

Piero Marconi

Punto e a capo

*Tra leggere e scrivere
un percorso interdisciplinare sull'impaginazione,
per la didattica dello strumento¹*



¹ L'autore è docente del settore disciplinare *Pratica della lettura vocale e pianistica* nel Dipartimento di Didattica della musica del Conservatorio "Rossini" di Pesaro.

L'immagine riproduce, dall'autografo del *Clavier-Büchlein. vor Wilhelm Friedemann Bach. angefangen in Cöthen den 22. Januarii A^o. 1720* (New Haven, Yale University, The Library of the School of Music, US-NH Music Deposit 31), il Minuetto BWV 841, nell'elegante scrittura dello stesso primogenito di Bach destinatario del quaderno, alla data del frontespizio un bambino di dieci anni.

PARTE PRIMA

1. Introduzione

Tityre, tū patulaè recubàns sub tègmine fàgi...

Confesso: non amavo, ai tempi del liceo, l'augusta tiritera (o *tityrera*) imposta ad arte – in nome della metrica, per conto di Virgilio – sopra la naturale accentuazione delle parole antiche; uno stravolgimento che, mi perdoni spero il latinista, trovavo da ragazzo un po' ridicolo e che, signore ormai più che maturo, continuo (mi vergogno un poco a dirlo) a non soffrire.

Uno stravolgimento della naturale nervatura che sperimentavo all'incontrario, negli stessi anni di apprendistato, nei brani di Bach o di Beethoven, di Mozart o di Schumann, ai quali mi accostavo entusiasta al pianoforte: disposti sulla pagina, sebbene spesso e volentieri regolari nell'assetto, con un'andatura prosastica, tanto continua quanto irregolare, senza relazione alcuna con quella udibile nervatura. Un occultamento dell'impianto che diventava impenetrabilità quando, galeotta la tastiera, si suonava – e si leggeva – a quattro mani, il primo (al femminile) da un lato, il secondo (al maschile) dall'altro, ognuno dirimpetto alla sua parte: due parti in copione, senza un copione. Come attori, a teatro, che avessero a disposizione solo spezzoni di battute, ognuno le sue, e non un testo che le contenesse e disponesse in sensata continuità: e, su quella base schizofrenica, si presentassero poi al pubblico plaudente.

Troppe volte poi, in tanti anni, mi è capitato di stupire alla vista dell'incerta grafia *in musicis* esibita da non pochi addetti ai lavori della musica (non pochi, ma non tutti per fortuna). Segno, a fronte di un uso abbondante e perfino sovrabbondante della lettura, di un'insufficiente consuetudine alla scrittura delle note. Leggere, senza scrivere: paradossi dei nostri percorsi formativi.

Proprio muovendo da queste ed altre simili esperienze, e dalle riflessioni scaturitene nel tempo, ho pensato negli anni più recenti di dedicare in conservatorio – dapprima nel Biennio didattico, quindi con ripensamenti e integrazioni nel Tirocinio Formativo Attivo (TFA) per l'insegnamento nella scuola media ad indirizzo musicale – un corso alla scrittura e all'impaginazione della musica, in cui coniugare l'analisi del testo ad obiettivi didattici per l'apprendimento strumentale.² Un percorso interdisciplinare – tale per causa efficiente (l'esperienza personale, non solo musicale, di studente e di docente) come per causa finale (il contesto educativo, a forte integrazione disciplinare, della scuola media) – in cui, partendo dall'esempio della parola metrica, si passasse al dominio del suono organizzato, spesso per il tramite del numero. In modo però che, per quanto possibile, alla musica non occorresse il soccorso esplicito della parola, alla comprensione le verbose spiegazioni: far parlare la musica, sulla carta, attraverso le sue articolazioni naturali, a patto di non celarle. Un approccio latamente nello spirito dell'analisi funzionale di Hans Keller,³ un'analisi, cioè, non bisognosa di parole, e in qualche misura debitore dei criteri di allineamento del contenuto propri dell'analisi semiologica.⁴

Il risultato, per certi versi, sembrerà la scoperta dell'acqua calda. Quel che mi auguro è che vi galleggi almeno un uovo: anche solo di Colombo.

² Il corso è stato tenuto dapprima al Conservatorio "Pergolesi" di Fermo (Biennio didattico per la classe di concorso A077, anno accademico 2012-2013), in seguito al Conservatorio "Rossini" di Pesaro (TFA A077, anni accademici 2014-2015 e 2015-2016). Agli studenti che lo hanno frequentato, arricchendolo delle loro osservazioni ed esperienze, dedico con piacere questo scritto.

³ Il metodo concepito da Keller, sorta di analisi all'ascolto, prevedeva l'esecuzione di partiture, elaborate a scopo di chiarificazione sulle opere musicali oggetto di analisi secondo il principio che «la musica intorno alla musica è infinitamente più obiettiva di qualsiasi discorso sulla musica, essendo questa assolutamente concreta» (riportato in BENT-DRABKIN [1990], p. 108; all'approccio di Keller sono dedicate, nel volume, le pp. 105-108).

⁴ Nei grafici o tabulazioni dell'analisi semiologica, metodo ispirato alla linguistica, acquistano rilievo e significato la disposizione orizzontale (asse sintagmatico) e quella verticale (asse paradigmatico) degli elementi del discorso musicale.

Il primo asse costituisce «l'immaginaria linea orizzontale che mostra la successione delle funzioni di una struttura musicale»; lungo questo asse, «le unità elementari consecutive [...] vengono scritte l'una dopo l'altra [...] in modo da evidenziarne le rispettive funzioni sintattiche (ad esempio, di inizio di frase o di figurazione cadenzale)». Il secondo rappresenta «l'immaginaria linea verticale lungo la quale vengono raggruppate tutte le unità musicali che assolvono a una stessa funzione»; in esso «le unità che appartengono allo stesso paradigma sono incolonnate secondo l'ordine di ricorrenza nella struttura [...] così da poterne agevolmente studiare le ripetizioni e le trasformazioni» (BENT-DRABKIN [1990], p. 287; i metodi di tipo semiologico sono delineati alle pp. 120-124).

2. Versi in prosa

*Non si nasconda questa melodia
che si appoggia nel ritmo come il volo
dell'ape in arco sui frequenti fiori...⁵*

Un piccolo gioco, non nuovo, per incominciare.

Con questo partiva il corso, e così pure noi qui partiremo: tre testi, dati di seguito, con l'omissione di titoli ed autori.

Testo 1

Il giovane Werther amava Carlotta e già della cosa fu grande sussurro. Sapete in che modo si prese la cotta? La vide una volta spartir pane e burro. Ma aveva marito Carlotta, ed in fondo un uomo era Werther dabbene e corretto; e mai non avrebbe (per quanto c'è al mondo), voluto a Carlotta mancar di rispetto. Così, maledisse la porca sua stella; strillò che bersaglio di guai era, e centro; e un giorno si fece saltar le cervella, con tutte le storie che c'erano dentro. Lo vide Carlotta che caldo era ancora, si terse una stilla dal bell'occhio azzurro; e poi, vòlta a casa (da brava signora), riprese a spalmare sul pane il suo burro.

Testo 2

Oh, ritornate a me voci d'un tempo, care voci discordi! Chi sa che in nuovi dolcissimi accordi io non vi faccia risuonare ancora? L'aurora è lontana da me, la notte viene. Poche ore serene il dolore mi lascia; il mio e di quanti esseri ho intorno. Oh, fate a me ritorno voci quasi obliate! Forse è l'ultima volta che in un cuore – nel mio – voi v'inseguite. Come i parenti m'han dato due vite, e di fonderle in una io fui capace, in pace vi componete negli estremi accordi, voci invano discordi. La luce e l'ombra, la gioia e il dolore s'amano in voi. Oh, ritornate a noi care voci d'un tempo!

Testo 3

Nella mia giovinezza ho navigato lungo le coste dalmate. Isolotti a fior d'onda emergevano, ove raro un uccello sostava intento a prede, coperti d'alghe, scivolosi, al sole belli come smeraldi. Quando l'alta marea e la notte li annullava, vele sottovento sbandavano più al largo, per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno è quella terra di nessuno. Il porto accende ad altri i suoi lumi; me al largo sospinge ancora il non domato spirito, e della vita il doloroso amore.

Il gioco che i lettori, come a suo tempo gli studenti, sono invitati a giocare – resistendo alle sirene e ai facili oracoli di internet, oltre che alla tentazione di girar pagina in cerca delle soluzioni – consiste in primo luogo nel chiedersi, dopo una lettura ad alta voce, quali di questi testi siano, da un punto di vista metrico (una metrica non talmente irregolare da risultare imprevedibile), poesie. Sempre che, cosa possibilissima, non siano già noti, in tutto o in parte. Fatto ciò, il secondo passo, sempre al riparo dai suggeritori, è di riscrivere quelli tra i testi ritenuti in metrica come fossero poesie, cioè versi: e se “verso” significa, dai tempi arcaici del solco dell'aratro, “gira” o “volta”, e poi, per analogia, “vai a capo”, stabilire dunque dove, come, perché andare a capo.⁶

⁵ ZAMPONI–PIUMINI [1988], p. 171. La terzina citata apre una delle poesie di Roberto Piumini che costellano questo volume dal poliseno titolo di *Calicanto*, accattivante itinerario didattico nel linguaggio della poesia.

⁶ «Nel leggere una poesia, è importante rendersi conto di come sono costruiti i versi e le strofe. La struttura a versi è la caratteristica che ci permette di riconoscere una poesia a prima vista, e di distinguerla da un brano in prosa. In base alla struttura dei versi, la recitazione seguirà un andamento o un altro» (DELFRATI [2001], p. 67). Nell'esperimento proposto con i tre testi, il rovesciamento del rapporto temporale e causale tra il recitare e il cogliere la struttura metrica consente di apprezzare maggiormente l'importanza di un dato in apparenza ovvio come la disposizione discontinua, sulla pagina, di un testo poetico.

Prima di passare a svelare un po' alla volta l'arcano, con la riproduzione dell'impaginazione originaria dei testi, riferirò di quanto, nei tre corsi dedicati in anni accademici diversi al tema, è emerso con gli studenti, tutti forniti, oltre che di titoli di studio musicali, di una istruzione secondaria di secondo grado, e in qualche caso di una formazione universitaria di tipo umanistico:

Testo 1: tutti hanno colto la natura metrica, tanto per la ricorrenza regolare e prevedibile delle rime, quanto per l'evidente, immutabile taglio ritmico dei versi; la riscrittura, conseguentemente, non si è discostata nel ritaglio delle unità metriche dalla versione a stampa, se non talora per dettagli minori;

Testo 2: molti hanno colto la presenza di rime, non però, come nel caso precedente, regolarmente distanziate; alcuni hanno individuato qua e là dei versi, ma non tutti i versi; le prove di riscrittura, differenti da studente a studente, non sono giunte, pur con margini diversi di approssimazione, a riprodurre con esattezza lo schema originale della poesia, insieme variegato e ricorrente, inquieto e regolare;

Testo 3: pur avendo alcuni, per via del clima espressivo, avvertito un'aura poetica come di prosa d'arte, il brano non è stato in genere ritenuto, dal punto di vista metrico, una poesia.

