

RECENSIONI

ESTRATTO

da

(IL) SAGGIATORE MUSICALE

2014/2 ~ a. 21



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXI, 2014, n. 2



Leo S. Olshki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXI, 2014, n. 2

ARTICOLI

GÁBOR KISS, <i>The Ordinary Repertory of Aquileia in the Context of Its Neighbouring Regions</i>	pag.	177
CHRISTOPHE GEORIS, <i>Le premier recueil de "contrafacta" d'Aquilino Coppini (1607): intertextualités et contextualité</i>	»	205

INTERVENTI

MARIO CARROZZO, « <i>Music Only Became Autonomous When It Stopped Being Useful</i> »: Richard Taruskin e la storiografia musicale postmoderna	»	247
---	---	-----

RECENSIONI

F. M. SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* (E. Selfridge-Field), p. 313 –
PH. TAGG, *Music's Meanings* (M. Corbella), p. 318.

SCHEDE CRITICHE

D. Fabris, R. Mellace e G. Vinay su J. M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (p. 325), D. Blichmann (p. 328) e S. PASTICCI (p. 330).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	335
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	337
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 2014 ..	»	341

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 dicembre 2014

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2014: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.

Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

2014: Italia: € 108,00 • Foreign € 145,00
solo on-line - on-line only € 99,00

2015: Italia: € 113,00 • Foreign € 152,00
solo on-line - on-line only € 103,00

PRIVATI – INDIVIDUALS (solo cartaceo - print version only)

2014: Italia: € 80,00 • Foreign € 114,00

2015: Italia: € 84,00 • Foreign € 119,00

(segue in 3^a di coperta)

RECENSIONI

FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012 («Studi di Musica veneta. Quaderni vivaldiani», 16), CXLVII-240 pp.

Federico Maria Sardelli's *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* is a singular work that defies ordinary description. The first section (Introduzione, pp. XI-CXLVII) consists of reflections on auto-quotation in the works of composers generally and a lengthy discourse on the nature, meaning, and limitations of meaning of concordances. While Sardelli's central focus is on Vivaldi, he considers musical evidence for relations with other composers. The evidence presented for Vivaldi's appropriation of themes from his peers is slighter than that for the opposite process, but neither treatment is exhaustive. Sardelli does not wish to declare that any of the quotations he cites are the result of either intention or accident («il presente *Catalogo* accoglie tutto ciò che ricorre tanto a causa di un riutilizzo volontario che casuale, sia per una rapina che per un omaggio»: p. CXXIV).

Sardelli's aim in the introductory essay is to construct a typology of resemblances, but these types are not referenced in the bulkier *concordanze*, so although the introduction does provide a general framework for discussing varieties of self-quotation, imitation, partial re-use and so forth, it becomes more of a stand-alone writing than a foundation for the concordances that are presented. The main types presented illustrate 1) re-working of previously used material in music generally; 2) Vivaldi's re-workings; 3) the combination of fragments from multiple works in a new work; 4) exchanges and re-workings of thematic material between parts; 5) the use in multiple works of similar tonal contours; 6) the persistent use of one motivic concept (termed by Sardelli *spezies* or *idee fisse*: p. LXII); 7) the re-use of certain harmonic ideas; 8) quotation from or by other composers; and 9) the use of similar thematic material in topically unrelated contexts. He also makes an argument for the use of various kinds of quotation in dating undated works.

Read in isolation, this is a rich discussion. Yet it is problematical partly because it is *written* in isolation – from the extensive literatures on thematic reuse in the eighteenth century; from recent theories of composition in the eighteenth century; and from recent literature on musical similarity in general. Sardelli has relied heavily on his gift for musical recollection and his diligent efforts to recover music by Vivaldi from material considered to be by others. This is an ongoing process involving many people, however. The *Concordanze* might have worked better as a collaboration. As to the subject itself, some psychologists have spent a lifetime trying to define similarity and to distinguish the boundaries that separate it from *categories* on the one hand and incidental resemblances on the other. This is not a subject that yields durable results easily. Like beauty to the ear, musical similarity, extending to self-quotation, is in the ear of the listener.

The concordances (pp. 7-236) consist of a lengthy list dominated by Roman and Arabic numerals, with (textual) aria incipits and cross-references provided where appropriate. A short index of other composers cited (p. 237f.) and a table of contents complete the work, apart from an explanatory list (pp. 3-6) of addenda to the numbering system of Peter Ryom's *Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke* (RV) (Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2007). To judge the degree of consistency between stated findings one must consult either the scores themselves or the *Verzeichnis*. Those familiar with the *Verzeichnis* will soon recognize that the re-uses of whole movements or long passages within the Vivaldi oeuvre Sardelli cites are overwhelmingly present in Ryom's work.

This causes one to ask whether the *Concordanze* bring with them some new kind of musical intelligence, or perhaps a cunning new way to view the phenomenon of re-use. The personal memory that informs the work may not translate well to the fixed page, however impressive it may be in real life. Scholarship is a cumulative process in which personal insights are indisputably valuable, but some problems (such as that of Vivaldi's authorship) may simply have become too sprawling for one person to command completely. Sardelli departs from Ryom's example, which generously acknowledges the contributions of others (e.g. Reinhard Strohm, for his unravelling of the complexities of Vivaldi's operas). Despite many general acknowledgments at the front of the book, Sardelli's work is almost entirely devoid of acknowledgements in the running text. Its less familiar concordances sometimes tend to consist of quotations as short as one bar and/or to the trivia of musical fabric in Vivaldi's time. The book lacks a bibliography.

