionale PRIN 2005-2007* delle Università di Trento, Bologna e Milano dal titolo *Nuove Musiche e Nuove Tecnologie* e quella del *Symposium sur les Sciences du Langage Musical* (SLM) dell’IDEAT (Institut d’Esthétique, d’Arts et Technologie, CNRS/Sorbonne), giunto alla sua quarta edizione.

Da parte italiana l’approdo all’appuntamento del Convegno (già previsto nel progetto iniziale) giungeva dopo due anni di attenzione critica su un problema dibattuto internazionalmente negli ultimi decenni, anche se non tenuto in primo piano negli ambienti musicologici italiani: la dialettica arte-nuove tecnologie e le loro possibilità di interazione e scontro. Nel focus della ricerca erano state poste le “macchine” capaci di produrre musica originale e riprodurre musica già fatta, di creare *pastiches* di qualsiasi stile, di inventare suoni inediti e “rubare” suoni già prodotti e perfino di insegnare ai bambini a comporre. Si era toccata con mano la capacità delle nuove tecnologie di raggiungere maggiore precisione in alcune operazioni musicologiche; si era registrata da più parti la tendenza della tecnologia a distruggere un’aura divenuta poco credibile, ed anche quella di creare atmosfere inaudite. Da questa intricata rete di influssi e interferenze la ricerca sviluppata nelle tre Università arrivava al Convegno avendo elaborato alcune traiettorie teoriche e proposte pratiche e sperimentali applicate ai problemi della composizione, dell’insegnamento musicale e dello studio musicologico.

Nei campi della musica elettroacustica e della composizione con *live-electronics* — i più prossimi al tema musica-tecnologia — le nostre ricerche avevano appurato che il rapidissimo sviluppo di quest’ultima, e in particolare i sorprendenti progressi dell’informatica, avevano indotto gli utenti a soffermarsi sullo studio del “mezzo” assai più che sull’individuazione dei “fini”, come è naturale che sia in

un approccio sperimentale: eravamo quasi giunti alla conclusione che il pensiero musicale fosse stato “più forte” quando la tecnologia era “più debole”.

Ma siamo veramente sicuri che si tratti di una differenza di grado nella stessa categoria e non di una diversa qualità di pensiero cresciuta insieme allo sviluppo della tecnologia? Un certo “feticismo” del mezzo tecnico, laddove queste esperienze non fossero guidate da intenzioni musicali ferree, era in una certa misura connaturato alla difficoltà di accedere alle complesse e costose apparecchiature tecniche un tempo necessarie per quel genere di ricerche. Oggi lo straordinario sviluppo dell’informatica ha eliminato quasi del tutto la soggezione nei confronti della macchina: chiunque può permettersi di utilizzare, o addirittura di avere in casa, un’attrezzatura minima per un primo approccio alla composizione elettroacustica, sia nel campo della musica sperimentale sia in quello della popular music. Dalle indagini condotte nelle tre Università del *PRIN* i tempi sembravano maturi per una riflessione allargata ad un Convegno Internazionale su come le nuove tecnologie avessero modificato la prassi musicale nei tre principali campi della composizione, dell’educazione musicale e della musicologia.

Si trattava semplicemente di completare la “storia” invitando altri studiosi a dialogare sui temi che ci avevano occupati per circa due anni.

Da parte francese, il Convegno rappresenta il quarto degli appuntamenti organizzati nell’ambito del progetto internazionale di ricerca sulle *Scienze del Linguaggio Musicale* (SLM). Nato nel 1997 su iniziativa di Bernard Vecchione (Università di Aix-en-Provence, Francia), tale progetto mira a promuovere occasioni di incontro e confronto fra studiosi di tutto il mondo attorno al tema del *linguaggio musicale*, ovvero le dimensioni di linguaggio specifiche del musicale.

La prima edizione del Simposio si è svolta a Aix-en-Provence nel maggio 1998 (organizzata da B. Vecchione e C. Hauer);<sup>1</sup> la seconda, sempre in Francia, a Saint-Rémy-de-Provence nell’ottobre 2004 (organizzata da B. Vecchione, C. Dessarts, H. Le Guil e F. Spampinato); la terza edizione si è svolta a Bologna nel febbraio 2006 (organizzata da D. Barbieri, L. Marconi e F. Spampinato).<sup>2</sup> Nel 2006 nasce il sito internet [www.sciences-du-langage-musical.org](http://www.sciences-du-langage-musical.org), organo ufficiale del progetto. Dal 2006 l’SLM gode del supporto istituzionale dell’Institut d’Esthétique, d’Arts et Technologie, UMR n° 8153 CNRS/Sorbonne (diretto da Costin Mioreanu).