Non saprei dire, non fossi stato in prima persona il mandante di quel livellamento dei testi, l'artefice, per via d'impaginazione, di quella «notte oscura in cui tutte le vacche sono nere», per dirla con Hegel, non saprei dire se i miei risultati, pur confortati da una qualche esperienza in materia, si sarebbero discostati molto da quelli conseguiti dai miei studenti. Nelle mie intenzioni non si trattava comunque allora per i corsisti coinvolti, come non lo è ora per chi ha la benevolenza di leggere, di un test sull'abilità di cogliere del lettore, ma solo di una prova della capacità di occultare, o viceversa di chiarire, della scrittura e dell'impaginazione. Intanto per la poesia, a titolo di esempio: poi, a somiglianza, per la musica.

Nelle pagine che seguono, l'analisi delle tre poesie, resa possibile dal ricorso all'originaria stesura metrica – *condicio sine qua non*, come si vedrà, di qualunque discorso in merito –,⁷ si svolgerà di pari passo, in un percorso dal semplice al complesso, con la presentazione delle esperienze condotte in parallelo insieme con gli studenti sul terreno musicale, in base ad analogie strutturali tra i brani letterari e i pezzi strumentali.

⁷ Una volta ricostruita, grazie all'impaginazione originale, la radice metrica dei testi, questi sono stati nuovamente letti dagli studenti ad alta voce, con esiti espressivi di tutt'altro genere, quanto a ritmo e intonazione, rispetto alla resa delle versioni nella stesura continua prosastica.

3. Musica in versi

... si mandava a memoria qualsiasi pezzo
imparando senza pianoforte la prima riga di
ogni pagina, la seconda riga di ogni pagina e
così via, per “rimontare” poi il tutto alla fine.⁸

3.1. Poesia I

Ecco dunque, così come edito,⁹ il primo brano letterario, scelto – per iniziare sorridendo – quale prototipo della “quadratura”.

Ernesto Ragazzoni
I dolori del giovane Werther

Il giovane Werther amava Carlotta
e già della cosa fu grande sussurro.
Sapete in che modo si prese la cotta?
La vide una volta spartir pane e burro.

Ma aveva marito Carlotta, ed in fondo
un uomo era Werther dabbene e corretto;
e mai non avrebbe (per quanto c'è al mondo),
voluto a Carlotta mancar di rispetto.

Così, maledisse la porca sua stella;
strillò che bersaglio di guai era, e centro;
e un giorno si fece saltar le cervella,
con tutte le storie che c'erano dentro.

Lo vide Carlotta che caldo era ancora,
si terse una stilla dal bell'occhio azzurro;
e poi, vòlta a casa (da brava signora),
riprese a spalmare sul pane il suo burro.

La regolarità assoluta, si potrebbe dire di questa facezia in versi, con la conseguente facile prevedibilità metrica a lungo andare. Questa la struttura:

strofe: **quartine** di versi, esse stesse in numero di quattro;
una specie di forma al quadrato,¹⁰ evidenziata dalla chiara distinzione delle quartine nell'impaginazione
(questo accorgimento non era stato adottato che da pochi studenti, in fase di trascrizione metrica del testo);
ogni quartina è inoltre distinta, per sintassi e semantica, in due **distici**;

versi: costanti, **dodecasillabi**, nella forma di senari doppi;
in questa sua articolazione, la più frequente, il dodecasillabo presenta, in comune con altri versi (senario e ottonario,
ad esempio), una scansione ritmica invariabile, di tipo quaternario (come le strofe e l'intera poesia, in questo caso)
determinata dalla posizione fissa degli **accenti** sulle posizioni sillabiche 2-5-8-11: ogni tre sillabe quindi,¹¹ da cui
l'evidente sapore, all'ascolto, di **terzine** (nel significato ritmico del termine),¹² e alla lunga, se non temperato da artifici

⁸ Piero RATTALINO, *Da Clementi a Pollini*, Milano, Ricordi/Giunti Martello 1983, p. 443. L'autore riporta qui il metodo di studio e memorizzazione impartito da uno dei suoi maestri di pianoforte, Carlo Vidusso.

⁹ Ernesto RAGAZZONI, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili*, Torino, Einaudi 2000, p. 128.

¹⁰ L'impianto quaternario dei versi e delle strofe di questa poesia trova un analogo nel procedimento che la terminologia musicale tedesca chiama *Potenzierung*, ossia elevazione a potenza (BENT-DRABKIN [1990], p. 310): tale cioè che una struttura data a un certo livello formale si replichi come elevata a potenza, immutata o con varianti, ad uno o più dei livelli superiori o inferiori. Un esempio di questo assetto formale è dato dalla cosiddetta *potenzierte Dreiteiligkeit*, quale si mostra nel Minuetto con Trio: la forma tripartita a-b-a, propria ad entrambi, si replica a un livello superiore come A-B-A, nella successione Minuetto-Trio-Minuetto. Uno schema renderà più evidente l'elevazione al quadrato (per il procedimento, però, sarebbe forse più proprio il riferimento ai frattali, piuttosto che alle potenze).

A	B	A
Minuetto	Trio	Minuetto (ripresa)
a-b-a	c-d-c	a-b-a

¹¹ RAMOUS [1984], p. 144; BELTRAMI [1996], p. 71.

¹² La scelta del dodecasillabo può aver avuto la sua radice, consapevole o meno l'autore, nella ritmica in terzine già presente nel titolo decasillabo “I dolori del giovane Werther”, che Ragazzoni non sceglie, ma eredita dalle traduzioni italiane del romanzo di Goethe. Un elemento in più di capovolgimento comico.

come l'*enjambement*, un che di filastrocca (che qui si sposa bene col tono canzonatorio e irriverente verso il sacro testo dello *Sturm und Drang*); ritmo d'attacco, come in buona parte dei versi italiani, in arsi, con la prima sillaba atona;

rime: alternate;

diverse da strofa a strofa, ma con un significativo e volutamente comico ritorno nell'ultima quartina della rima in *-urro* (di *burro*), già apparsa nella prima strofa.

La forza di tanta regolarità ha facilmente ragione di un'impaginazione uniforme come quella data in prima battuta; ciò non toglie che alcuni aspetti (le rime ad esempio, e il loro schema, come pure le strofe) risultino più difficili da ricostruire e da imprimere nella memoria, visiva in primo luogo, e che la componente matematica della forma, con l'onnipresente regola del quattro ai tre livelli formali del verso (i quattro accenti), della strofa (i quattro versi) e del tutto (le quattro strofe), appaia del tutto offuscata.

3.2. Musica I

A questa prima poesia, così implacabilmente squadrata, si è riallacciata per analogia, nel corso, la prima esperienza con un brano musicale, un cavallo di battaglia dei pianisti alle prime armi: il Minuetto in Sol maggiore di Christian Petzold (1677-1733), assicurato quello alla gloria postuma, sottratto questo a un destino di Carneade dal *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* del 1725. Una prima esperienza di lettura, questa, non ancora di scrittura, attraverso la comparazione delle differenti impaginazioni della graziosa danza primo Settecento a cura di due autorevoli edizioni, ognuna a suo modo *Urtext*, per la propria epoca: una di fine Ottocento, della Bach-Gesellschaft,¹³ e un'altra più recente, della Henle.¹⁴

Proprio da quest'ultima (Es. 1), in quanto esemplificazione dell'ordinaria impaginazione "in prosa" della musica e quale perfetto analogo musicale della stesura continua, in prosa, della poesia di Ragazzoni, si è partiti.¹⁵

Esempio 1

Unica indicazione fornita dal docente: dare un numero anche all'ultima battuta, dato omissivo di norma dagli editori, e rifletterci un po' sopra. Superfluo scrupolo ragionieristico? No, come si vedrà più avanti: primo grimaldello per l'appropriazione (debita) della forma. In questo caso, numero 32.

Opportunamente interrogato con i semplici strumenti delle potenze e della scomposizione in fattori primi, già a disposizione di un allievo di scuola media, almeno al terzo anno,¹⁶ il numero declina facilmente le proprie generalità: 2⁵. Tra i tanti approcci possibili, l'analisi della forma di un brano musicale può partire, perché no, dalla consistenza numerica delle battute, specie per brani brevi o di lunghezza contenuta: un numero primo fornisce indizi diversi da uno scomponibile, uno dispari da uno pari, uno divisibile per 2 da uno divisibile per 4 o per 8 e così via. Indizi, naturalmente, non certezze: piste da battere e null'altro.

Il numero 32, naturalmente, potrebbe scaturire anche dalla somma di 13+19 (due numeri primi), ed essere quindi il risultato ingannevolmente "quadrato" dell'addizione di strutture asimmetriche, a loro volta non divisibili in parti uguali, né in rapporto semplice tra loro; ma visto che è la quinta potenza di 2, perché non chiedergli se dividendo per 2 e poi per 2 e poi per 2... in una progressiva dicotomia, non si ricavi per caso l'ossatura del brano, che essendo una danza per bipedi ha un vizio binario di partenza? L'approccio, in questo caso, dà risultati immediati:

¹³ *Notenbuch der Anna Magdalena Bach aus dem Jahr 1725*, Bach-Gesellschaft Ausgabe (BGA), XLIII-2, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1894, p. 26.

¹⁴ *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725)*, München, Henle 1983, p. 3.

¹⁵ Gli esempi musicali sono dati, anche per una più agevole lettura in parallelo col testo dell'articolo, in un documento a parte.

¹⁶ Nella sezione Matematica delle *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* (M.I.U.R. [2012], p. 64), tra gli "Obiettivi di apprendimento al termine della classe terza della scuola secondaria di primo grado", si trovano i seguenti:

- In casi semplici scomporre numeri naturali in fattori primi e conoscere l'utilità di tale scomposizione per diversi fini.
- Utilizzare la notazione usuale per le potenze con esponente intero positivo, consapevoli del significato, e le proprietà delle potenze per semplificare calcoli e notazioni.
- Conoscere la radice quadrata come operatore inverso dell'elevamento al quadrato.

Nelle medesime *Indicazioni* non appare invece neppure una volta la parola "metrica". Tra gli obiettivi della lettura al termine del primo ciclo, nella sezione Italiano, l'unico a far generico riferimento alla poesia è il seguente (p. 44), scevro da qualunque accenno alla tecnica del verso:

- Leggere testi letterari di vario tipo e forma (racconti, novelle, romanzi, poesie, commedie) individuando tema principale e intenzioni comunicative dell'autore; personaggi, loro caratteristiche, ruoli, relazioni e motivazione delle loro azioni; ambientazione spaziale e temporale; genere di appartenenza. Formulare in collaborazione con i compagni ipotesi interpretative fondate sul testo.

- $2^5 = 32$: l'intero **brano**;
 $2^4 = 16$: ciascuna delle due **parti**, segnalate dai ritornelli, in cui questo si divide;
 $2^3 = 8$: ciascuno dei due **periodi**, distinti da cesure armoniche e tematiche, in cui si divide una parte;
 $2^2 = 4$: ciascuna delle due **frasi** in cui, per le medesime ragioni, si divide un periodo;
 $2^1 = 2$: ciascuna delle due **semifras** in cui, su base melodica, si dividono alcune frasi (ma non tutte);
 $2^0 = 1$: ciascuna delle **unità metriche** (ternarie) in cui, in virtù degli accenti, si articola il decorso.