While the introductory essay contains both musical examples (several of them are painfully small) and schematic drawings, the concordances lack both. The musical examples lack numbers and captions, so references must be provided by page number. These simple shortcomings, which relate to general aspects of the book's production, may not have originated with the author, but they are hindrances to the reader seeking reference information.

This listing proceeds title by title, movement by movement, bar by bar, in a manner that is tedious. Are these very short items really concordances? Sardelli insists that he has excluded trivial resemblances, but the list numbers point to many instances where no musical significance can be attributed to the corresponding passages. The well known tendency of instrumental music of the time to exchange passages denominated in eighth notes with others in quarter notes between instruments (as in Bach inventions) explains the examples on pp. xxxvii-xxxix. Here the opening bars (41 or 28 of them, depending on which work one considers primary) of RV 314/314a are lined up with those of RV 300, both SSAB string works. For the first nine bars, the melodic contours are identical, the rhythmic figurations different. Then they become rhythmically more similar but are thematically submerged in scalar passages until they match rhythmically (but not entirely in melody or harmony) for the last six bars quoted. Here the music can speak for itself, but the procedure it calls attention to is not unique to Vivaldi.

To lament the work's shortcomings is not to indict the strength of many details. Sardelli renews our attention to the construction of the alleged Vivaldi Op. 13 (subtitled *Il pastor fido*) by Nicolas Chédeville and others (1737). The basic details were

provided more than two decades ago by Philippe Lascat (*"Il pastor fido", une œuvre de Nicolas Chédeville*, «Informazioni e Studi vivaldiani», XI, 1990, pp. 5-10), and were absorbed into Ryom's works. Sardelli's schematic view of the first 28 bars of the second movement of Op. 13 no 3 (p. CXXXVI) is indicative of much else. It shows the sonata to have had relationships with Op. 6 no 2, movement 1 (1717), with the act-two aria «Se fui contento» in *L'incoronazione di Dario* (1717), and with three other works. The coverage on p. XCII gives a fuller sense of the full opus (six sonatas).

A more persuasive relationship is that between the fourth movement of RV 5, a violin sonata in C Minor, and the third movement of the concerto RV 771 (p. XXIVf.). The solos of the concerto's second movement appear to have been extracted from the sonata, then interleaved with new *ritornelli*. Anyone who has spent much time with Vivaldi's instrumental music will be aware that many *ritornelli* are by themselves undistinguished. They rely on perfunctory material – arpeggios, scales, runs, and *tremolandi* – to introduce the soloist.

Certain other passages discussed are not always characteristic exclusively of Vivaldi's music. The doleful descending tetrachord, however it may be figured or articulated, is ubiquitous from the 1640s to about the 1720s, first in opera, then in instrumental music. Twenty listings for Vivaldi (p. LXVI) make a noteworthy impression but may not represent as great a penetration of his repertory as the six-note chaconne *ostinato* that is perhaps best known from the *Beatus vir* RV 597 (and its analogues). As for the patchwork phenomenon, the cello concerto RV 408 in E $\flat$ Major offers a sturdy example: it has analogues in RV 259, 261, 314, 680, and 719 (*L'incoronazione di Dario*).

It was Sardelli's original intention, I believe, to weigh some of Ryom's judgments about similarity and arguments for or against authorship, which determines whether a work appears in the main *Verzeichnis* or in Ryom's *salon des refusés*, the ever-changing *Anhang*. Titles are still being shifted back and forth in an imaginary next catalogue, as more scholars gain direct access to the long elusive Dresden and Turin manuscripts. It is not my personal conviction that musical borrowing can be used to establish authorship, because borrowing was not only tolerated but in some circumstances encouraged. It is valid to claim, however, that Vivaldi could become obsessed for a short period of time with one or another musical motive.

One of the happier aspects of the concordances is that they amalgamate borrowings, similarities, and dis-attributions that have accumulated over the past generation in journal articles and conferences reports, although pertinent findings reported outside Italy are less in evidence. The well documented Ruggieri/Vivaldi and M. A. Ziani/Vivaldi discoveries find a new medium for dissemination here. Other musical correspondences are less celebrated: the Vivaldi/Westhoff parallels of chordal shorthand for what was surely intended to be *bariolage*, though noted here and there, have a rightful place for their apparent similarity, although neither represents what audiences actually heard. They could easily have been articulated differently. Contrariwise, Sardelli misses the striking concordance of fugal subjects in Benedetto Marcello's Op. 1 no 2 (1708) and Vivaldi's Op. 3 no 11 (1711), reported in my *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* (Oxford, Blackwell, 1975), but notes (p. XCIVf.) the material shared between the first movements of Vivaldi's Op. 2

no 4 (1709) and Marcello's Op. 2 no 5 (1712). Sardelli begins his introductory essay (pp. xi-xv) with comments on Stravinsky that seem ill-suited to the topic. He moves on to consider similarities of attitude in iconography and drawings (pp. xvi-xxi) in the manner of Carlo Ginzburg's studies of the ear. The reference is to the evidential technique which Ginzburg correctly identifies as coming from the art historian Giovanni Morelli (pseudonym: Ivan Lermolieff) who based his method of attributing paintings on the identification of "insignificant details" such as the ear-lobe. These cursory comments are supposed to orient the discussion towards Vivaldi's re-use of material.