Nel corso di questi incontri, ci si è resi conto che per poter trattare la questione del linguaggio musicale non ci si può accontentare di un’applicazione pura e semplice dei metodi e dei concetti proposti dalle discipline che studiano

- 
1. VECCHIONE B. - HAUER C. (cur.), *Sémiosis et Hermenéia: le sens langagier du musical*, L’Harmattan, Paris, in corso di stampa.
  2. BARBIERI D. - MARCONI L. - SPAMPINATO F. (cur.), *L’ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche*, LIM, Lucca 2008.



le lingue e i testi linguistici. Il problema del linguaggio musicale richiede l'interazione di più discipline del linguaggio, animate da uno spirito di confronto e cooperazione. Nel corso di vari anni di ricerca e di scambio, si sono dunque cercati i punti di convergenza e di articolazione fra analisi, estetica, semiotica, semantica, estetica e poetica, sintassi, prosodia, stilistica, retorica, pragmatica, poetica e narratologia, critica, ermeneutica... e si sono individuate, da un lato, trasversalità di temi di studio e, dall'altro, proficue congiunzioni fra due o più aree disciplinari (interscienze e reti di discipline). Il progetto SLM nasce e si sviluppa proprio attorno a questa dialettica fra musicologia e metamusicologia, fra, da un lato, un modo specifico di osservare la "realtà musicale" nelle sue dimensioni di linguaggio e, dall'altro, una visione della "realtà musicologica", globale e interattiva rispetto ai paradigmi disciplinari specifici. La convergenza fra il Convegno sul "Nuovo in musica e in musicologia" e il progetto SLM gravita dunque attorno alla riflessione sui nuovi modi di interrogarsi sul funzionamento specifico della musica come linguaggio e sui nuovi approcci alle dimensioni di linguaggio specifiche del musicale.

Il gruppo costituitosi a Comitato scientifico del Convegno era formato da: Rossana Dalmonte (Università di Trento), Annarita Addessi e Mario Baroni (Università di Bologna), Goffredo Haus (Università di Milano), Luca Marconi (Conservatorio di Como) e Francesco Spampinato (IDEAT e Université d'Aix-en-Provence). Fin dalla prima riunione apparve chiaro che le premesse da cui il Convegno prendeva le mosse erano così ricche di spunti d'ampliamento e così differenziate nel taglio metodologico, da rendere difficile una scelta capace di dare al Convegno una propria autonoma identità. Anche di ricchezza si può perire, per soffocamento. La svolta decisiva è venuta con grande naturalezza da Luca Marconi: «dal momento che tutte le proposte vanno coniugando in vari modi il concetto di "nuovo", perché non tematizzare proprio lui, il Nuovo?».

Detto-fatto, si cominciò a lavorare attorno a questo concetto per decidere quali persone fosse più opportuno invitare a svolgere i diversi aspetti del tema.

Occorreva identificare i termini del conflitto che oppone un'idea, un'opera, un'espressione linguistica reali al loro contesto d'illusione e da ciò fare emergere la loro potenziale novità. Il nuovo "cronologico" rispetto a ciò che c'era prima, apriva la porta agli studiosi di storia dando loro diverse prospettive (nel sociale, nella didattica, nell'analisi); il nuovo "sincronico" offriva il destro a discorsi su questioni di "stile", di "scuola", ma anche di "moda" e di "tendenza". Il nuovo nel conflitto generazionale di compositori, esecutori, cantautori e musicologi poteva diventare un modo primitivo, ma comodo, per segmentare il tempo (della storia). Ci si rese presto conto che gli umori e le preferenze dei membri del gruppo promotore stavano estendendo i confini del Convegno a dimensioni difficili da gestire in un tempo assai limitato (quattro mezze giornate), per cui si decise di piantare paletti rigidissimi: poche "relazioni-di base",

alcuni inviti sul tema “applicazioni” e “dimostrazioni” più la richiesta di partecipazioni libere in forma “iconica” di posters.

Grazie alla buona volontà e alla professionalità di tutti i partecipanti si giunge ora, a pochi mesi dal Convegno, alla redazione dei suoi *Atti* e ci si rende conto con un certo stupore di quanta ricchezza di riflessione e incremento di conoscenza siano potuti maturare in così poco tempo.

Il volume che qui si presenta non riproduce nella sua distinzione in tre parti le “categorie” individuate per l’organizzazione del Convegno. Prima di tutto perché — ovviamente — i posters sono diventati saggi (anche se di dimensioni più limitate), per cui una delle “categorie” è scomparsa in favore delle altre etichette, e segnatamente delle “applicazioni”; inoltre le inizialmente poche “relazioni-di-base”, a cui era stato affidato il compito di inquadrare teoricamente il tema del Convegno, si sono moltiplicate, grazie ad una straordinaria proliferazione di idee teoriche sul nuovo provenienti anche dal campo inizialmente individuato come destinato alla descrizione delle “applicazioni”. Infine, i contributi di alcuni partecipanti al Convegno hanno manifestato un aspetto particolarmente segnato da un carattere di interdisciplinarietà, con forte accento su particolari conoscenze scientifiche messe a disposizione della musicologia, per cui è sembrato opportuno dare loro risalto in una parte distinta del volume.

All’interno delle tre parti in cui viene suddiviso il materiale emerso dal Convegno — *Riflessioni teoriche sul Nuovo*, *Intersezioni fra musicologia ed altre scienze*, *Aspetti di nuova musicologia* — non è stato possibile identificare criteri scientifici di successione né filoni caratterizzanti, per cui si è optato per un asettico ordine alfabetico.<sup>3</sup>

Al termine del lavoro desideriamo ringraziare Mario Baroni per la vigile assistenza e l’Università di Trento — Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni Culturali — per aver reso possibile la pubblicazione del presente volume.