Di questa struttura piramidale, così agevolmente percorsa a ritroso a partire dal vertice, per via deduttiva, non tiene però minimamente conto e non serba traccia l'impaginazione dell'edizione Henle, che anzi la occultata così:

- 3**: le accollature in cui è distribuita ciascuna parte;
6: il numero complessivo di **accollature** in cui è ripartito il brano;
5 o 6: le **battute** per accollatura (schema di ripartizione per ogni parte: 5+5+6).

Si può a questo punto passare al confronto con l'altra edizione, quella della Bach-Gesellschaft (Es. 2).¹⁷

Esempio 2

A chiunque apparirà evidente, così come agli studenti del corso, la corrispondenza immediata – nel senso originario di non-mediato (da schemi, parole, spiegazioni) – tra gli esiti dell'analisi appena condotta, ossia la struttura musicale, e la distribuzione del brano sulla pagina. La riassumiamo:

- 2**: le accollature in cui è distribuita ciascuna parte;
4: il numero complessivo di **accollature**: ognuna corrisponde ad un periodo;
8: le **battute** per accollatura.

Così disposto, il pezzo parla da solo. E dice non solo della sua cornice, del suo telaio, del suo reticolo, ma anche, in maniera più perspicua, della sua sostanza: in particolare se viene letto, oltre che in orizzontale, in verticale. Emergono infatti ordinatamente, grossomodo allineati in verticale, elementi collocati nell'altra versione in maniera disparata – difficili quindi da cogliere, specie per un occhio non esperto –, quali:

ripetizioni, letterali o variate, trasposte o meno, di unità fraseologiche collocate in posizioni simili; ad esempio le frasi d'attacco del primo e del secondo periodo, quasi identiche, o le frasi di risposta del terzo e quarto periodo, nelle tonalità rispettivamente della dominante e della tonica: l'incolonnamento consente inoltre di individuare con facilità le varianti; ciò è di immediata utilità anche per l'identificazione, nella prima fase di apprendimento, di passi che non richiedano studio (in quanto già presenti in precedenza), o a cui possano essere applicate scelte tecniche (diteggiature, pedali e così via) simili a quelle di altri;

cadenze, melodiche e armoniche; quelle conclusive di ciascun periodo, allineate al termine delle accollature, confrontabili a colpo d'occhio; così pure, per quanto lievemente sfalsate, quelle intermedie di frase;

tonalità, costituenti il piano tonale; le regioni tonali, specie in brani come questo, in cui si dia regolare corrispondenza tra l'articolazione fraseologica e quella armonica: qui, ad esempio, la terza accollatura-periodo corrisponde alla fase nella tonalità della dominante.

Per chiudere il cerchio, tornando al punto di partenza della poesia di Ragazzoni, si può infine constatare l'analogia di fondo tra il percorso svolto sul testo letterario e quello condotto sul minuetto, che consente di determinare questa equivalenza, in base ai due differenti criteri di edizione:

- l'edizione **Henle** della danza corrisponde alla versione *continua*, in prosa, della poesia;
 l'edizione **BGA** della stessa equivale alla stesura *discreta*, in versi, della medesima poesia.

La differenza cruciale, facilmente rilevabile, è che gli editori di letteratura, e prima di loro gli scrittori, non impaginano in prosa testi concepiti in metrica: gli editori di musica – ma prima ancora i compositori, per secolare abitudine¹⁸ – di norma sì. Le eccezioni, come questa della BGA, non fanno che confermare la regola, come si vedrà appresso.

¹⁷ La Bach-Gesellschaft Ausgabe (BGA), fedele alla lettera all'originale bachiano, conserva la chiave di soprano per il rigo superiore: ciò non ne consiglierebbe l'utilizzo didattico nei primi anni di studio, ma altri sono i motivi, legati all'impaginazione, per cui è stata scelta come termine di paragone.

¹⁸ Tra le ragioni di questo costume, che ha sicuramente radici complesse, può essere annoverato almeno per i compositori del passato meno recente, come Bach, il fatto che la carta da musica fosse «più pesante e più costosa della normale carta per scrivere, poiché i fogli dovevano mantenersi rigidi sul leggio», ciò che imponeva un utilizzo parco e senza sprechi dello spazio a disposizione. Lo stesso Bach «a volte aspettava di pianificare la struttura della pagina per una nuova composizione e stimare su ogni foglio lo spazio necessario, prima di segnare i pentagrammi» (John ELIOT GARDINER, *La musica nel castello del cielo. Un ritratto di Johann Sebastian Bach*, [trad. it. di Luca Lamberti], Torino, Einaudi 2015, p. 224 [ed. orig.: *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*, London, Penguin 2013]).

3.3. Musica II

Che il caso dell'edizione BGA del Minuetto costituisca, come detto, un'eccezione alla norma, è attestato dalla stessa BGA in mille altri casi. Proprio per questo, il brano proposto successivamente agli studenti – con lo scopo di affrontare dal lato della scrittura, dopo quello della lettura, il tema dell'impaginazione – è stato un'altra danza, stavolta di Bach in persona; una danza non meno nota di quella precedente di Petzold, anche grazie a una celebre versione rock: la Bourrée in Mi minore dalla Suite BWV 996.¹⁹

Esempio 3

Il brano, di 24 battute (senza contare le ripetizioni prescritte), è diviso in:

parti: 2, la prima di 8, la seconda di 16 battute, chiaramente distinte dai segni di ritornello;
periodi: 3, di 8 battute ciascuno, correlati al piano tonale;
frasi: 6, due per ogni periodo, articolate dalle cadenze melodico-armoniche.

L'impaginazione della BGA (Es. 3)²⁰ lo distribuisce secondo questi criteri:

il contenuto è diviso tra le due facciate (153-154) di una stessa pagina;
 occorre perciò voltare e, se non si fa a parte una copia dello spartito su due fogli distinti, non si può avere uno sguardo d'insieme in simultanea del brano;

la bourrée inizia a metà della facciata 1 e si completa a metà della 2, ed è preceduta e seguita da altre danze;
 la divisione è rispettosa del principale snodo formale del pezzo, collocandosi a cavallo tra prima e seconda parte (per far ciò, l'editore spezza la battuta 8: un utile accorgimento di cui si parlerà più avanti);

pur essendo le due parti in rapporto 1 : 2 (8 battute contro 16), alla prima sono riservate 2 accollature, alla seconda 3;

il contenuto è ripartito perciò in modo disomogeneo quanto a densità, dato che salta immediatamente all'occhio e rischia di fuorviare il lettore;

anche se in presenza di una fraseologia regolare di periodi di 8 e frasi di 4 misure, le accollature portano un numero variabile di battute, per lo più dispari: 3+5 (prima parte), 5+5+6 (seconda parte);

la minor consistenza della prima accollatura è in parte motivata dal rientro sinistro, una costante delle edizioni a stampa, che se da un lato costituisce un elemento di grazia dell'impaginazione, dall'altro altera sovente, fin dall'inizio, la distribuzione del contenuto musicale nelle accollature.²¹

Sulla base dell'analisi della forma sopra descritta, si è proceduto quindi a una riscrittura del brano secondo criteri metrici e fraseologici, che rendesse evidente attraverso l'impaginazione la struttura (Es. 4).

Esempio 4

In questa versione, oltre agli aspetti già osservati a proposito dell'edizione BGA del Minuetto di Petzold, a partire dalla corrispondenza tra accollatura e unità fraseologica (la frase di 4 battute, in questo caso), si notano questi ulteriori tratti, alcuni dei quali resi possibili dalla scrittura al computer:

il **brano**, che inizia a capo pagina, occupa **una sola facciata**;

il numero di **accollature** per ogni parte (rispettivamente 2 e 4) è **in proporzione al numero di battute**;

a sottolineare la distinzione in parti, le accollature iniziali di ciascuna sono *sporgenti*, non *rientrate*, a sinistra;

a distinguere i tre periodi, le accollature sono raggruppate a due a due, a somiglianza dei distici poetici, e le coppie sono tra loro maggiormente distanziate;

il contenuto di ogni **accollatura** corrisponde all'**unità fraseologica**, e non solo a un certo numero di battute metriche (intese come il contenuto ritmico tra due stanghette);

poiché il ritmo caratteristico della *bourrée* prevede invariabilmente l'attacco anacrusico sull'ultimo quarto della misura, la battuta finale di ciascuna frase è spezzata tra due accollature, in modo che l'ultima semiminima vada a capo

¹⁹ L'arrangiamento/variazione di Ian Anderson, che ha goduto di un vasto successo sin dal suo apparire, si trova, sotto il titolo di "Bourée" [sic], nell'album *Stand Up* (1969) del gruppo rock britannico *Jethro Tull*.

²⁰ J. S. BACH, *Verschiedene Instrumentalcompositionen*, II, Bach-Gesellschaft Ausgabe (BGA), XLV-1, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1897, pp. 153-154.

²¹ Un esempio tra le migliaia che si potrebbero citare: un brano di Čaikovskij dall'*Album per la gioventù* per pianoforte, il n. 5 "Marches des soldats de bois", così come impaginato in P. I. TCHAIKOVSKY, *Album for the Young* op. 39, New York, Schirmer 1904 [facilmente consultabile al seguente indirizzo internet: [imslp.org/wiki/Children's_Album,_Op.39_\(Tchaikovsky,_Pyotr\)](http://imslp.org/wiki/Children's_Album,_Op.39_(Tchaikovsky,_Pyotr)), e reperibile in ristampa moderna nella raccolta di opere del medesimo autore "*The Seasons*" and *Other Works for Solo Piano*, Mineola, N.Y., Dover 1996, p. 119]. Trattandosi di una marcia, la squadrata e inquadrate fraseologia procede di 8 in 8 battute, per un insieme di 48. A causa del consueto rientro sinistro della prima accollatura, però, questa contiene 7 battute, e non 8 come le successive. Pur avendo la *durata* di un periodo, queste non coincidono quindi con il *contenuto* di un periodo, a causa dello sfasamento iniziale. La battuta persa in principio viene recuperata solo nell'ultimo sistema, che porta 9 battute.

(di questo accorgimento, come già segnalato, offre un esempio già la versione BGA del brano);²² si fa in tal modo prevalere la battuta ritmica, che può essere tanto tetica quanto anacrusica o acefala, su quella metrica, sempre tetica;²³ la continuità della battuta finale e quella fra accollature successive è garantita da un segno di richiamo (la notina nera senza gambo) che anticipa la nota successiva a capo pagina, a somiglianza dell'antico *custos*, adottato ancora da Bach; si riduce in tal modo anche la possibilità di errore, frequente alla lettura nel passaggio da un'accollatura alla seguente;

l'**allineamento verticale** delle **battute**, con piccole deviazioni utili ad evitare un'eccessiva rigidità,²⁴ consente di cogliere a colpo d'occhio ripetizioni, trasposizioni, varianti, cadenze melodiche e armoniche;

le **battute** sono **numerate a fine accollatura**, e non all'inizio:

- i numeri che appaiono sulla pagina (4-8-12...) sono in tal modo significativi per la forma, contrariamente a quelli che comparirebbero, secondo le consuetudini dell'editoria musicale, ad inizio accollatura (5-9-13...);
- i numeri in corrispondenza di snodi formali maggiori (8-16-24) sono evidenziati in grassetto.