Musical similarity is both a compelling subject and a slippery one. It finds extensive discussion in cognitive studies, information studies, music theory, and the arena of generative musical composition. From a cognitive perspective, in which the question is not literal similarity but rather what listeners recognize as similar, Sardelli's "matches" which are longer than a few bars but shorter than a fully duplicated movement would rank relatively well. In information studies, where literal matches are ranked above psychological validity, they would rank less well. Most musicologists would object to the lack of semantic nuance in information studies, so this may be no loss.

The situation is different with respect to recent studies in the other two areas. Giorgio Sanguinetti's *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Oxford University Press, 2012) maps out a substantial territory of eighteenth-century music that has been largely ignored. On painstaking research, he claims that the Neapolitan conservatories of Vivaldi's time (and beyond) fostered an approach to composition in which young students learned to compose music on the basis of short examples which they could use as general guides to the realization of full-blown preludes, sonatas, and fugues. *Partimenti* are very much focused on keyboard repertoires. They employ harmonic schemes which would evolve in the minds of students prepared by this method to make them competent composers in a relatively short time. There was no thought for entertaining a lofty audience, only that of enabling poor youths with moderate ability to find employment as composers. Durante, Porpora, Leo, Paisiello, and Zingarelli were among its alumni. A website built by Robert O. Gjerdingen provides copious examples (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>). The results of employing the "rule of the octave" (a central principle of the system) will be unfamiliar to Vivaldi *studiosi* only insofar as they are optimized for keyboard improvisation.

Vivaldi was by no means the product of such training, although his ubiquitous descending octaves in the bass could be mistaken for a similar approach. *Partimenti* could be subjected to thematic development, even though they were often used in a facile way to produce sections of longer pieces quickly. Neapolitan conservatories had student musicians that were young and male, and were encouraged to master composition. Venice had female conservatory musicians who – we now know – spanned a gamut ages and only in rare cases composed music. They were supposed to leave that to Gasparini, Vivaldi, and Porta. Vivaldi himself was a product of the violin culture of northern Italy rather than the keyboard school of the South. Instruction provided by his father, who had no formal training on the instrument, was supplemented by Vivaldi's obviously close acquaintance with Corelli's *oeuvre*.

Some percentage of Sardelli's "loosely similar" passages that are held to amount to self-quotation are found as well in the *partimenti* corpora. Vivaldi's music enjoyed no such impact, although of course in general ways it influenced the development of the concerto repertory substantially. Vivaldi was certainly formulaic in his approach to instrumental music, and it is this quality that induced the contention that he composed the same piece five hundred times (a complaint that originated with Dallapiccola, not, as Sardelli claims, Stravinsky). Vivaldi's later life was consumed by concentration on short-term objectives – a lesson for this nobleman, a private performance for a visiting duke or prince. He avoided the common run of musicians, preferring instead his own cadre of singers. He would have been loath to be considered one of a class.

The other recent corpus of work focused on compositional procedure (and applicable to the eighteenth century though not particular to it) is the algorithmic research of David Cope, a composer at the University of California, Santa Cruz. It was developed under the rubric "Experiments in Musical Intelligence" (1990-2006), later called *Emmy*. Several books by Cope describe its general workings, but the better known consequence is the myriad "compositions" generated by the system in the likeness of various genres by specific classical composers. Most "realized" works are now available on recordings, but for musicological purposes the "unrealized" ones remain important as well.

Cope's system of generating new works consisted of three parts. The first component was the development of a lexicon of musical passages, stored by their intervallic relationships as well as the approaches to and departures from them. In order to find a place in the lexicon, the candidate musical fragment had to satisfy a "Goldilocks" quality by being neither unique to one work nor ubiquitous throughout the repertory, but instead "just right" in the number and situation of its appearances. The second component was a grammar employing five musical "parts of speech" that were engaged in tandem to produce complete musical thoughts, according to a series of allowances and constraints. The third component was the generation program, which was tempered by user specifications for key, meter, and mode (as well as composer and genre).

It is the lexicon construction with which Sardelli's effort to typify concordances has much in common. Cope's lexicon stores passages of 2-5 musical events (figures defined by rhythm, musical contour, and harmonic features) differentially, by genre and composer. This approach makes it possible to pin down "signatures" for some composers to periods of 3-5 years, provided that the examples stored in the lexicon come from works which are themselves dated. Had Sardelli been familiar with this approach, he could have explained some principles of affinity more succinctly, for his concordances also ignore meter, key, mode, and a certain amount of other fussy details. Despite Sardelli's disclaimer, however, they do not seem to make a clear enough distinctions between mechanical aspects of accompaniment and truly memorable moments of music. Cope's filters would have excluded some of the too-short-to-be-meaningful fodder that collects in the *Concordanze*.

The ultimate question about such concordances in Vivaldi's *oeuvre* is what, if anything, they actually tell us. These do not subscribe to any existing framework for evaluation of compositional technique or musical style. From Vivaldi's own time

we might think of the writings of two composers he knew well, Gasparini's *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) and Heinichen's *Der General-Bass in der Composition* (1728). Bella Brover-Lubovsky's *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi* (Bloomington, Indiana University Press, 2008), which digests all of Vivaldi's harmonic schemes in a very well ordered presentation, shows how clearly the *dicta* of each introduced changes in Vivaldi's idiom. On the subject of thematic reuse among Vivaldi's peers, Robert L. Marshall's *Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works* (Princeton University Press, 1972) and *Handel's Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowing*, ed. by J. Roberts (New York, Garland, 1986) demonstrate other approaches to related procedures.