Rossana Dalmonte – Francesco Spampinato  
novembre 2008

---

3. Il saggio di Franco Fabbri, *Sonde: la direzione del nuovo*, presentato al termine del Convegno, è stato pubblicato in anteprima sul numero 86 (luglio 2008) della rivista «Musica/Realtà», 55-72.

Francesco Spampinato  
Université de Provence (Aix-en-Provence)

NUOVI PERCORSI FRA LE MEMORIE DEL CORPO:  
SUGLI STILEMI GESTUALI DI DEBUSSY

Fra le tendenze che accomunano i recenti filoni della ricerca musicologica, alcune sembrano suscettibili di dar vita a proficue convergenze tematiche e metodologiche. Malgrado l'attuale persistenza del dualismo fra musicologie "storiche" e "sistematiche" nelle strutture e istituzioni universitarie di vari paesi, gli ultimi decenni sono stati testimoni della possibilità di un'apertura interdisciplinare che ha permesso di valorizzare in modo organico i contributi di diversi territori di ricerca. Questo ha portato oggi, da un lato, ad una «musicologia contaminata» e «arricchita da una moltitudine di nuove sotto-discipline» [Grabócz 2007, 9] e, dall'altro, ad una sempre maggiore ricerca dell'interazione e della cooperazione fra i diversi campi della musicologia sistematica (come auspicato, fra l'altro, da Richard Parncutt [2007]), fino a dar vita a «reti di inter-scienze» in grado di indagare tematiche «trasversali» (come preconizzato da Bernard Vecchione [1992]). Se da tale sfondo epistemologico ci spostiamo verso quello che sarà qui il nostro specifico centro di interesse, il *senso in musica* (campo privilegiato per l'esercizio di queste «trasversalità», in quanto è «tra le discipline» e obbliga a «percorsi trasversi» [Stefani 1987, 376]), notiamo che, all'interno di questo articolato territorio di studio, negli ultimi anni pare manifestarsi un interesse crescente nei confronti delle "origini profonde" della significazione musicale, di ciò che *precede la formazione del segno musicale*, che ne determina la costituzione e il funzionamento.

Cercheremo qui di mettere in evidenza i punti di contatto fra alcuni di questi approcci musicologici, per poi fornire un'esemplificazione di quello che si presenta come un "nuovo musicologico" attraverso la sua applicazione allo studio di ciò che può apparire come un "nuovo musicale": la combinazione, da parte di un musicista, di stilemi musicali in modo da formare schemi melodici che la storia della ricezione ha riconosciuto come "originali" o, perlomeno,

“personali”. Un’indagine musicologica interdisciplinare che metta in evidenza le radici corporee del gesto musicale permetterà di cogliere meglio il nesso esistente fra innovazione linguistica e ricombinazione di elementi noti, fra invenzione e memoria, fra nuovo e archetipico.

## 1. Modelli della presegnità musicale

Nel descrivere le differenze fra «semiotiche classiche», di orientamento grei-massiano e strutturale, e nuovi orientamenti della semiotica musicale, Eero Tarasti ha messo in evidenza il passaggio ad una concezione *processuale* della significazione musicale. Al di là dello studio delle «grammatiche» che regolano le combinatorie di segni, l’esame si rivolge ora anche a ciò che *precede* la loro formazione [Tarasti 2000; 2002]. Per Tarasti, infatti, la vita di un segno è sempre in divenire e il «pre-interpretante», o «pre-segno», è la prima tappa di questa vita. Tale pre-segno precede la produzione di un nuovo segno, si colloca «prima della formazione dei segni», prima della loro «cristallizzazione» e della loro «concretizzazione» [Tarasti 2002, 91-104, 124-126].

Entro questo filone di indagine sulle origini profonde della significazione musicale si iscrivono approcci di natura anche molto diversa, che beneficiano di feconde contaminazioni fra vari campi disciplinari, come, per esempio, l’approccio filosofico-esistenziale [Tarasti 2000] o quello ermeneutico [Vecchione 2008]. Da punti di vista diversi, altri orientamenti recenti della ricerca musicologica si interessano alle *radici corporee* della significazione musicale. Ed è a tre di questi approcci che faremo qui riferimento, in quanto esempi di studio sulla *presegnità corporea del musicale*.