Come detto, alcuni utili accorgimenti – quali ad esempio la sporgenza a sinistra o il differente distanziamento delle accollature in base alla struttura – sono praticabili solo grazie al ricorso al computer. Per ragioni organizzative, le attività in classe sono state svolte sempre in forma manoscritta, su carta pentagrammata standard; gli studenti sono stati però invitati a saggiare le risorse, e la maggiore flessibilità, offerte dai programmi di videoscrittura, anche sulla base di esempi di realizzazioni proposti dal docente. Alcune esercitazioni da loro svolte a casa, sia in funzione del corso sia in vista di proprie attività di insegnamento, hanno tratto beneficio dall'utilizzo del mezzo informatico.

Conclusa questa duplice esperienza tra lettura e scrittura sul Minuetto di Petzold e sulla Bourrée di Bach ci si è chiesti quale possa essere, più in generale, il campo di applicazione di un simile criterio di impaginazione secondo la metrica, almeno come finora sperimentato, ossia su brani dall'evidente quadratura formale e fraseologica. Si sono perciò individuati generi e forme dall'impianto regolare, ed opere significative dal repertorio didattico (qui riassunte a titolo esemplificativo limitatamente al pianoforte, senza pretesa di completezza):

danze di varia epoca, per lo più in forma bipartita;

da quelle barocche (particolarmente le *Galanterien*: minuetto, gavotta, bourrée e simili) a quelle ottocentesche (valzer, polka, mazurca), fino alle contemporanee (tango, samba e oltre), con esclusione dei modelli più stilizzati e lontani dalla tradizione coreutica; le danze di Bach ed altri autori barocchi, i valzer di Schubert e le mazurche di Chopin, i tanghi di Piazzolla offrono esempi in tal senso;

pezzi caratteristici, in forma spesso bipartita;

quasi tutti i numeri dell'*Album per la gioventù* di Schumann, per citare una raccolta didattica tra le più diffuse, presentano una rigida quadratura;

canzoni, italiane e straniere, di solito costruite su unità di quattro e otto battute;

non mancano naturalmente le eccezioni: *Yesterday* dei Beatles, per esempio, col suo esordio settenario;

inni e canti di vari tipi e funzioni (civile, sportiva, liturgica);

gli inni nazionali, ad esempio, spesso utilizzati come temi per variazioni strumentali; i canti popolari, largamente presenti nelle raccolte strumentali;

studi tecnici;

buona parte degli Studi op. 176 di Duvernoy, ad esempio, alcuni di Heller (l'op. 47 n. 8 offre un caso) e mille altri degli autori più diversi.

²² Lo spezzettamento di una battuta tra la conclusione di un'accollatura e l'inizio della successiva era prassi comune nella scrittura manoscritta ai tempi di Bach, il quale vi ricorreva con frequenza, come attestano i suoi autografi, senza danno per il lettore.

²³ «Phrasing and meter are theoretically independent, although phrase and metric boundaries often coincide» (FRIBERG–BATTEL [2002], p. 201). L'avvio del primo movimento dalla Sonata in Sol maggiore per pianoforte K 283 di Mozart, con il differente assetto ritmico-metrico tra melodia e accompagnamento, è riportato altrove a dimostrazione del fatto che «unità metriche e unità ritmiche possono anche divergere» (FADINI–CANCELLARO [2009], p. 21). Il potere esercitato dall'abitudine visiva al primato della battuta metrica su quella ritmica – abitudine da cui, dice l'esperienza personale, non ci si difenderà mai abbastanza – è incalcolabile, e si dimostra in mille circostanze: un pregevole saggio sulla didattica della notazione, *Insegnare a scrivere la musica. Percorsi possibili* (FERRARI [1999], pp. 25-38), imperniato sul ritmo anacrusico d'attacco dell'inno di Mameli, presenta invariabilmente quel modulo ritmico, racchiuso tra due stanghette, in forma tetica. Agli automatismi indotti dalla notazione si alleano verosimilmente, in quel caso, le leggi gestaltiche della percezione (tetico suonerà in effetti quel ritmo, a chi, in uno stadio di calcio o in un'aula scolastica, ne tralasci o trascuri parole ed accordi), a fornire del patriottico inciso un'accentuazione diversa, e un diverso significato.

²⁴ FERRERO [2007], p. 171: «Se il ritmo è uniforme, una delle tipiche cose da evitare è l'allineamento delle barre di battuta fra accollature diverse. Ha un effetto vagamente ipnotico, che disturba la concentrazione». Sull'allineamento verticale degli elementi e la sua dimensione significativa, si veda d'altra parte quanto detto alla nota 4, a proposito dell'analisi semiologica.

PARTE SECONDA

4. Musica in versi diversi

*Vidusso aveva già imparato in questo modo a memoria i quarantotto Preludio e fuga del Clavicembalo ben temperato di Bach, e non ad uno per volta, ma tutti e quarantotto insieme: tutte le prime righe di tutte le prime pagine dei due volumi del Clavicembalo ben temperato, tutte le seconde righe, ecc. ecc.*²⁵

Nella seconda fase del corso, facendo tesoro degli aspetti già emersi con le prime esperienze condotte sul testo di Ragazzoni e sulle due danze barocche, ci si è dedicati ad esplorare casi via via più complessi in cui la simmetria e la quadratura si presentassero in un quadro più articolato, con un occhio anche al livello strumentale di un Liceo musicale.

4.1. Poesia II

Il secondo testo poetico proposto agli studenti in avvio delle lezioni, scelto, oltre che per il molteplice riferimento alla musica, per l'intricata mistura di regolarità e varietà, nella microforma come nella macroforma, ha offerto a questo proposito un utile punto di partenza e un terreno di riflessione. Così si presenta nell'edizione a stampa.²⁶

Umberto Saba
Preludio

Oh, ritornate a me voci d'un tempo,
care voci discordi!
Chi sa che in nuovi dolcissimi accordi
io non vi faccia risuonare ancora?

L'aurora
è lontana da me, la notte viene.
Poche ore serene
il dolore mi lascia; il mio e di quanti
esseri ho intorno.
Oh, fate a me ritorno
voci quasi obliate!

Forse è l'ultima volta che in un cuore
– nel mio – voi v'inseguite.
Come i parenti m'han dato due vite,
e di fonderle in una io fui capace,
in pace
vi componete negli estremi accordi,
voci invano discordi.
La luce e l'ombra, la gioia e il dolore
s'amano in voi.
Oh, ritornate a noi
care voci d'un tempo!

Forse per ragioni di spazio, il libro di testo da cui, sui banchi di scuola, imparai ad amare questa poeticissima poesia ne liquidava la musicalissima metrica – ingegnosa e ciclica come in un mottetto isoritmico e, come in quello, in filigrana – con queste scarne parole: «PRELUDIO è in versi di differente

²⁵ RATTALINO, *op. cit.*, p. 445, sempre a proposito del metodo di studio del suo maestro Vidusso.

²⁶ Umberto SABA, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi 1961, p. 351.

lunghezza (endecasillabi, quinari ecc. ecc. [sic]) con qualche rima». ²⁷ Tutto qui, il ritratto dell'irregolarità condita di sparsi echi: più o meno quel che si riesce a cogliere, di questo piccolo capolavoro, ad una lettura in prosa. Povero Saba, tanta fatica per nulla, pensai anni dopo imbattendomi di nuovo in quella poesia, fitta di simmetrie e sottili corrispondenze. Anche per questo, per rendere giustizia a quel che il libro di scuola non mi aveva detto, ed io non avevo di conseguenza afferrato, l'ho proposto agli studenti.

Vediamo dunque in che cosa consista quello sbrigativo "ecc. ecc." dell'antologia, come ricostruito insieme con gli studenti, in felice indipendenza da qualsivoglia testo o commentario. La poesia si compone, a variante della forma di canzone, di due stanze della medesima natura metrica, quanto a strofe, numero-tipo-ordinamento dei versi e schema delle rime. ²⁸

STROFE	VERSI	RIME	
		stanza 1	stanza 2
Quarta rima	endecasillabo	A (<i>t-empo</i>)	H
	settenario	b (<i>disc-ordi</i>)	i
	endecasillabo (dattilico) ²⁹	B (<i>acc-ordi</i>)	I
	endecasillabo	C	L
Settima rima	trisillabo	c	l
	endecasillabo	D	B (<i>acc-ordi</i>)
	settenario	d	b (<i>disc-ordi</i>)
	endecasillabo	E	H
	quinario	f	m
	settenario	f	m
	settenario	g	a (<i>t-empo</i>)

Resto ammirato di tanta perizia, ogni volta che torno a questo splendido "preludio". Questa perizia, però, si può cogliere pienamente solo nell'impaginazione in versi, che dischiude la struttura:

stanze: 2, identiche per impianto metrico;

(verificabile in base alla successione alterna delle strofe, al conteggio dei versi, all'identificazione delle rime);

strofe: 4, chiaramente distinte attraverso la spaziatura;

da un rapido conto dei versi per ciascuna, si realizza l'alternanza 4-7 || 4-7, primo indizio della macroarticolazione in due stanze composte ciascuna da:

strofa 1: **quarta rima** (schema delle rime A-B-B-C e simile, di tradizione);

strofa 2: **settima rima** (schema di versi e rime non tradizionale);

versi: 11 per ogni stanza;

alternati per tipo secondo uno **schema fisso**, identico per entrambe le stanze:

ricorrenti: endecasillabo, settenario;

sporadici: quinario, trisillabo;

il quinario può legarsi per episinalefe al settenario successivo, a formare un endecasillabo

(la distinzione dei due versi voluta dall'autore è perciò ardua da cogliere, ritmicamente, nella versione in prosa);

rime: schema complesso, con:

frequenti **rime bacciate** (una di queste lega le due strofe della stanza);

rari **versi irrelati**, tali per lo più solo in apparenza:

la rima in *-empo* [A] del primo verso della poesia torna, con l'identica parola "tempo", nell'ultimo verso [a];³⁰

il primo verso della seconda stanza [H] rima con l'ottavo della medesima [H];

i versi ottavo [E] e undicesimo [g] della prima stanza sono gli unici effettivamente irrelati.

Si danno però analoghi musicali di tali strutture metriche, di un simile gioco delle strofe, dei versi, delle rime? Difficilmente, forse, con tanta complessità e ricchezza, ma si trovano, anche al livello del repertorio strumentale per i primi anni di studio.

²⁷ Salvatore GUGLIELMINO, *Guida al Novecento. Profilo letterario e antologia*, Milano, Principato 1976², Antologia, p. 413.