For questions of attribution, the on-line availability of the RISM-OPAC, with 900,000 musical incipits of seventeenth- and eighteenth-century manuscripts, provides the ultimate sandbox for testing theories of authorship, with the constraint that it provides incipits rather than full scores. RISM metadata extends the reach, however, with its 100+ fields for provenance, copyists, watermarks (if known), and so forth (all of it ignored in Sardelli's treatment). The internet is surely where the Vivaldi *Concordanze* should be. The material could be displayed with its musical evidence and linked to other resources. Users could contribute information pertinent to a particular work, and attributions could to be changed (on good evidence) as required. One person's judgment, however well informed, seems insufficient in the twenty-first century to support the permanence of print for a subject such as this. More so with Vivaldi than with most composers, the constantly shifting sands of authorship based on perceptions of "style" allow that today's secure attribution may become tomorrow's spurious material.

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD
Stanford

PHILIP TAGG, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, New York & Huddersfield, Mass Media Music Scholars' Press, 2012, 692 pp.

Dal 1981, anno di fondazione di «Popular Music» e della IASPM, gli studi sulla *popular music* hanno sovente discusso le condizioni stesse della loro esistenza. È una tendenza connaturata a una disciplina che si plasma su pratiche musicali eterogenee e difficilmente circoscrivibili entro una definizione, per di più legate a logiche di produzione e distribuzione in costante espansione e ampiamente maggioritarie nella società globale contemporanea. In questa luce può essere letto lo slittamento semantico che Philip Tagg ha impresso, negli ultimi anni, alla nozione di *popular music*, sovrapponendola a quella di *everyday music*, quasi a implicare che il fatto stesso di essere "di tutti i giorni" renda una musica oggetto d'interesse per lo studioso di *popular music*; ciò comporta un ampliamento dell'attenzione dallo studio delle caratteristiche dell'oggetto musicale a quello delle dinamiche attraverso cui esso si compenetra con il sistema economico e mediale.

Lo studio della musica "di tutti i giorni" è per Tagg un tassello che s'inserisce in una vera e propria visione del mondo, ed è in questa prospettiva che la recente pro-

duzione del musicologo britannico può essere inquadrata. Da essa emergono due tendenze complementari: da una parte lo sviluppo di un'interfaccia "fluida" come il sito web *www.tagg.org*, ormai divenuta una risorsa imprescindibile per materiali multimediali ivi a disposizione (tra cui i famosi *edutainments*) e punto di riferimento per chiunque s'interessi di *popular music*; dall'altra una produzione scritta che, accanto alla saggistica propriamente intesa, ha messo a punto trattazioni voluminose in grado di sistematizzare e integrare tra loro linee di ricerca e metodologie didattiche sviluppate in quarant'anni di attività. A quello che a oggi resta il più monumentale tentativo di applicazione del metodo empirista alla *popular music* (Ph. Tagg - B. Clarida, *Ten Little Title Tunes*, New York & Montreal, Mass Media Music Scholars' Press, 2003), si sono aggiunti negli ultimi anni *La tonalità di tutti i giorni* (2009), Milano, Il Saggiatore, 2011, che può considerarsi una tra le pochissime grammatiche della *popular music* autonome rispetto alla musica d'arte, e il volume qui recensito, un maxicompendio del pensiero di Tagg per quel che riguarda la semiotica musicale nell'epoca dei mass media.

Il sottotitolo, *A Modern Musicology for Non-musos*, si regge sull'assunto secondo il quale una competenza musicale "latente" sarebbe insita in ogni ascoltatore e si svilupperebbe attraverso una contiguità quotidiana con la musica che nell'epoca dei mass media ha raggiunto livelli di pervasività senza precedenti. Il musicologo è chiamato a confrontarsi con questa situazione affinando un metodo "maieutico" in grado di mettere l'ascoltatore privo di competenze musicali (*non-muso*) nelle condizioni di scomporre e analizzare gli artefatti musicali, e quindi di interpretare criticamente la propria interazione con la musica.

Il volume si suddivide in due parti: la prima, *Meanings of 'music'?* (cap. I-V, pp. 35-193), ragiona sulle rappresentazioni socioculturali ideologiche economiche e politiche associate al concetto di musica nella società occidentale contemporanea, nell'intento di produrre una definizione in grado di superare aporie e contraddizioni; la seconda, *Meanings of music* (cap. VI-XIV, pp. 195-577), è invece dedicata alla trattazione delle modalità di significazione degli oggetti musicali, e racchiude la parte teoricamente più articolata del libro.

Tagg centra il capitolo I ("How much music?", pp. 35-41) su un rilievo di carattere quantitativo: la musica è mediamente presente nella vita di un uomo o di una donna occidentali per più di quattro ore al giorno; tramutata in dato economico, tale stima corrisponde a circa 2,5 dollari canadesi al giorno. L'aspetto economico è cruciale per la missione di politica culturale sottesa all'impostazione, da sempre militante, di Tagg: proprio perché la musica è una "voce" importante nel sistema capitalistico, lo studio delle sue strutture di significazione assumerebbe una funzione di 'coscienza critica' nei confronti dei meccanismi attraverso cui essa permea in profondità il comportamento degli individui e delle masse. Viceversa, lo scarso interesse mostrato nei suoi confronti dalle istituzioni educative e dall'accademia – in nome del feticcio di un sapere museale ed elitario legato a una musica d'arte declinata al passato – finirebbe per svolgere un ruolo di complicità nei confronti dello *status quo*.