Del primo di questi approcci sono promotori Stefania Guerra Lisi e Gino Stefani [1999; 2004], che hanno elaborato un paradigma di semio-estetica psicofisiologica in grado di fornire gli strumenti per una lettura dell’innata «attitudine semiotica» dell’essere umano. Le «tracce» dei comportamenti umani (sia artistici che semplicemente espressivi e comunicativi) trovano il loro senso più profondo solo se connesse alle «memorie psico-affettive del corpo» [Stefani-Guerra Lisi 2004, 259]. Per questi studiosi, ogni esperienza intensa evoca infatti memorie corporee, che sono intersensoriali poiché formatesi in una fase dello sviluppo umano (precise fasi della vita prenatale) in cui non vi è ancora specializzazione sensoriale: le sollecitazioni, all’inizio soprattutto di tipo tattile, si legano a tutti gli altri sensi e ai vissuti emotivi. «Naturalmente — scrivono Stefani e Guerra Lisi — si passa dal vissuto intersensoriale prenatale a quello postnatale che, nonostante la progressiva gerarchica specializzazione, conserva la *vicarietà* e la connessione anche se ci si concentra su un solo senso» [*ibid.*, 271]. L’origine dell’affettività umana e della possibilità di instaurare un dialogo emotivo con un altro individuo si colloca, secondo questo modello, proprio nella stimolazione cutanea prenatale. I suoni sono percepiti dal feto in forma

tattile-pressoria e investiti di carica emotiva. Per questa ragione, la musica, «contenitore vibrazionale privilegiato», nel comunicare e nell'essere comunicata, ha enormi potenzialità di «contatto». Questo spiega le origini di metafore relative al «gesto sonoro»: suoni carezzevoli, duri, violenti, penetranti, taglienti, ecc. La musica ha il potere di risvegliare il piacere della «sfumatura emotonica» e della «carezza vibrazionale» grazie proprio alla riattivazione di tali memorie del corpo.

Alcune recenti correnti della musicologia sono arrivate, per vie diverse, ad una simile rivalutazione delle radici corporee della significazione musicale e del ruolo di patterns senso-motori amodali vicini a questa nozione di «memoria del corpo». Negli ultimi anni, infatti, vari studiosi si sono resi conto che l'applicazione delle teorie del filosofo americano Mark Johnson allo studio della musica può condurre ad esiti interessanti. In *The body in the mind* [1987], Johnson ha studiato il modo in cui il pensiero astratto e il linguaggio si radicano nell'esperienza corporea. Nell'organizzare sfere astratte della comprensione, facciamo infatti un uso frequente di pattern derivanti dalle nostre esperienze fisiche: gli «image schemata» (o «embodied schemata»), basati su interazioni percettive e programmazioni motorie e formati nel momento in cui ogni essere umano sperimenta una interazione fra il proprio corpo e il mondo che lo circonda. L'insieme di percezioni, propriocezioni, movimenti, manipolazioni di oggetti, ecc. risulta organizzato sulla base di tali schemi, che funzionano come *Gestalten* che danno loro unità e coerenza. Gli esseri umani riconoscono la presenza della *Gestalt* di un certo schema anche all'interno di un ambito diverso da quello in cui lo schema era stato acquisito originariamente e lo utilizzano per interpretare il nuovo campo di esperienza attraverso un meccanismo di «proiezione metaforica». Se non esistessero il movimento corporeo, le tensioni muscolari e le forze cui i nostri organismi sono sottoposti nel mondo fisico, difficilmente riusciremmo a capire il «movimento» musicale o le «forze» musicali [Johnson-Larson 2003].<sup>1</sup>

Oltre a tali schemi, è possibile proiettare sulla musica altre forme di pattern corporei: gli «affetti vitali» [Marconi 2001, 135]. Il concetto di «affetto vitale» è stato proposto da Daniel Stern [1987] nell'ambito della psicologia dello sviluppo. Gli affetti vitali non si riferiscono ad uno schema percettivo-motorio de-

---

1. Steve Larson [1997], per esempio, ha studiato in questi termini dei fenomeni come la «gravità», il «magnetismo» e l'«inerzia» in musica. Golan Gur [2008] ha esaminato la concettualizzazione dello spazio tonale in Rameau alla luce degli schemi incarnati legati a vari tipi di esercizio di «forze» musicali. Candace Brower [2000] ha passato in rassegna gli schemi che le sembrano indispensabili per la comprensione della musica tonale e ne ha verificato le possibili combinazioni. Luca Marconi [2001] ha analizzato i processi che generano l'attribuzione metaforica di emozioni alla musica (per esempio «questa musica è triste») facendo ricorso alle teorie di Johnson. Più recentemente, abbiamo mostrato che anche le attribuzioni metaforiche di caratteristiche materiche al suono musicale (suoni «densi», «rarefatti», «morbidi», ecc.) possono essere spiegate come proiezioni di schemi incarnati [Spampinato 2005; 2008a].

terminato (come avviene per gli schemi incarnati) né ad un'emozione specifica (come avviene per gli affetti detti «categoriali»). Si tratta di «forme dell'esperienza emotiva», «profili di attivazione» che corrispondono al «pattern globale» di un'esperienza e che non sono legati ad una modalità sensoriale («amodalità»). Non sono tanto «livelli di attivazione», quanto piuttosto variazioni del profilo di attivazione nel corso del tempo, vale a dire «cambiamenti schematizzati nel tempo» acquisiti facendo esperienza e consolidando degli schemi senso-motori [*ibid.*, 73]. In questa prospettiva, certe musiche possono essere espressive di tensione e distensione, di tendenze direzionate, di configurazioni complesse di forze. Michel Imberty è fra gli studiosi che più hanno fatto riferimento alle teorie di Stern. Nei suoi studi sulla semantica psicologica dello stile musicale, Imberty ha associato agli affetti vitali la nozione di «vettore dinamico»: elemento musicale che veicola «significati temporali di orientamento, di progressione, di diminuzione o di incremento, di ripetizione o di ritorno» [Imberty 2005, 196].<sup>2</sup>