²⁸ Ci si rifà qui alla classificazione delle forme metriche ad opera di Pietro Bembo, il quale, riguardo alla canzone, «trascura le regole di costruzione delle strofe, e ricorda solo quella per cui tutte devono essere costruite nello stesso modo» (BELTRAMI [1996], p. 23).

²⁹ L'endecasillabo dattilico a cadenza ternaria, che Saba colloca nella stessa posizione in entrambe le stanze, si distingue dagli schemi accentuativi più comuni per gli accenti «sulla 4^a, 7^a, 10^a e cesura dopo la quarta o quinta sillaba» (RAMOUS [1984], p. 150).

³⁰ Caso fortuito e insieme significativo, la parola "tempo", per quanto semplice nella terminazione, non trova rima se non nella parola stessa – come nel caso di questa poesia – e nei suoi derivati (maltempo, contrattempo, perditempo...). Un qualsiasi rimario della lingua italiana potrà confermare questa natura di "numero primo" della coda in *-empo*.

4.2. Musica III

Un primo esempio sottoposto in proposito agli studenti è stato uno dei più celebri e cavalcati numeri dell'*Album per la gioventù* di Robert Schumann: “Il contadino allegro, che torna dal lavoro”, qui dato inizialmente in un’edizione russa non particolarmente preoccupata delle questioni che si vanno trattando in questa sede (Es. 5).³¹

Esempio 5

Per fortuna si danno di questo brano, dalla fraseologia squadrata |: 4 :||: 2 + 4 :||, impaginazioni più leggibili. La versione ottocentesca a cura di Clara Schumann (Es. 6) offre un esempio di un criterio di distribuzione di battute e accollature per fortuna piuttosto diffuso tra le edizioni, a partire dalla seconda curata dall’autore stesso, e certo più sensato.³²

Esempio 6

Alla luce di quanto già visto in occasione dei brani precedenti, non occorrerà indugiare sui motivi che rendono questa edizione, con 4 battute per accollatura, preferibile alla prima quanto a chiarezza e aderenza alla struttura. Due tratti del brano, però, si prestano a qualche riflessione:

fraseologia: pur nel segno della quadratura, è variabile, per la presenza di unità di lunghezza diversa; esordio e ripresa di 4 battute; parte centrale, che precede la ripresa, di 2;

ritornelli: ciascuna delle due parti sono ripetute, in tutte le edizioni per esteso; a causa dell’asimmetria tra le due parti, di 4 e 6 battute rispettivamente, la seconda si distribuisce nella ripetizione in maniera diversa rispetto alla prima enunciazione.

Dando in forma implicita i ritornelli, attraverso i segni di ripetizione (le piccole varianti nelle due uscite possono essere segnalate con numeri corsivi), e considerando le unità fraseologiche di lunghezza diversa alla stregua di “versi” di differente estensione, si può passare, sulla base dei criteri già adottati in precedenza, a una terza impaginazione del brano (Es. 7) che chiarisce ulteriormente la forma e, mentre allontana sensibilmente la scrittura da quella usuale per una pagina di musica, la avvicina a quella di una poesia concepita, come nella forma canzone, secondo una metrica regolare ma composita.

Esempio 7

4.3. Musica IV

Un secondo caso, più composito e più vicino al modello della poesia di Saba, è stato offerto da un breve brano dalla testura omoritmica, semplice in apparenza: il penultimo numero, “In chiesa”, dell'*Album per la gioventù* di Čaikovskij. Si invita ad osservarlo, in due differenti impaginazioni (Ess. 8 e 9), e di proseguire solo dopo nella lettura di queste pagine.

Prima di sfociare, nella seconda parte con carattere di lunga coda (bb. 25-52), in una regolare architettura fraseologica per gruppi di 4 e 8 battute, il pezzo intona nella prima parte (bb. 1-24), a mo’ di un coro maschile, richiamato dalla tessitura, un canto in stile sillabico di sapore liturgico ispirato alla tradizione ortodossa. Il repertorio di riferimento della melodia, l’innodia religiosa, ne spiega la condotta metrica variabile, dall’aspetto irregolare: la struttura fraseologica della prima parte, data in doppia esposizione (bb. 1-12 e 13-24), è infatti 2+3+3+4.³³ Si tratta in realtà di un’irregolarità inscritta nella quadratura: il numero totale di battute, per ogni ciclo, è 12, e la somma delle prime tre unità fraseologiche, 2+3+3, è uguale a 8.

La prima impaginazione proposta, da un’edizione russa delle opere complete (Es. 8),³⁴ mostra una marcata indifferenza tanto nei confronti dell’articolazione in gruppi di 2, 3 e 4 battute, quanto dell’intelaiatura complessiva: gli uni come l’altra sono spezzettati nel gioco delle accollature.

³¹ L’edizione dell'*Album per la gioventù* di Schumann è quella curata da Victor Merzhanov nel 1988 per la casa editrice moscovita Muzyka (reperibile a questo indirizzo: http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP92288-PMLP02707-Schumann_-_Album_f_r_die_Jugend_-_Opus_68.pdf).

³² Robert SCHUMANN, *Werke*, (a cura di Clara Schumann), Serie VII, n. 29, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1887, p. 8.

³³ P. I. TSCAIKOWSKY, *Kinderalbum* op. 39, “Critical Notes” (a cura di Thomas Kohlhase), Wien, Wiener Urtext Edition 2000, p. 46: «The first 2+3+3 bars of the piece are reminiscent of Russian Orthodox hymns».

³⁴ P. I. TSCAIKOWSKY, *Complete Collected Works*, vol. 52, New York, Kalmus 1965 (ristampa dall’edizione russa degli *opera omnia* [Полное собрание сочинений, Moskva, Muzgiz 1948]), p. 170. La scansione, nell’esempio, non è purtroppo delle migliori.

Esempio 8

Maggiore attenzione per gli aspetti formali mostra invece la versione dell'editore Schirmer (Es. 9),³⁵ che così dispone il contenuto musicale nelle prime tre accollature:

accollatura 1:	8 battute (2+3+3)	i primi tre gruppi del primo ciclo di 12;
2:	9 (4 +2+3)	il gruppo residuo del primo ciclo, e due gruppi del secondo ciclo;
3:	9 (3+4 +2)	i due ultimi gruppi del secondo ciclo e l'avvio della seconda parte.

Esempio 9

In questa disposizione, i tratti strutturali emergono senz'altro con maggiore chiarezza, a beneficio di chi legge e studia. La ripetizione per esteso (bb. 13-24) del primo blocco fraseologico, squadrato ma non simmetrico (8+4), fa però sì, come nel caso del brano precedente di Schumann, che lo stesso identico materiale sia impaginato in due maniere diverse, tra loro sfalsate, una per il primo ciclo (bb. 1-12), l'altra per il secondo (bb. 13-24), e che l'entropia, per così dire, tenda ad aumentare. L'editore mostra però di aver a cuore la rispondenza tra distribuzione del testo e architettura formale, e mediante la quarta accollatura, di 10 battute, riporta l'impaginazione "in fase" con la fraseologia squadrata per gruppi di 4 battute (i due cicli di 8 battute, bb. 33-40 e 41-48, sono però ripartiti tra sistemi diversi).

Un passo ulteriore, verso una più stretta corrispondenza tra impianto formale e disposizione sulla pagina, viene mostrato in una terza versione del brano (Es. 10), realizzata in funzione del corso.

Esempio 10

Rispetto alle precedenti versioni, questa si differenzia per l'impiego di alcuni accorgimenti:

ripetizioni: le riproposizioni testuali di gruppi più o meno ampi di battute (1-12 e 13-24, 25-28 e 29-32) sono date, invece che per esteso, in forma implicita, attraverso i segni di ritornello;

le *varianti dinamiche*, tra prima e seconda volta, sono rese attraverso l'uso di corpi differenti (minore per la seconda);

le *doppie uscite* (bb. 28 e 32) sono evidenziate dai numeri corsivi 1. e 2.;

(tra i benefici che discendono da questa impostazione, che privilegia per quanto possibile la scrittura implicita dei ritornelli, emergono la maggior semplicità nella distribuzione della fraseologia, la chiarezza formale e la riduzione del testo a quanto deve essere oggetto di studio, senza ridondanze inutili e ingannevoli);

numeri di battuta: sono collocati al termine di un gruppo fraseologico, tanto al livello macroformale quanto a quello più minuto;

orientamento della pagina: dato il numero limitato di accollature e la ricchezza di contenuto per ciascuna, si è adottato il formato orizzontale;

grazie al formato scelto, è possibile contenere in un'unica accollatura l'ultimo periodo, esteso da 8 a 12 battute grazie all'iterazione dell'accordo finale di tonica, e mostrare come le ultime 4 battute non costituiscano che una specie di "corona in tempo", che esorbita dallo schema fraseologico.

Naturalmente, con il farsi più complesso e stratificato dello schema fraseologico, le scelte per l'impaginazione secondo la forma si fanno più numerose e a volte possono darsi più soluzioni, egualmente valide ed utili. Nel caso in questione, sarebbe possibile – con il formato orizzontale – dare il primo ciclo di 12 battute in un'unica accollatura; la distribuzione adottata consente da parte sua di evidenziare che l'ultimo gruppo di 4 battute (9-12) costituisce il canale mediante il quale la quadratura si insinua insensibilmente nella costruzione. Gli fa seguito infatti nello stesso sistema un altro gruppo di 4 battute, ripetuto, ed è facile, confrontando le prime due accollature, realizzare che si passa da una divisione asimmetrica (2+3+3) a una simmetrica (4+4) del numero 8.

Altre impaginazioni, che sottolineino, piuttosto che la comune radice della fraseologia, l'articolazione minuta in gruppi di diversa consistenza, sono possibili. Se ne dà un saggio parziale (Es. 11), in cui ci si discosta ulteriormente dall'abituale disposizione della musica sulla pagina, per accostarsi al modello metrico, per versi di differente lunghezza collegati da analogie ritmiche e cadenzali, offerto dal *Preludio* di Saba. Se, da una parte, si perde in concisione, si guadagna dall'altra in differenziazione metrica e nella possibilità di confrontare, in verticale, corrispondenze e divergenze tra i "versi" di differente lunghezza.

Esempio 11

³⁵ P. I. TCHAIKOVSKY, *"The Seasons" and Other Works for Solo Piano*, Mineola, N. Y., Dover 1996 (ristampa dell'edizione Schirmer del 1904, già citata), p. 142.

5. Musica in versi traversi

Preso nel suo insieme ed applicato con rigore, questo sistema di studio sembra una totale assurdità, ed è una totale assurdità che esclude completamente la logica architettonica e discorsiva della musica per sostituirla con la geometria astratta dell'impaginazione.³⁶

Come si è visto, partendo, nei casi più semplici e formalmente univoci, da forme d'impaginazione che rimangono pur con vari accorgimenti nell'alveo dell'impostazione tradizionale di una pagina di musica con i suoi punti fermi, come la pari lunghezza delle accollature o il riempimento della pagina, si può approdare, per gradi, a impianti che se ne discostano e avvicinano sempre più l'impatto visivo di un pezzo di musica a quello di una poesia.