Per Tagg la musica è invece «quella forma di comunicazione tra persone in cui il suono non verbale umanamente organizzato si fa portatore di senso in relazione a schemi cognitivi emozionali, gestuali, tattili, cinetici, spaziali e prosodici, seguendo convenzioni culturali specifiche» («that form of interhuman communication in which

humanly organised non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition»: p. 44). Tale definizione, che sintetizza in modo efficace il contenuto dell'intero volume, si regge su alcune premesse assiomatiche: 1) la musica è il luogo di una «simultaneità concertata» («concerted simultaneity»: p. 45 sg.), cioè di uno scenario comunicativo in cui la produzione di senso è negoziata tra più attori; 2) non vi è contraddizione o reciproca esclusione tra il paradigma dell'autoreferenzialità semantica della musica e quello della compenetrazione tra musica e società, ed è pertanto insensato irrigidirsi su una delle due posizioni; 3) la musica non è un linguaggio universale: anche volendo ammettere l'esistenza di universali di tipo bioacustico, la massima parte della comunicazione musicale avviene su un piano di specificità culturale. Dunque la musica si configura come veicolo privilegiato per la combinazione di diversi domini di rappresentazione (fisico, grosso-motorio, fino-motorio, linguistico, sociale, emozionale), come risorsa cognitiva determinante proprio in ragione del suo ruolo «sinaptico» e «multimodale».

Se alla musica si riconosce tale centralità, come mai, si chiede l'autore nel capitolo III («The epistemic oil tanker», pp. 83-132), il suo studio è relegato in posizione marginale nella formazione umanistica, compreso quello accademico? Tagg attribuisce questa anomalia (§ «The basic anomaly», pp. 83-84) a un complesso di ragioni storico-politiche che ha condotto molte società (non solo occidentali) a suddividere l'espressione musicale secondo livelli d'importanza che rispecchiano le strutture di potere, con la conseguenza che solo le tipologie più «nobili» sono ritenute degne di essere studiate (§ «Musical power agenda: a historical excursion», pp. 84-89). Nel moderno sistema accademico occidentale, tale conformazione si è articolata intorno al feticcio della musica «assoluta»: tanto l'assolutismo «classico» (§ «Classical absolutism: 'music is music'», pp. 89-99) quanto la sua controparte postmoderna (§ «Post-modern absolutism and text denial», pp. 111-115) si sarebbero resi responsabili di ammantare la musica di un'aura metafisica, basata rispettivamente sull'estremizzazione o sulla negazione di una sua autonomia estetica e semiotica. Dalla prima attitudine, rappresentata dalla Musicologia storica, sarebbe derivata una polarizzazione gerarchica tra 'purezza' e 'funzionalità' dell'espressione musicale; dalla seconda, rappresentata dai *cultural studies*, uno svuotamento della specificità musicale e un'ancora più paradossale metafisica dell'ineffabile: se non esiste un'autonomia della significazione musicale e solo il contesto recettivo è arbitro ultimo del senso, il dato testuale diventa inevitabilmente superfluo. In questa sezione Tagg tende a privilegiare il procedere argomentativo su quello descrittivo. L'urgenza di «fare sistema» finisce per dipingere uno scenario forse troppo manicheo, mentre la carenza di un vero e proprio stato dell'arte fa talora perdere mordente a spunti critici in larga parte condivisibili: pur rimandando infatti alla più ampia (e bibliograficamente documentata) disamina offerta in *Ten Little Title Tunes* (pp. 2-32), il capitolo III avrebbe beneficiato di un aggiornamento in merito ai non rari tentativi di integrazione tra studi culturali, analitici e storicoetnografici emersi nell'ultima decade, potenzialmente in grado di sfumare la lettura polarizzata dell'autore. (Tralascio studi monografici per segnalare alcuni titoli che si occupano di questioni generali: M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley, University of California Press, 2004; E. F. Clarke, *Ways of Listening*, Oxford University Press, 2005; M. Long, *Beautiful Monsters: Imagining*

the Classic in Musical Media, Berkeley, University of California Press, 2008, cfr. questa rivista, XX, 2013, pp. 139-141; E. Wald, *How the Beatles Destroyed Rock'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press, 2009; si veda anche il dibattito epistemologico scaturito dall'articolo di Tagg, *Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music*, «IASPM Journal», II, 2011, pp. 3-18, le cui voci sono state raccolte nel numero speciale *Popular Music Studies in the Twenty-First Century*, «IASPM Journal», III, 2013.)

Anche il capitolo IV ("Ethno, socio, semio", pp. 133-154) mutua il suo palinsesto dalla parte iniziale di *Ten Little Title Tunes* (pp. 33-92), investigando i tre ambiti disciplinari che più si compenetrano nello studio della musica "di tutti i giorni": l'Etnomusicologia, la Sociologia e la Semiotica della musica. All'Etnomusicologia sono riconosciuti tre meriti fondamentali: avere per prima impiegato le tecnologie di registrazione e reso reperibili all'ascoltatore occidentale musiche di altre culture; avere messo in crisi l'assolutismo euroamericano, relativizzando le funzioni semiotiche della musica occidentale; avere reso evidenti i limiti del sistema di notazione occidentale rispetto ad alcuni parametri d'espressione musicale. La sezione sulla Sociologia si sofferma sulla critica non tanto al pensiero di Adorno in sé, quanto alla sopravvalutazione che esso avrebbe conosciuto nella fondazione dei *popular music studies*. Il celebre saggio *Sulla popular music* (1941; trad. it. Roma, Armando, 2008) è stigmatizzato come «non informato ed elitista» («uninformed and elitist»: p. 139), ma è soprattutto il ruolo di Marcuse come intermediario del pensiero adorniano negli studenti radicali statunitensi negli anni '60 a essere individuato tra le principali cause di una canonizzazione del rock – soprattutto in sede di critica giornalistica – e della nascita di un "assolutismo postmoderno" che Tagg apostrofa sarcasticamente *pomorockology* (si legga *post-modern rockology*). La carenza di una semantica e di una pragmatica in molti studi di Semiotica musicale è al centro della sezione dedicata a quest'ultima. La ragione di tale carenza è individuata nei modelli teorici che hanno originariamente accordato priorità al linguaggio e alla denotazione, caratteristiche che nella significazione musicale – come Tagg spiega nel capitolo successivo – sono marginali.