Anche se questi tre approcci associano considerazioni di tipo semiotico ed estetico a sollecitazioni provenienti da discipline di volta in volta diverse (psicofisiologia, scienze cognitive, psicologia dello sviluppo), essi condividono comunque caratteristiche importanti, che le collocano fra gli studi di nuovo orientamento sulla significazione musicale di cui parla Tarasti e che permettono, a nostro avviso, di utilizzarli congiuntamente. Se si fa riferimento al modello della vita dei segni in tre fasi, «pre-segni», «atti-segni» e «post-segni», proposto da Tarasti in *Existential Semiotics* [2000, 33-34], i diversi tipi di pattern senso-motori amodali possono essere considerati come una categoria particolare di pre-segni. Essi precedono la fase di fissazione di segni concreti (cioè precedono la produzione di senso specifica legata a un'esperienza d'ascolto, di composizione o d'esecuzione), poiché la loro formazione risale agli inizi della vita umana (*anteriorità della loro formazione*) e poiché, nel corso di un'esperienza musicale, essi sono attivati da «modulazioni pre-categoriali del flusso vitale» [Stefani-Guerra Lisi 2004, 261], che non raggiungono lo stato di coscienza né la specializzazione sensoriale, e continuano a guidarla lungo tutta la sua «messa in linguaggio» (*anteriorità della loro riattivazione*).

## 2. Stilemi musicali gestuali in Debussy: tra innovazione e appropriazione

Gli approcci fin qui evocati si rivelano utilmente complementari nelle indagini sulle esperienze di ricezione musicale, le quali possono fornire a loro volta

2. Sono gli affetti vitali che ci permettono di riconoscere un musicista allo stesso modo in cui si riconosce un individuo che cammina dalla sua andatura prima di poterne scorgere i tratti del viso. In musica, gli affetti vitali corrisponderebbero al modo personale con cui un musicista modella il flusso sonoro, la qualità globale dell'organizzazione del suo materiale. Lo stile musicale di un compositore, per Imberty è un'«architettura di affetti vitali» [Imberty 2005, 195].

una porta d'accesso per lo studio della poetica musicale e per l'analisi stilistica. Certi stilemi musicali di Claude Debussy, per esempio, sembrano invitare l'ascoltatore a leggere l'esperienza musicale d'ascolto in termini di movimenti corporei e gesti, connotati spesso da uno specifico clima emotivo.

In un articolo del 1910, Jacques Rivière mette in rilievo i tratti comuni delle composizioni per orchestra di Claude Debussy e riconosce che la melodia «ha tutti i contorni della voluttà; avanza, in un primo momento, piena di una moderazione bilanciata; lente note tenute si trascinano, si posano sul movimento come abbandonandosi a un sogno; esse perpetuano il compiacimento, prolungano la delizia, indugiano a gustarla fino al disfacimento» [Rivière 1948, 130]. Questo andamento caratteristico della melodia si ritrova anche nel repertorio pianistico, da camera e teatrale. Maurice Boucher nota, in generale, che la musica di questo compositore «colpisce in un primo momento per la sua grazia ondeggiante» [Boucher 1930, 36] e sottolinea l'aspetto ripetitivo e oscillante della melodia debussiana: «essa ripete le stesse note [...] si dondola su larghi accordi complessi e profondi» [*ibid.*, 36]. Jean-Joël Barbier, definisce il *Nocturne* per orchestra *Sirènes* come «una meravigliosa sintesi dell'universo debussiano», dotato di un «movimento in fin dei conti immobile» e di una «costante ondulazione della materia sonora secondo una respirazione umana» [Barbier 1964, 103-104].

In queste descrizioni si nota la presenza di un'immagine corporea comune, ricorrente nella storia della ricezione dell'idioletto debussiano: un movimento ondulatorio, oscillante, dondolante, cullante, bilanciato, equilibrato, ma anche dolce e piacevole. Questo tipo di esperienza si ritrova in opere nate in vari momenti della vita del compositore e appartenenti a generi anche molto diversi.<sup>3</sup> In un recente lavoro abbiamo mostrato che queste musiche sono vissute e definite come oscillanti e cullanti attraverso la proiezione metaforica di uno schema incarnato: lo schema del DONDOLAMENTO (Fig. 1a), derivato dalla congiunzione degli schemi EQUILIBRIO, CICLO, OSCILLAZIONE e VERTICALITÀ [Spampinato 2008b].<sup>4</sup> Gli studi di Guerra Lisi e Stefani [1999] completano questo quadro spiegando in termini psicofisiologici il legame fra senso-motorio e *emozionale*, evidente, per esempio, nelle allusioni al piacere del movimento oscillante in Rivière. Per questi autori, il vissuto del dondolamento è una «memoria del corpo» formatasi in una fase precisa della vita prenatale. Nel corso del periodo della

3. A seguito di esperienze d'ascolto collettivo, abbiamo constatato che questo vissuto dondolante emerge, fra l'altro, nei pezzi seguenti: i preludi per pianoforte *Danseuses de Delphes*, *La fille aux cheveux de lin*, *Des pas sur la neige*; *En bateau* della *Petite Suite*, *Rêverie*, *Pagodes*, il *Clair de lune* della *Suite bergamasque*; il *Prélude de Rodrigue et Chimène*, l'inizio della terza scena di *Pelléas et Mélisande*; la *Rhapsodie pour clarinette et piano*, la *mélodie Le Jet d'eau*, il *Prélude à l'après-midi d'un faune*, la *Danse profane pour harpe et orchestre à cordes*, l'Andantino del *Quatuor à cordes en sol mineur*.