Con il brano di Čaikovskij, certo più differenziato del Minuetto di Petzold o della Bourrée di Bach, si è avuto modo di saggiare come la complessità, con le sue inevitabili zone ambigue, si presti a più interpretazioni, nessuna delle quali riesce, da sola, a rendere ragione dei vari piani organizzativi. L'impaginazione diventa perciò, in maniera crescente, una visione della forma: una visione parziale, certo, ma non arbitraria. In ogni caso, ciò che più conta, non indipendente dal contenuto che organizza e non soggetta, in via pressoché esclusiva, a valutazioni e preoccupazioni di mero taglio tipografico – completare la pagina, colmare le accollature, spaziare gli elementi – che poco o nulla hanno a che fare col discorso musicale.

Vero è, come ricordato in precedenza, che non tutta la musica si presta a una distribuzione secondo criteri metrici, e ove l'organizzazione sia particolarmente irregolare e “prosastica”, o il contenuto musicale delle battute sia notevolmente diversificato e altalenante – una misura in quattro quarti può contenere un'unica semibreve o sessantaquattro semibiscrome, con inevitabili effetti sulla spaziatura – l'impaginazione continua, svincolata da intenti di chiarificazione della forma, può essere preferibile.

5.1. Poesia III

Esistono d'altra parte territori di confine, tra poesia e prosa, che proprio l'impaginazione può contribuire ad esplorare e chiarire. Ne dà un esempio, in ambito letterario, il terzo e ultimo testo proposto agli studenti, anch'esso di Umberto Saba: solo la scrittura con gli accapo tipici della versificazione può consentire in questo caso di cogliere, dietro la fluidità apparentemente senza cesure e senza ricorrenze, una struttura metrica regolare, per quanto insidiata dall'interno e attutita da artifici che la dissimulano. Ecco dunque come si presenta il testo poetico, nell'edizione a stampa:³⁷

Umberto Saba
Ulisse

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghie, scivolosi, al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.

³⁶ RATTALINO, *op. cit.*, p. 445, a finale commento del *modus studendi* di Carlo Vidusso.

³⁷ SABA, *op. cit.*, p. 533.

Non si tratta di versi *liberi* – perciò variabili e, in non pochi casi, dalla successione imprevedibile – ma di endecasillabi *sciolti*, non connessi cioè da rime. La loro assenza (con l'unica eccezione – ai versi 8 e 11 – della rima *identica*³⁸ con carattere di epifora sull'espressione “al largo”) e la frequenza dell'*enjambement* avvicinano il flusso a quello della prosa; la disposizione in versi di pari lunghezza indica però che un contenuto dallo svolgimento in apparenza continuo e ritmicamente mutevole è stato concepito e calato in uno stampo sul quale, pur in rapporto dialettico, si modella. Guardando poi con attenzione, si nota che alcuni versi, trovando, per quanto aperti a una continuazione, compiutezza in se stessi, sfuggono al principio dell'*enjambement*: precisamente il quarto, l'ottavo e il dodicesimo. La terna 4-8-12 non è ovviamente una terna qualsiasi; per quanto in forma attenuata, adombra in questo contesto il classico raggruppamento in quartine, qui con l'appendice di un tredicesimo verso. La scrittura in versi induce naturalmente in chi legge, specie se ad alta voce, una differente resa ritmica rispetto a quella favorita dalla stesura in prosa, con sfumature di articolazione (cesure e pause, in primo luogo) estranee a quest'ultima.

5.2. Musica V

In musica sembra arduo, specie nel repertorio strumentale per i primi anni di studio, trovare analoghi di un impianto simile, una “prosa poetica” sonora, un decorso in apparenza prosastico incardinato in un'intelaiatura metrica non immediatamente percepibile. Pure, non mancano generi musicali che, in certi casi ed autori, anche a livelli modesti di difficoltà esecutiva, mostrino con assetti di questo tipo notevoli somiglianze: uno di questi generi è l'**allemanda**, nelle mani di Bach in particolare. Tra le danze barocche, come ricorda Bruno Zanolini, l'allemanda è insieme alla corrente quella che, discostandosi maggiormente da modelli coreutici, votati a una marcata regolarità, adotta una condotta fraseologica più flessibile.

Per quanto riguarda [...] la fraseologia, si osserva che Bach divide in genere le sue allemande in due parti pressoché identiche (batt. 12+12, 8+10, ecc.), con una suddivisione interna – per ciascuna parte – spesso simmetrica (batt. 4+4+4, oppure 6+6 quale risultato di 3+3 e 3+3, ecc.): ciò non toglie che il discorso [...] possa essere poi irregolare e frastagliato all'interno di ogni frase.³⁹

L'Allemanda che apre la Suite Francese III in Si minore per clavicembalo di Bach (BWV 814), brano che finì sotto le mie dita innocenti nei primi anni di studio, costituisce un calzante esempio (l'Es. 12 la riporta secondo la BGA).⁴⁰

Esempio 12

Questa è la sua struttura complessiva, misto di simmetria e asimmetria:

2 parti, di **12** battute ciascuna, con relativi segni di ritornello;

parte **prima**: divisione fraseologica **asimmetrica**, attraverso il piano tonale e le cadenze, in $5\frac{1}{4} + 4 + 2\frac{3}{4}$;

l'articolazione interna dei gruppi non fa che accentuare l'irregolarità:

la prima unità di 5 battute, ad esempio, è organizzata come $1\frac{3}{4} + 2\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4}$;

parte **seconda**: divisione fraseologica **regolare**, mediante gli stessi mezzi armonici, in $4 + 4 + 4$;

la simmetria permane attraverso le ulteriori nervature fraseologiche, che attraverso le cadenze lasciano facilmente distinguere, nella maggioranza dei casi, unità di 2 battute.

Come si vede, la seconda parte, quadrata e regolare a tutti i livelli della struttura – macro, medio e micro – sembra dettare alla prima le dimensioni esterne (12 battute) e suggerire a posteriori la presenza sullo sfondo di un reticolo regolare, per multipli di 2 battute, attraverso il quale è possibile apprezzare il vario debordare, sorta di reiterato *enjambement*, dalla quadratura. L'unità di 2 o di 4 battute pare costituire l'equivalente del verso sciolto nell'*Ulisse* di Saba, che argina e ritma una sostanza incline a resistergli, senza però poter prescindere da esso. L'impaginazione della BGA – con la sua variabilità nel numero di battute per accollatura, senza rapporto apparente con la forma del brano – non pare di aiuto, per il discernimento di questo gioco sottile.

³⁸ La rima *identica* è quella in cui «una parola rima con se stessa» (BELTRAMI [1996], p. 83).

³⁹ Bruno ZANOLINI, *La tecnica del Contrappunto strumentale nell'epoca di Bach*, Milano, Suvini Zerboni 1993, p. 728.

A testimoniare la singolarità del *modus operandi* di Bach, tra quadratura e asimmetria, lo studioso ricorda che «negli altri autori, invece, si riscontra con facilità un numero dispari di battute (in Haendel 13+13, 8+11, 13+16, ecc. e così in Zipoli, in Rameau e soprattutto in Couperin) con irregolarità ancor più pronunciate riguardo alle ulteriori suddivisioni fraseologiche».

⁴⁰ J. S. BACH, *Sechs Suiten für Clavier, genannt Französische Suiten*, Bach-Gesellschaft Ausgabe (BGA), XLV-2, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1895, p. 100 (si fa qui riferimento a questa seconda edizione, che emenda i molti errori della precedente, Vol. XIII-2).

L'edizione Henle dello stesso brano (Es. 13), come sempre accurata,⁴¹ sembra promettere nella prima pagina, in fatto di disposizione del testo, ciò che purtroppo non mantiene nella seconda.

Esempio 13

La prima parte trova infatti posto in un'unica facciata (destra), con una distribuzione regolare delle battute, 2 per ognuna delle 6 accollature: questo assetto binario, che sarebbe ancor più adeguato per la seconda parte, viene purtroppo abbandonato nella facciata seguente (sinistra, con voltata di pagina), probabilmente per esigenze tipografiche legate all'impaginazione della successiva Corrente, il cui attacco segue la conclusione dell'Allemanda nella medesima pagina. Fermo restando il numero complessivo di battute (12, come si è detto), le accollature nella seconda parte scendono a 4, ma visibilmente più affollate e compresse, ognuna ospitando 3 battute. Questa scelta comporta diversi svantaggi:

- si trae, a uno sguardo complessivo, l'impressione errata che le due parti abbiano lunghezze differenti;
 - si ricava, per la seconda parte, l'immagine di un impianto fraseologico per 4 gruppi (corrispondenti ad altrettante accollature) di 3 battute, invece che, come detto, per 3 gruppi di 4;
 - si perde, soprattutto, la possibilità di confrontare *visivamente* la simmetria della seconda parte con l'asimmetria della prima, sulla base di una comune disposizione del contenuto commisurata a un'accollatura standard, corrispondente a un numero determinato di battute;
- (per tale confronto sarebbe di ostacolo, in ogni caso, la suddivisione del brano sulle due facciate di una stessa pagina).

La versione data all'esempio 14 (limitatamente alla parte superiore, per brevità), elaborata a scopo esemplificativo a margine del corso, tenta proprio di ovviare a quegli inconvenienti.

Esempio 14

Questi i suoi tratti specifici, che si aggiungono agli accorgimenti già adottati in casi precedenti:

- l'**orientamento** della pagina, in ragione della ricchezza di contenuto, è **orizzontale**;
 - l'**accollatura/verso** contiene per tutto il brano **4 battute**;
 - l'**attacco anacrusico** dell'allemanda, secondo una delle forme tipiche del genere, viene **conservato** per tutte le accollature successive alla prima;
- fa eccezione la terza accollatura, a causa dell'anticipo al movimento precedente dell'entrata della cellula tematica:
l'impaginazione regolare consente di apprezzare lo sfasamento, a carattere prosastico.

La lettura in verticale permette di cogliere il diverso posizionamento degli snodi cruciali della forma nella prima e nella seconda parte. Ferma restando, per entrambe, la posizione metrica dell'ultima cadenza, con la nota d'arrivo sul primo tempo, mentre nella seconda parte le cadenze melodico-armoniche si collocano invariabilmente nel mezzo delle battute pari (14-16-20-22), con nota di approdo sul terzo movimento e, per quelle principali (bb. 16 e 20), in conclusione di accollatura, nella prima parte si osserva una variabilità di posizione – la nota finale di cadenza si trova all'inizio sul terzo movimento (b. 2), ma scivola presto sul primo (bb. 6-8-10) – e uno spostamento delle unità fraseologiche, come un insistito *enjambement*, rispetto alla quadratura di fondo.

Questa versione non rappresenta naturalmente l'unica soluzione, o necessariamente la migliore, né è alternativa – semmai complementare – ad altre parimenti fondate (anche il formato verticale della pagina e la distribuzione del contenuto in accollature di due battute, per tutto il pezzo, ha i suoi vantaggi), ma ha il piccolo pregio di chiarire, o quanto meno non offuscare, la struttura. Il ventaglio di soluzioni, come già osservato, si amplia inevitabilmente d'altra parte con il crescere in complessità del linguaggio, che pone progressivamente problemi di compatibilità tra esigenze diverse.⁴²

A riassunto e complemento delle attività svolte sui brani nell'ambito del corso, è sembrato utile elaborare in forma sinottica un confronto tra i criteri in uso nelle edizioni a stampa e quelli via via esplorati. La tavola comparativa (Tab. 1), tra compendio e promemoria, consente di apprezzare le molte differenze tra le due impostazioni, e di valutare vantaggi e svantaggi delle scelte operate.