Il capitolo V ("Meaning and communication", pp. 155-194), in cui l'autore getta le basi per la sua Semiotica della musica, chiude la prima parte. Poiché la musica funziona come un sistema di significazione e comunicazione culturalmente specifico, la sua abilità di produrre senso «si affida all'esistenza di un sistema di segni condiviso, in un contesto culturale pertinente, tra coloro che trasmettono e coloro che ricevono» («relies on the existence of a shared store of signs common to transmitters and receivers in the relevant cultural context»: p. 192). È questa, per Tagg, la base per una comunicazione musicale entro la quale i fenomeni di incompetenza e interferenza di codice operano come agenti destabilizzanti e allo stesso tempo arricchenti: «l'incompetenza e l'interferenza di codice (intenzionali o meno) sono prerequisiti per gli slittamenti nel significato musicale. Segni che appartengono a uno specifico sistema (o vocabolario) culturale possono essere appropriati da un altro sistema nel quale acquisiscono diverso significato o funzione» («codal incompetence and codal interference (intentional or not) are prerequisites for shifts in musical meaning. Signs from one culturally specific store (or vocabulary) can be appropriated into another where they acquire a different meaning or function»: p. 193). Tagg inquadra quindi

la relazione tra musica e linguaggio nei termini di una semiotica connotativa, secondo la definizione che Eco trasse da Hjelmslev (*Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, § 2.3). Se il logocentrismo favorisce l'egemonia della denotazione, la comunicazione musicale implica invece un regime in cui la connotazione, intesa nel senso degerarchizzato di Eco, è primaria.

La seconda parte del volume offre un'ampia sintesi della metodologia di analisi della *popular music* sviluppata da Tagg nell'arco di tre decenni. Proprio per la sua natura sintetica essa demanda di necessità, per alcuni approfondimenti, ad altri contributi dello studioso. La seconda parte si articola in due sottosezioni seguite da una coda: i capitoli VI e VII studiano il doppio asse della produzione di senso musicale, vale a dire l'interazione tra soggetti che si relazionano a un evento musicale ("Intersubjectivity", pp. 195-228) e quella tra artefatti musicali distinti ("Interobjectivity", pp. 229-262); i capitoli VIII-XII (VIII, "Terms, time & space", pp. 263-303; IX, "Timbre, loudness and tonality", pp. 305-342; X, "Vocal persona", pp. 343-382; XI, "Diataxis", pp. 383-416; XII, "Synchrisis", pp. 417-484) analizzano i parametri di espressione musicale e paramusicale nel loro articolarsi in unità semantiche, mentre il capitolo XIII ("A simple sign typology", pp. 485-528) offre una tipologia esemplificativa di come i segni musicali si relazionano ai campi semantici; il capitolo XIV ("Analysing film music", pp. 529-577) funge infine da coda pratica, descrivendo la struttura del corso dedicato alla musica per film che Tagg ha condotto per anni e che ha prodotto buona parte dei casi di studio discussi nel volume.

Nell'analizzare l'intersoggettività, Tagg compie un passaggio decisivo verso una focalizzazione di tipo estesico, preferita a una di tipo poetico. Delle sei argomentazioni addotte per tale preferenza, due sono quelle che meglio si accordano con l'intento del volume di "democratizzare" lo studio della musica: l'esigenza di costruire «un vocabolario di descrittori per gli aspetti della strutturazione musicale» («a vocabulary of descriptors for aspects of musical structuration»: p. 197) che faccia leva sulla competenza insita negli ascoltatori *non-musos*, e quella di contrastare la tendenza storicamente preponderante nel campo della semiotica musicale a privilegiare l'intenzione autoriale rispetto al significato percepito. L'aspetto estesico viene quindi indirizzato verso la metodologia dei *reception tests* (sviluppata compiutamente in *Ten Little Title Tunes*), tesa a generare tipologie di *paramusical fields of connotation* (PMFCs) che servono da piattaforma empirica su cui costruire l'analisi della significazione. I PMFCs hanno insieme il limite e il pregio di essere etnograficamente determinati.

L'indagine interoggettiva procede comparando per similitudine e differenza diversi "oggetti" musicali (IOMC: *inter-objective comparison material*). Essa poggia sulla teoria storica di Tagg, che prende le mosse dall'individuazione di un oggetto musicale (AO: *analysis object*), di un livello morfologico-strutturale, e delle unità minime di articolazione semiotica (musemi). Nonostante la dimensione estetica svolga anche in questo caso un ruolo di apripista, nello studio dell'oggetto musicale il livello poetico torna ad acquisire centralità.