4. Adotteremo qui la scelta tipografica dei lavori di Mark Johnson, che usa lettere maiuscole per indicare gli schemi immaginativi.

«morula», l'embrione effettua un movimento ondulatorio passivo, ripetuto, continuo. Si alternano fasi di appoggio e di distensione, di impulso e di inerzia; la tonicità varia fra tensione e distensione, le pressioni del liquido amniotico sulla pelle sono tradotte sinestesicamente in sfumature fra macchie scure e chiare. Nel modello dello «stile dondolante» tracciato da Guerra Lisi e Stefani si ritrovano anche i riferimenti alle condizioni di bassa tonicità muscolare e di bassa reattività fisica che sono in accordo con le sensazioni di abbandono passivo presenti tanto nella critica musicale quanto nelle nostre esperienze con gruppi di ascolto formati da non-specialisti. L'allontanamento e il distacco spaesante suscitano, infatti, il desiderio del ritorno; poi, il ritrovamento consolatorio della figura materna e il contatto fisico con essa restituiscono una sensazione di sicurezza [Guerra Lisi-Stefani 1999, 68].

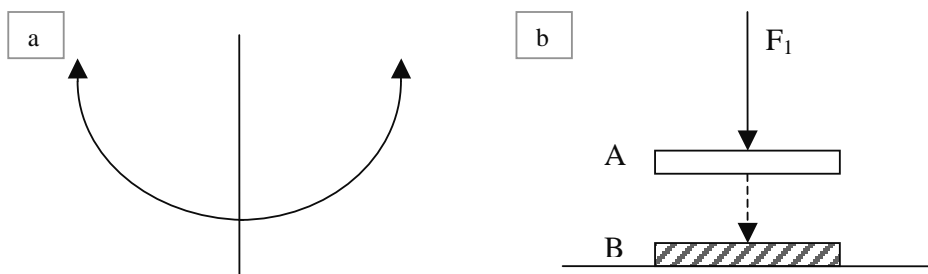


Fig. 1. Schemi incarnati del DONDOLAMENTO e dell'APPOGGIO DIFFERITO

Lo schema del DONDOLAMENTO permette di collegare il melodismo debussiano a codici antropologici e a una competenza comune. Ma in che modo la costruzione della melodia dondolante si iscrive in un idioletto specifico? In che modo Debussy innova un gesto così comune per farne qualcosa di personale? Se i temi dondolanti possono essere considerati come delle «melodie associate», per riprendere una nozione proposta da Stefani e Marconi [1992] nella loro analisi semiotica della melodia, quali sono le «realizzazioni particolari» delle melodie dondolanti debussiane?

Tormiamo a Rivière, che per la sua grande sensibilità di ascoltatore e di scrittore ci fornisce un prezioso repertorio di immagini della ricezione. Questi nota che la melodia di Debussy, dopo la fase di «moderazione bilanciata» può articolarsi in due modi diversi: o «scivola verso la fioritura», verso uno «sboccio», o «cede accasciata, essa viene meno in un'ondulazione discendente e interminabile, come la danzatrice, sotto il piacere, sente fin nelle anche indebolirsi il passo» [Rivière 1948, 131]. Ora, è possibile riconoscere in questi due prolungamenti possibili del dondolamento l'azione di due pattern corporei. Dal punto di vista degli affetti vitali abbiamo un «crescendo» del profilo di attiva-



zione nel primo caso e un «decrecendo» nel secondo [Stern 1987, 71]; per quanto riguarda gli schemi incarnati, che concretizzano tali profili in “gesti”, ritroviamo lo schema del CICLO, che garantisce continuità con il DONDOLAMENTO, ma nell’esperienza dell’accasciarsi subentra anche lo schema della GRAVITÀ (PERCORSO e VERTICALITÀ), fonte di quella tendenza della melodia debussyana ad andare verso il basso, definita da Jankélévitch [1976] «geotropismo». Così, per esempio, nella sua prima presentazione, il tema di Mélisande, dopo una doppia oscillazione sognante, scivola lungo una sinuosa e planante discesa.