⁴¹ J. S. BACH, *Französische Suiten*, München, Henle 1956, pp. 23-24.

⁴² Una delle difficoltà, a volte insolubili, discende dalla disposizione "obliqua", non simultanea, delle cesure fraseologiche tra voci diverse, pur in presenza di una marcata e condivisa regolarità metrica; ciò si riscontra anche in alcuni luoghi di questa Allemanda.

TAVOLA COMPARATIVA

Edizione a stampa	Impaginazione secondo la forma
Scrittura: continua (prosastica)	Scrittura: metrica, secondo la fraseologia (il “verso”)
Inizio del brano: posizione variabile nella pagina (nelle opere in più movimenti, quelli dopo il primo possono iniziare in una qualunque posizione nella pagina, in base al punto in cui finisce il precedente: con i brani corti, in particolare, si perde la percezione unitaria del brano)	Inizio del brano: posizione fissa, all’inizio di una pagina (l’avvio è invariabilmente a capo pagina: i brani corti occupano una sola facciata, [cfr. l’edizione originale dell’ <i>Album für die Jugend</i> di Schumann]; in una stessa pagina non sono mai presenti due pezzi diversi)
Cambio pagina e voltate: in base ad esigenze di ripartizione delle battute (a volte, ma non sempre, coniugate a considerazioni formali) (il punto in cui si passa a un’altra pagina è spesso indipendente dagli snodi formali, e appare non di rado casuale)	Cambio pagina e voltate: in base alla forma (il passaggio a una nuova pagina coincide con uno snodo importante della macroforma)
Numeri di battuta: all’inizio di ogni sistema (numeri casuali, pari o dispari: non forniscono in genere informazioni sulla forma)	Numeri di battuta: alla fine di ogni sistema e del brano (numeri significativi, in genere pari: possono fornire le prime indicazioni su forma e fraseologia, l’ultimo in particolare)
Battute: sfalsate, in genere, in verticale (difficoltà o impossibilità di confronto tra battute e tra unità fraseologiche)	Battute: allineate (approssimativamente) in verticale (confronto immediato tra battute e tra unità fraseologiche, anche per l’individuazione di ripetizioni, trasposizioni, riprese)
Prima accollatura: rientro sinistro (il primo sistema contiene in genere meno battute degli altri, con danno per la distribuzione fraseologica)	Prima accollatura: sporgenza a sinistra (il primo sistema, che reca anche l’indicazione del metro, richiede più spazio degli altri, e non meno; in tal modo i sistemi contengono un egual numero di battute, allineate in verticale)
Accollature: indipendenti, in genere, dalla fraseologia (le unità fraseologiche sono spezzettate in maniera irregolare, con progressivo sfalsamento verticale; la prima pagina, poiché riporta titolo ed intestazione, contiene spesso un’acollatura in meno delle successive, con frequenti squilibri nella ripartizione delle battute e della fraseologia; la pagina viene sempre riempita interamente; il passaggio da un’acollatura all’altra comporta un’interruzione visiva del flusso musicale)	Accollature: determinate dalla fraseologia (le accollature rappresentano unità fraseologiche, allineate in verticale e facilmente confrontabili; le pagine contengono, se non vi sono motivi per assetti differenti, lo stesso numero di accollature; la pagina viene riempita fin dove occorre; la continuità di lettura, nello scorrere delle accollature, è garantita dal <i>custos</i>)
Distanza verticale tra accollature: costante (indifferenziata rispetto alla forma)	Distanza verticale tra accollature: variabile (“distici”, “strofe”, “stanze”, “refrain”) (la distanza aumenta in ragione dell’importanza della cesura formale tra unità fraseologiche [frase, periodo, sezione, parte])
Cadenze melodiche e armoniche: disposte casualmente nelle accollature, sfalsate in verticale	Cadenze melodiche e armoniche (le “rime”): disposte alla fine di ogni accollatura, allineate in verticale
Ritmo: raggruppamento secondo la battuta metrica (tetica per definizione) (in caso di ritmo anacrusico, si rompe il legame ritmico: l’anacrusi iniziale si trova a fine accollatura, la tesi successiva di appoggio nell’acollatura seguente)	Ritmo: raggruppamento secondo la battuta ritmica (tetica, anacrusica o acefala) (l’anacrusi va ad inizio accollatura, attraverso la divisione tra due accollature successive della battuta che la contiene)
Ripetizioni testuali: date a volte per esteso, a volte con segni di ritornello (in alcuni casi, specie nella forma a due ritornelli, in uno stesso brano si dà il segno di ritornello in una delle due parti e la ripetizione per esteso nell’altra, con pregiudizio per la comprensione della forma complessiva)	Ripetizioni testuali: date sempre con segni di ritornello o da capo (si evitano equivoci riguardo alla forma)

Tabella 1

6. La prosa dei fatti

*Disse il Maestro Hitachi:
«Il mio primo discepolo era così debole
che è stato ucciso dagli esercizi.
Il secondo è diventato matto perché metteva
troppa energia nella pratica della meditazione.
Il terzo è diventato completamente ebete
a causa della contemplazione.
Il quarto è ancora del tutto normale.
«Come mai?» gli fu chiesto.
«Forse perché si è sempre rifiutato
di fare gli esercizi» rispose Hitachi.⁴³*

Fin qui i contenuti e lo svolgimento del corso, in conservatorio, tra teoria e pratica, lettura e scrittura, analisi e metodologia dell'apprendimento strumentale. Vediamo ora le applicazioni in contesti scolastici.

La personale esperienza, come studente e poi come docente di strumento, mi dice che l'impaginazione di un brano musicale non è un fatto neutro per l'apprendimento. Non lo è stato per me, non lo è, questo registro, per chi mi trovo a seguire: uno spartito ben concepito risparmia a chi insegna molte parole e a chi studia diverse ore. Alcuni degli studenti del Biennio e del Tirocinio coinvolti nel corso, nei tre anni in cui è stato condotto, hanno avuto a loro volta l'opportunità di saggiare l'efficacia dell'approccio, chi nella propria attività di insegnante privato di strumento, chi nell'ambito del tirocinio nella scuola media ad indirizzo musicale (nei pochi casi in cui le circostanze lo hanno consentito); in questo secondo ambito è stato inoltre possibile cogliere opportunità offertesesi per percorsi interdisciplinari.

La metodica è stata in primo luogo adottata dal lato "interno", per così dire, della cattedra: come strumento, cioè, a disposizione dell'insegnante per chiarire e illustrare, e per favorire – questo l'obiettivo finale – la comprensione e l'apprendimento da parte degli allievi.⁴⁴ I risultati, a quanto emerso, sono stati in genere positivi. A verifica dell'approccio, sono state proposte agli allievi edizioni diverse dei brani, a stampa e realizzate dall'insegnante (alcune elaborate come esercitazione nell'ambito del corso qui descritto), poste a confronto secondo due criteri:

a uno stesso allievo (o gruppo di allievi, per la musica d'insieme) sono state presentate, a volte in successione a volte in simultanea, versioni diverse dello stesso brano: l'allievo (o il gruppo) ha potuto confrontare il differente grado di leggibilità del testo e individuare la versione più funzionale all'apprendimento;

ad allievi diversi è stato assegnato il medesimo pezzo, ma a ciascuno in un'edizione differente: dopo una fase di studio individuale, gli allievi hanno poi confrontato le loro esperienze e ognuno ha preso visione delle altre edizioni, poste a confronto con la supervisione del docente.

Gli allievi coinvolti, pur con differenze riconducibili ad abitudini maturate e a stili cognitivi individuali,⁴⁵ hanno evidenziato una generale propensione per le impaginazioni condotte con criteri metrici e fraseologici. Nei casi in cui più marcata era la differenza di impianto tra edizioni dello stesso brano, è risultata manifesta inoltre la ricaduta sulle modalità e i tempi di apprendimento e memorizzazione e sulla resa esecutiva del brano, a seconda dell'edizione utilizzata.⁴⁶

Un caso particolarmente interessante, anche per i suoi riflessi interdisciplinari, è stato offerto da un percorso relativo al violino elaborato da una studentessa nell'ambito del suo tirocinio nella Scuola media ad indirizzo musicale.⁴⁷ L'intervento si è innestato nell'alveo di un'attività di musica d'insieme che la docente titolare, tutor ospitante, andava conducendo con gli allievi di violino nell'anno scolastico. Incentrata sul

⁴³ Stefano DISEGNI, *La coscienza di Zen, ovvero 101 false storie Zen + 7 vere*, Modena, Comix 1998, p. 32. Quella citata, fatta eccezione per il nome un po' troppo tecnologico del Maestro, è purtroppo una delle sette storielle vere.

⁴⁴ Ad evitare equivoci, in relazione agli "studenti degli studenti" verrà impiegato da qui in avanti il termine "allievi".

⁴⁵ Una studentessa di tirocinio, con una personale esperienza d'insegnamento del proprio strumento (il violino) anche in anni anteriori al percorso abilitante, mi ha riferito ad esempio di una sua allieva che preferiva le ripetizioni testuali, anche lunghe, date per esteso, piuttosto che segnalate dal segno di ritornello.

⁴⁶ Uno studente, tirocinante per gli strumenti a percussione, ha avuto modo di apprezzare il notevole divario nell'apprendimento, conseguente all'edizione proposta ("prosastica" o metrica), in relazione al brano tradizionale "The Connecticut Halftime", sequenza regolare di 16 pattern ritmici di 4 battute, ciascuno ritornellato.

⁴⁷ Il percorso didattico, elaborato nell'anno scolastico 2014-2015 da Lola Ottoni (tirocinante), nell'ambito del corso di Violino della Prof. Gilda Damiani (tutor ospitante), è documentato nella Relazione finale di tirocinio, discussa nel luglio 2015 al Conservatorio "Rossini" di Pesaro, dal titolo: *Una stagione a scuola. Vita tra i banchi e percorsi su "L'Autunno" di Vivaldi nell'Istituto "L. Luciani" di Ascoli Piceno* (relatore chi scrive, correlatrice la Prof. Laura Maria Corbelli).

Concerto “L’Autunno” da *Le quattro Stagioni* di Vivaldi, la proposta didattica della docente tutor prevedeva l’esecuzione di gruppo, ad opera degli allievi di tutte le classi, di una versione del concerto per ensemble di violini, approntata dalla docente stessa.