In questa fase s'inserisce la discussione dei parametri di espressione musicale, divisi da Tagg in quattro categorie che corrispondono ad altrettante prospettive di avvicinamento all'oggetto musicale. La sezione dedicata a *timbre*, *loudness* e *tonality* (cap. IX) si concentra su quelli che nelle grammatiche classiche sono definiti 'para-

metri del suono', e rimanda alla *Tonalità di tutti i giorni* per approfondimenti. Non c'è spazio in questa sede per evidenziare gli elementi di rottura che la grammatica teorizzata da Tagg manifesta rispetto alla tradizione. Basti segnalare forse il più radicale, che consiste nel concepire il sistema tonale come un'espressione – storicamente e culturalmente circoscritta – delle possibilità di elaborazione “terziale” (termine che Tagg preferisce a “triadica”) del modo ionico. Nella *popular music* quest'ultimo torna a relativizzarsi come una tra le possibilità offerte dagli altri modi, portatori ognuno di PMFCs. Ne consegue che ridurre il comportamento armonico della musica “di tutti i giorni” a surrogato del sistema tonale per derivarne conclusioni sul suo status di subordinazione rispetto alla tradizione classico-romantica è concettualmente inappropriato.

Il capitolo X è dedicato alla *vocal persona*, elemento di raccordo tra varie discipline che gravitano intorno alla *popular music*. Rispetto agli studi di matrice sociologica e a quelli che indagano dinamiche performative e di *gender* sottese alla vocalità, Tagg sceglie la via dell'osservazione sperimentale, basata su esercizi di commutazione vocale e su una classificazione descrittiva che ancora una volta si regge sulla completezza dei descrittori di natura poetica ed estetica.

I capitoli XI e XII introducono rispettivamente i neologismi *diataxis* e *syncrisis*, riferiti a due modi complementari di intendere la significazione musicale in relazione alla sintassi. Il primo indica l'organizzazione del discorso sull'asse diacronico a medio e lungo termine (estensionale), ossia tratta di segmentazioni formali (Tagg preferisce *diataxis* al più comune ‘forma’, nell'intento di isolare, tra le dinamiche sintattico-morfologiche, solo quelle che hanno un rilievo semantico). *Syncrisis* indica invece un livello di significazione di tipo sincronico e intensionale che si manifesta attraverso «l'aggregazione di molteplici suoni che si protraggono simultaneamente, percepibile come un tutt'uno composito entro i limiti del presente esteso» («the aggregation of several simultaneously ongoing sounds perceptible as a combined whole inside the limits of the extended present»: p. 603), laddove per *extended present* si intende una durata di tempo delimitata, tra i 3 e i 5 secondi, avvertita come istantanea.

Sulla scorta del confronto tra i descrittori espressi dai *reception tests* e gli elementi strutturali di significazione di tipo estensionale e intensionale, l'autore propone una tipologia di segni (cap. XIII) che si prefigge di operare una sintesi tra i livelli estetico e poetico. I *types* identificati da Tagg sono tre, con un'articolazione che procede dal micro al macro: *anaphones*, *diataxemes* e *style flags*. I primi sono equivalenti all'analogia in ambiente sonoro (anafone), cioè figure musicali che stilizzano pattern di natura paralinguistica tattile cinetica spaziale gestuale e persino sociale. I *diataxemes* sono musemi riferiti alla *diataxis*, cioè figure che determinano o marciano episodi musicali. Gli *style flags* sono configurazioni che identificano contenuti semantici più complessi, evocando intere famiglie di genere in modo diretto (*style indicators*) o attraverso procedimenti di sineddoche (*genre synecdoche*).

Non è facile sintetizzare in poche righe una valutazione complessiva sul volume qui recensito. Confido nel fatto che i molti elementi di pregio siano emersi a sufficienza dalla sintesi offerta, impegnata a rendere conto della varietà di stimoli e illuminazioni che delinea una visione finalmente a tutto tondo della “galassia Tagg”. Tra essi vi è la straordinaria efficacia che la teoria vanta in sede di analisi, come testimoniano i numerosi esempi applicativi che popolano il volume, di cui non si può

dar conto per ragioni di spazio. Allo stesso tempo rilevo un elemento di criticità comune a molte teorie sistematiche, che etichetto come “eccesso di autoreferenzialità”.

Se è vero che tra i meriti di un libro vi è quello di stimolare reti di intertestualità, allora questo volume lo fa in misura minore di quanto potrebbe. Allorché abbandoniamo la “galassia Tagg” per avventurarci nella “costellazione musicologica”, ricaviamo infatti l'impressione che il libro non sempre offra la “porosità” necessaria perché la teoria di cui esso è portatore possa proporsi come alternativa autonoma rispetto ad altre impostazioni. Per esempio, un concetto come quello di ‘unità culturale’ (cfr. Eco, *Trattato di semiotica generale* cit., § 2.6) che Tagg sottintende, derivando una parte rilevante della sua impostazione semiotica da Eco (a partire dal cap. V, il cui titolo richiama la distinzione tra significazione e comunicazione dello stesso *Trattato*), avrebbe forse potuto essere esplicitato per inquadrare ulteriormente la nozione di ‘musema’ e quella di PMFC, oltretutto dialogare in modo fruttuoso con l'uso che ne fece Raymond Monelle nella *topic theory* (*The Musical Topic*, Bloomington, Indiana University Press, 2006). Similmente, il concetto di *affordance*, derivato dall'ecologia della percezione di James Gibson e sviluppato in ambito musicologico, tra gli altri, da Eric Clarke (*Ways of Listening* cit.), potrebbe fornire un fertile paradigma teorico per le modalità di indagine estetica messe a punto dai *reception tests* di Tagg e Clarida: altri studi recenti (p.es., S. Zagorski-Thomas, *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, 2014, p. 8) pongono in relazione l'impostazione ecologica di Clarke con quella semiotica di Tagg, e Clarke stesso richiama il lavoro di Tagg in più punti del volume citato (*Ways of Listening* cit., pp. 116, 162, 213 nota); Tagg non sembra però tenere in considerazione, nemmeno per dissociarsene, né l'impostazione di Clarke né il paradigma ecologico *tout court*. Infine, per tornare alla *popular music*, colpisce l'assenza di una discussione del modello euristico di *soundbox* proposto da Allan Moore in diversi studi (il più recente dei quali è *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Ashgate, 2012), che sembra il migliore candidato a un confronto puntuale con ogni capitolo della seconda parte.