Inoltre, certi temi dondolanti nascondono nel loro incipit la cellula ritmica giambica che, per Debussy, ha quasi il valore di una “firma” e che altrove si presenta anche isolata e con grande evidenza percettiva, come nel motivo ritmico dell’inizio di *Des pas sur la neige*. Il ritmo degli ipnotici cori di *Sirènes* (Fig. 2) è costituito da una doppia oscillazione giambica seguita da un flusso sinusoidale: alla prima pulsazione insistita, “di richiamo”, segue un’apertura che si solleva sinuosa e immerge chi ascolta in un avviluppo incantatore. I temi dondolanti di *La Mer* sono dinamizzati dal soffio del vento che agita la superficie marina, l’attacco giambico porta anche qui a una doppia oscillazione binaria e a un successivo gesto sinusoidale (I, 59-60 – Fig. 2 –; III, 56-64). Questa formula ritmica è presente in vari altri luoghi debussyani, fra cui la terza scena del terzo atto di *Pelléas et Mélisande*, la *Rapsodia per sassofono e pianoforte*, *Promenoir des deux amants*, ecc. Le sue origini sono state ricondotte tanto al jazz e alla musica afro-americana, quanto al ritmo di habanera [Fleury 1996, 230-243]. Al di là delle eventuali derivazioni storiche, questa formula dà il senso di una «viscosità» dell’incedere musicale, una sorta di avanzamento ostacolato, costretto ad uno sforzo per progredire. Daniel Durney [1981, 44] nota che la cellula giambica ostinata dà un’impressione di staticità e rappresenta, in *Auprès d’une grotte sombre* e *Promenoir des deux amants*, un’acqua che dorme o stagna. Anche per Fleury, «il gambo riporta indietro, è il ritmo della stagnazione per eccellenza»; questo avviene perché esso «incorpora una dimensione gestuale»: «Questo ritmo concretizzerebbe così la proiezione del tempo nello spazio cara a Bergson. Più di ogni altro ritmo, esso dà all’interprete l’impressione fisica di modellare il tempo musicale in un ambiente plastico, quasi tangibile» [Fleury 1996, 231].

L’effetto generale è dunque una *esaltazione della dimensione gestuale* del movimento melodico. Ma di che tipo di gesto si tratta? Hoérée ha paragonato questo ritmo al «tocco appoggiato» dei pittori impressionisti [Jankélévitch 1976, 264]. Questa immagine ci sembra interessante, non tanto per l’analogia interartistica, quanto per il fatto che precisa l’impressione gestuale. Il ritmo giambico produce un differimento dell’appoggio rispetto alla presa di contatto, che è tuttavia immediata, quasi affrettata (per Françoise Gervais [1981, 11], l’uso di valori brevi all’inizio del tema produce un’impressione di «emersione

subitanea dei motivi»): una sorta di contatto sospeso, che necessita di uno sforzo ulteriore per pervenire all'appoggio stabile e alla successiva sospensione.

La possibilità di sentire il motivo giambico in questo modo si fonda, dal nostro punto di vista, sulla proiezione metaforica di uno schema incarnato complesso, che possiamo chiamare *APPOGGIO DIFFERITO* (Fig. 1b). Le variazioni dinamiche e il gioco degli accenti attribuiscono forza percettiva all'attacco iniziale (avvio elevato del profilo di attivazione), invitando alla proiezione dello schema del *CONTATTO*, coerente con la struttura metrica della misura, ma questo si rivela solo una superficie d'appoggio provvisorio, con rallentamento del flusso di energia (schemi di *SPINTA* e *BLOCCO* di Johnson [1987, 45]), in vista del "vero" appoggio melodico. Lo sfasamento fra la griglia metrica e l'impulso ritmico genera una diluizione dell'energia, un senso di attesa, una mancata corrispondenza fra il momento in cui si applica una forza e gli effetti che essa produce in ciò a cui si applica. Da qui derivano immagini metaforiche come quella della spinta al seggiolino di un'altalena (forza applicata in modo intensivo, ma con effetti diluiti nel tempo) o del richiamo delle sirene marine («lancio» della voce per stabilire il «contatto» e ripiegamento «avvolgente», come un laccio) o dei passi sulla neve (che toccano subito, ma poi sprofondano fino a trovare un appoggio, seppur «invisibile», al di là di un piano che si rivela effimero).<sup>5</sup>

The image shows a musical score with two staves. The top staff is for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.). The bottom staff is for a string instrument. The top staff has dynamics *p*, *p*, and *pp*. The bottom staff has dynamic *p très expressif*. Labels include *APPOGGIO DIFFERITO*, *DONDOLAMENTO*, and *CICLO*.

Fig. 2. *De l'aube à midi sur la mer*, bb. 59-60; *Sirènes*, bb. 26-27

Il comportamento oscillatorio, primordiale e archetipico, è reso dunque "nuovo" per un fenomeno di *ibridazione gestuale*. Il passaggio da gesti dondolanti semplici a gesti dondolanti complessi concretizza un'«appropriazione» — personale e realmente *creativa* — di schemi melodici preesistenti [Stefani-Marconi 1992, 35-38] attraverso l'«assemblaggio» di pattern senso-motori comuni.

5. Questo permette di comprendere cosa intende André Souris quando afferma che la qualità del movimento che anima la musica debussyana si riassume nel tema dell'acqua: «l'acqua non tanto sognata nel suo semplice scorrere, come una forza passiva, ma l'acqua dinamizzata dall'ostacolo» [Souris 1976, 216]. Le forze e gli ostacoli da superare sono comprensibili grazie a proiezioni di memorie del corpo.