Il progetto di tirocinio individuato *a latere*, insieme con altre attività – una legata all’ascolto musicale, anche in collegamento con gli ambiti linguistico ed artistico, un’altra alla stesura di un’ulteriore trascrizione per un organico più ampio, che coinvolgesse anche gli altri strumenti presenti nella stessa scuola –, prevedeva una riscrittura secondo criteri metrici e fraseologici dell’adattamento per violini già realizzato dalla docente tutor, limitatamente al terzo movimento, che per il suo squadrato carattere di danza meglio si prestava allo scopo. Con felice circolarità, questa versione, realizzata dalla studentessa al computer con l’ausilio di un programma di scrittura musicale, riportava alla dimensione metrica del verso e dell’acapo un’opera dai versi scaturita: quelli del sonetto introduttivo che Vivaldi antepose alla partitura di questo come degli altri concerti del ciclo descrittivo.

Dal lato “esterno” della cattedra, ossia ad opera degli allievi, più sporadiche sono state, per quanto significative, le occasioni di applicazione dei criteri metrici in attività pratiche di scrittura e riscrittura. Oltre che a limiti di tempo, specie nel contesto del tirocinio nella scuola media, il fatto è riconducibile alla necessità di costruire con gradualità le competenze necessarie a far proprio l’approccio. Come si è visto, infatti, premessa per un’impaginazione che non sia il mero distribuire le battute in una pagina, fino a riempirla, è un’attenta analisi del testo, nelle sue coordinate metriche, fraseologiche, formali ed armoniche. Già il Minuetto di Petzold, il più semplice dei brani qui esaminati, richiede che ci si orienti tra ripetizioni, corrispondenze, varianti, tra tonalità, cadenze, trasposizioni: conoscenze e competenze non trascendentali, ma non sempre sviluppate in misura sufficiente tra gli allievi dei primi anni.

Nei casi offertisi, dunque, agli allievi è stato proposto di riscrivere un pezzo di musica, a loro già noto in una o più edizioni a stampa, sulla scorta di un’analisi condotta almeno in parte dall’insegnante (il grado più o meno accentuato di intervento del docente costituisce un’utile misura dei progressi nel terreno teorico-compositivo di chi studia). Pur se orientata dalle indicazioni analitiche del docente, l’opera di riscrittura ha dimostrato una sua utilità, oltre che nello specifico del brano oggetto dell’attività, soprattutto nello stabilire una *forma mentis*, una maniera di rapportarsi alla scrittura della musica che vada oltre la semplice correttezza ortografica del gambo in su o in giù e significhi un modo di sentirla internamente, comprenderla, organizzarla.

7. Coda

Ecco perché Ungaretti, dopo avere scritto:

Si sta
come d'autunno
sugli alberi
le foglie

rielabora il testo e lo riscrive:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

*La differenza è puramente di tipo musicale,
nei diversi rapporti di tempo segnati
dalle pause tra un verso e l'altro.
Per l'appunto, una differenza metrica.⁴⁸*

Come nel caso di Ungaretti, proprio di differenze metriche, rappresentate e indotte dall'impaginazione, e della loro importanza per chi legge, apprende, ricorda si è occupata questa trattazione. «Anche nell'apprendere il materiale più omogeneo, per es. una serie di lettere o di numeri, non si può escludere un certo processo di organizzazione, come può essere il “ritmo”», insegna la psicologia dell'apprendimento; posto dunque che, a livello generale, «il processo di apprendimento sia dovuto non a semplice ripetizione, ma anche ad una attività organizzativa», risulta in definitiva che «[...] la differenziazione, cioè il privilegio creato dalla organizzazione della serie in favore di uno dei suoi termini, facilita la sua fissazione, mentre, al contrario, l'omogeneità, la mancanza di rilievo e di organizzazione appaiono elementi sfavorevoli».⁴⁹

Proprio l'omogeneità nella distribuzione del contenuto musicale, ossia la mancata differenziazione degli elementi in base a un “ritmo”, inteso nella sua accezione lata, è però, come si è visto, una delle caratteristiche prevalenti nella comune impaginazione della musica, quale si trova nelle edizioni a stampa. La consapevolezza della struttura, che è sinonimo di articolazione nell'integrazione, è d'altra parte una premessa fondamentale del processo di appropriazione consapevole di un materiale.⁵⁰ Di qui il frequente contrasto tra come il discorso musicale viene colto sulla pagina e come occorre organizzarlo perché, assumendo una forma confacente all'oggetto e apprezzabile dalla mente, sia possibile farlo proprio e renderlo in forma logica ed espressiva per chi ascolta.

«Structure and character are not necessarily independent. Character can be characterized in terms of *how* the structure is communicated»: ⁵¹ se questo è vero, l'attenzione a come la struttura viene trasmessa all'esecutore dalla pagina scritta non è superflua, specie se l'esecutore è un principiante e lo spartito è il primo e a volte unico tramite tra la teoria e la pratica.

It seems as if some students tend to compartmentalize what they learn in theory classes, analysis classes and their piano lessons into separate domains, not seeing that there is a common denominator to musical knowledge. Those students who do not fully integrate the various components of their musical knowledge fail to make the inherent connection between music performance and music theory [...].⁵²

Il *training* mentale, nei suoi aspetti cognitivi, può contribuire a colmare questa frequente dissociazione tra il fare ed il sapere, che fa sì da una parte che la pratica, staccata dalla teoria, sia miope e dall'altra che la teoria, slegata dalla pratica, sia sterile. «Conoscenza e comprensione giocano un ruolo fondamentale nella esecuzione musicale di brani studiati a partire dalla notazione [...]. Il lavoro solo mentale sulla partitura fornisce un'immagine più chiara del risultato musicale»: ⁵³ l'immagine, però, sarà tanto più chiara, quanto più chiara sarà la partitura.

⁴⁸ BELTRAMI [1996], p. 13.

⁴⁹ CANESTRARI [1984], pp. 216-217.

⁵⁰ La differente consapevolezza analitica differenzia spesso, nel metodo, i musicisti esperti dai principianti. «While many professional musicians use the analysis of the music structure as their primary basis for memorizing a piece, it is not unusual for some students to start memorizing a composition without having analyzed the overall plan of the piece. Students will benefit from studying a composition's structure as the basis for developing their memory strategies» (AIELLO-WILLIAMON [2002], p. 176).

⁵¹ FRIBERG-BATTEL [2002], p. 212.

⁵² AIELLO-WILLIAMON [2002], pp. 176-177.

⁵³ KLÖPPEL [2006], p. 16.

L'approccio sperimentato lungo tre anni nei corsi di conservatorio, e qui descritto, non fornisce naturalmente una soluzione univocamente valida per la sterminata casistica della struttura musicale. Non si è mancato nella trattazione, d'altra parte, di ricordarne i limiti applicativi, man mano che il linguaggio si faccia più ricco ed ambiguo. Né ha l'ambizione di rivoluzionare consolidate prassi editoriali. Può però fornire chiavi di accesso al pensiero musicale, secondo le due direttrici del campo di applicazione al contenuto musicale e delle modalità d'impiego nella pratica e nella didattica, di seguito riassunte (Tab. 2).

TAVOLA RIASSUNTIVA

(le due colonne sono da leggere indipendentemente l'una dall'altra)

Campo di applicazione	Modalità di impiego
Fraseologia ad impianto regolare, binario o ternario, costante (4+4, 8+8, 6+6 etc.) Allineamento: giustificato	Lettura comparazione e scelta tra edizioni diverse di un brano <ul style="list-style-type: none"> • a scopo didattico (docente) • a scopo di studio (studente)
Fraseologia ad impianto regolare, ma variabile (4+6, 8+10, 8+4 etc.) Allineamento: a bandiera (sinistra, in genere)	Scrittura impaginazione <ul style="list-style-type: none"> • di brani di propria composizione (docente/studente) • di trascrizioni/adattamenti a scopo didattico (docente)
Fraseologia ad impianto irregolare, in cornice regolare (3+4+5 [=12], 5+3+4 [=12] etc.) Allineamento: a) giustificato b) a bandiera (sinistra o destra, in base al contenuto)	Scrittura reimpaginazione di brani di repertorio <ul style="list-style-type: none"> • a scopo didattico (docente) • a scopo di studio (studente)

Tabella 2

Lungo il dipanarsi del più recente dei corsi dedicati all'argomento, a margine di una delle ultime lezioni, mi è tornato d'un tratto alla memoria il singolare metodo di studio praticato ed impartito dal pianista Carlo Vidusso, cui si riferiscono le parole di Piero Rattalino ritagliate a più riprese in epigrafe. Forse, ho pensato, la *totale assurdità* di quello studio a fette, di quella sezione autoptica, risulterebbe quanto meno temperata se la *logica architettonica e discorsiva della musica* non venisse *sostituita*, ma "assecondata" dalla *geometria* – non più *astratta*, ma "organica" – *dell'impaginazione*: frasi, invece di frammenti; periodi, invece di brandelli; sezioni, invece di torsi; strutture, invece di cataste.

Giunto ora al termine di questo scritto, dedicato all'impaginazione, mi chiedo a mia volta se, a beneficio di chi avrà la pazienza di leggere, ho impaginato bene quanto detto, se la disposizione degli elementi sulla pagina è aderente al contenuto, se facilita il compito a chi guarda. Spero a sufficienza, ma non saprei dire con certezza. So per certo, però, di aver inserito da qualche parte un intero paragrafo scritto per celia in versi sciolti, endecasillabi e settenari, che il computer ha uniformato nottetempo per dispetto, spalmandolo nella trama prosastica continua di tutto il resto (forse anche per vedere di nascosto l'effetto che fa). Non mi ricordo più quale fosse: qualcuno può aiutarmi a ritrovarlo?

Bibliografia

BELTRAMI Pietro G.

1996 *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, Bologna, Il Mulino

BENT Ian – DRABKIN William

1990 *Analisi musicale*, (trad. it. di Claudio Annibaldi), Torino, EDT
[ed. orig.: *Analysis*, New York, Norton 1987]

CANESTRARI Renzo

1984 *Psicologia generale e dello sviluppo*, Bologna, CLUEB

DELFRATI Carlo

2001 *La voce espressiva. Corso di educazione all'oralità e alla lettura*, Milano, Principato

FADINI Emilia – CANCELLARO M. Antonietta

2009 *L'accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*, Milano, Rugginenti

FERRARI Franca (cur.)

1999 *Scrivere la musica. Per una didattica delle notazioni*, Torino, EDT

FERRERO Lorenzo

2007 *Manuale di scrittura musicale*, Torino, EDT

KLÖPPEL Renate

2006 *Training mentale per il musicista*, (trad. it. di Alberto Odone), Milano, Curci
[ed. orig.: *Mentales Training für Musiker*, Kassel, Bosse 1996]

M.I.U.R. (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca)

2012 *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*,
“Annali della Pubblica Istruzione”, anno LXXXVIII, numero speciale, Firenze, Le Monnier

PARNCUTT Richard – MCPHERSON Gary E. (curr.)

2002 *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*,
Oxford, Oxford University Press

– AIELLO Rita – WILLIAMON Aaron, “Memory”, pp. 167-181

– FRIBERG Anders – BATTEL Giovanni Umberto, “Structural Communication”, pp. 199-218

RAMOUS Mario

1984 *La metrica*, Milano, Garzanti

ZAMPONI Ersilia – PIUMINI Roberto

1988 *Calicanto. La poesia in gioco*, Torino, Einaudi