Ho citato, non a caso, tre importanti prospettive su oggetti e problematiche contigui a quelli del nostro autore. La giustificazione, spesso addotta da Tagg, di preferire la propria esperienza diretta a capziose speculazioni bibliografiche («to cut a long story short», ama ripetere), accanto al suo encomiabile sforzo di mantenere un registro non paludato e adatto alla didattica, si scontrano con due ordini di rischi, quello della proliferazione di un gergo specialistico ad alto tasso di autoreferenzialità, e quello di non raccogliere la sfida, urgente e vitale anche dal punto di vista didattico, che oggi si impone alle discipline umanistiche *tout court* e dunque anche a quelle musicologiche: gettare i ponti per un dialogo tra i saperi, a cominciare da quelli disciplinarmente attigui. Eco è stato maestro in questo, e non vi è motivo di credere che Tagg si risenta del paragone.

MAURIZIO CORBELLA
Milano

INDICE DELL'ANNATA XXI, 2014

Al lettore	pag.	3
------------------	------	---

Articoli

MARIE CARUSO, <i>Ten Fugues Shed Light on an Old Debate</i>	»	5
ELIA ANDREA CORAZZA, <i>La collaborazione di Ottorino Respighi con Sergej Djagilev</i>	»	45
CHRISTOPHE GEORIS, <i>Le premier recueil de "contrafacta" d'Aquilino Coppini (1607): intertextualités et contextualité</i>	»	205
GÁBOR KISS, <i>The Ordinary Repertory of Aquileia in the Context of Its Neighbouring Regions</i>	»	177
DANIEL MORO VALLINA, <i>Carmelo Bernaola en Italia. Las enseñanzas de Goffredo Petrassi y Bruno Maderna</i>	»	69

Interventi

MARIO CARROZZO, « <i>Music Only Became Autonomous When It Stopped Being Useful</i> »: Richard Taruskin e la storiografia musicale postmoderna ..	»	247
ADELAIDA REYES, <i>Identity Construction in the Context of Migration</i>	»	105
ANNA SCALFARO, <i>L'Educazione musicale nella scuola italiana dalla metà degli anni '50 ai '70</i>	»	123

Recensioni

A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, <i>Musica e spettacolo nel regno di Napoli</i> (J. M. Domínguez Rodríguez)	»	149
F. MENDELSSOHN BARTHOLDY, <i>Sämtliche Briefe</i> (M. T. Arfini)	»	154
F. M. SARDELLI, <i>Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane</i> (E. Selfridge-Field)	»	313
PH. TAGG, <i>Music's Meanings</i> (M. Corbella)	»	318
P. WEISS, <i>L'opera italiana nel '700</i> (J. M. Domínguez Rodríguez)	»	149

Schede critiche

D. Blichmann, <i>Die Macht der Oper</i> (R. Mellace)	»	328
M. Casadei Turronei Monti, <i>Lettere dal fronte ceciliano</i> (P. Sequeri)	»	161

J. M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, <i>Roma Nápoles Madrid</i> (D. Fabris)	»	325
R. ERKENS, <i>Alberto Franchetti</i> (M. Targa)	»	166
H. MACDONALD, <i>Music in 1853</i> (A. Malvano)	»	163
S. PASTICCI, <i>“Sinfonia di salmi”</i> (G. Vinay)	»	330
Notizie sui collaboratori	»	169, 335
Libri e dischi ricevuti	»	171, 337
<i>Bollettino dell’Associazione culturale «Il Saggiatore musicale» 2014</i>	»	341

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2015

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia
fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Paolo Cecchi (Bologna), Angela I. De Benedictis (Basilea),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Raffaele Mellace (Genova),
Daniele Sabaino (Cremona), Manfred Hermann Schmid (Tübingen),
Tilman Seebass (Innsbruck), Martin Stokes (Londra), Anne Stone (New York),
Marco Uvietta (Trento), Vassilis Vavoulis (Nottingham-Atene),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Roma; condirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; condirettore)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Marco Beghelli (Bologna), Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Gianmario Borio (Cremona),
Juan José Carreras (Saragozza), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Albert Gier (Bamberga),
Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Anthony Newcomb (Berkeley), Kate van Orden (Berkeley), Jessie Ann Owens (Davis),
Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma), Cesarino Ruini (Bologna),
Wilhelm Seidel (Lipsia), Emanuele Senici (Roma), Nico Staiti (Bologna),
Richard Taruskin (Berkeley), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia),
Giorgio Pagannone (Chieti), Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo),
Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma), Gabriella Sartini (Bologna),
Maria Semi (Göttinga), Carlida Steffan (Modena),
Nicola Usula (Bologna; esempi musicali)

Hanno collaborato come redattori:
Jacopo Doti, Francesco Lora, Francesco Scognamiglio (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo segreteria@saggiatoremusicale.it. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).