Questo avviene con una modellazione della scrittura musicale, perché questa divenga espressiva di un *andamento* particolare (intreccio di affetti vitali), in cui il gesto (schemi incarnati) articola stati tonici ed emotivi (secondo le memorie psico-affettive del corpo). È proprio quello specifico profilo affettivo, quel «contorno della voluttà», a garantire la coerenza e il legame fra gesti diversi; mentre ciò che rende questa fluidità non scorrevole, in un modo tipicamente debussiano, è una contaminazione gestuale, capace di generare una «viscosità» dell'impulso al movimento e al contatto, impedendo così l'andare avanti, come l'andare verso l'altro, per ripiegarsi infine in un autoavvolgimento consolatorio.

A partire da queste prime osservazioni sommarie, è possibile porre le basi per una più ampia osservazione della fenomenologia del gesto melodico debussiano e, più in generale, per un'articolata tipologia delle strategie di innovazione/appropriazione stilematica. Dalla congiunzione di paradigmi musicologici accomunati da un interesse trasversale per la fase pre-segnica della creatività umana, saremo così in grado di ricavare strumenti utili per uno studio dell'*immaginario musicale cine-sinestesico* fondato su *nuove reti di interscienze musicologiche*.

### Riferimenti bibliografici

- BARBIER J.-J. (1964), *Notes sur Debussy*, in *Claude Debussy 1862-1962. Livre d'or* (volume collettivo, numero speciale de «La revue musicale»), Richard-Masse, Paris, 99-104.
- BOUCHER M. (1930), *Claude Debussy*, Rieder, Paris.
- BROWER C. (2000), *A cognitive theory of musical meaning*, «Journal of Music Theory», 44/2, 323-380.
- DURNEY D. (1981), *L'eau dans la musique impressionniste*, «Revue Internationale de Musique Française», 5 (*L'Impressionnisme musical*), 43-50.
- FLEURY M. (1996), *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Paris.
- GERVAIS F. (1981), *Qu'est-ce que l'Impressionnisme musical*, «Revue Internationale de Musique Française», 5 (*L'Impressionnisme musical*), 9-12.
- GRABÓCZ, M. (cur., 2007), *Sens et signification en musique*, Hermann, Paris.
- GUERRA LISI S. - STEFANI G. (1999), *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, CLUEB, Bologna.
- GUR G. (2008), *Body, forces and paths: Metaphor and embodiment in Jean-Philippe Rameau's conceptualization of tonal space*, «Music Theory On Line», 14/1.
- IMBERTY M. (2005), *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris.
- JANKÉLÉVITCH V. (1976), *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris.

- JOHNSON M. (1987), *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, University of Chicago Press, Chicago.
- JOHNSON M. - LARSON S. (2003), 'Something in the way she moves' – *Metaphors of musical motions*, «Metaphor and symbol», 18/2, 63-84.
- LARSON S. (1997-98), *Musical forces and melodic patterns*, «Theory and practice», 22 e 23, 55-71.
- MARCONI L. (2001), *Musica Espressione Emozione*, CLUEB, Bologna.
- PARNCUTT R. (2007), *Systematic musicology and the history and future of Western musical scholarship*, «Journal of interdisciplinary music studies», 1/1, 1-37.
- RIVIÈRE J. (1948), *Etudes*, Gallimard, Paris (ed. orig. 1911).
- SOURIS A. (1976), *Conditions de la musique et autres écrits*, Université libre de Bruxelles, CNRS/Bruxelles, Paris.
- SPAMPINATO F. (2005), *Archétypes de la forme et archétypes du sens dans Jeux de vagues de Debussy*, «Studi musicali», 34/1, 181-207.
- SPAMPINATO F. (2008a), *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, Paris.
- SPAMPINATO F. (2008b), *L'expérience sensori-motrice et psychoaffective du balancement chez Debussy*, in D. Martinelli (cur.), *Music, senses, body. Proceedings of the International Congress of Musical Signification 9, Roma 2006*, Umweb, Helsinki, 524-534.
- STEFANI G. (1987), *Il senso in musica: Malocchio disciplinare e percorsi traversi*, «Rivista italiana di musicologia», 20/2, 376-395.
- STEFANI G. - GUERRA LISI S. (2004), *Dizionario di musica nella Globalità dei Linguaggi*, Lim, Lucca.
- STEFANI G. - MARCONI L. (1992), *La melodia*, Bompiani, Milano.
- STERN D. (1987), *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. orig. *The interpersonal world of the infant*, Basic Books, New York 1985).
- TARASTI, E. (2000), *Existential semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
- TARASTI, E. (2002), *Signs of music. A guide to musical semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York.
- VECCHIONE, B. (1992), *La recherche musicologique aujourd'hui – Questionnements, Inter-sciences, Métamusicologie*, «Interface», 21/3-4, 281-312.
- VECCHIONE, B. (2008), *L'hermeneia silencieuse du musical*, in C. Hauer - B. Vecchione (cur.), *Semiosis et Hermeneia. Le sens langagier du musical*, L'Harmattan, Paris (in corso di stampa).