



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Corso di dottorato in

SCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO, ARTISTICO E AMBIENTALE

XXXII CICLO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

'Used Scores'

Linee teoriche e operative per l'indagine del rapporto tra esecutori e materiali performativi

L-ART/07 – *Musicologia e storia della musica*

Tutor

Prof. NICOLA SCALDAFERRI

Dottorando

GIOVANNI CESTINO

Coordinatrice del dottorato

Prof.ssa PATRIZIA PIACENTINI

A.A. 2018-2019

– Tu lavori nel reparto Selezione, vero? – cominciò lo zio. – Ieri il Visir mi ha chiesto di te. Lui dice che la vera carriera dentro il Palazzo dei Sogni inizia nel reparto Interpretazione, perché solo lì uno fa un vero lavoro creativo e può valorizzare al massimo il proprio talento individuale. O no?

(Ismail Kadare, *Pallati i Ĕndrawe* [Il Palazzo dei Sogni], trad. di N. Scaldaferrì, p. 68)

Indice

PREMESSA	VII
1. INTRODUZIONE	3
1.1 Una foto del Pro Arte Quartet	3
1.2 Scopi, ambiti e materiali della ricerca	4
1.3 Tracce di un interesse	9
1.4 Sir Georg Solti e una partitura dell' <i>Eroica</i> : sei prospettive	13
1.5 Limiti e orizzonti	19
2. MATERIALI NEL MESHWORK	23
2.1 <i>Making / thinking</i>	23
2.2 Una mappa (e tre definizioni)	28
2.2.1 <i>Tavola 1 – Meshwork</i> del processo performativo e interpretativo, e materiali relativi	31
2.2.2 <i>Tavola 2 – ‘Disegnare’</i> i processi	32
3. LETTURA	33
3.1 Preludio. Le dimensioni di un artefatto scritto	33
3.2 Che significa leggere (la musica)?	38
3.3 Leggere la musica, leggere le parole	39
3.4 Approcci allo studio della lettura musicale	44
3.5 Pratiche di lettura musicale: un modello	48
3.5.1 <i>Tavola 1 – Memoria</i> , modalità di lettura e forme di temporalità	52
3.6 Scopi e modalità	53
3.7 Dove si legge? Gli spazi delle superfici	54
3.8 «That was enormously helpful for him»: artefatti scritti e <i>grado di efficienza</i>	55
4. SCRITTURA	59
4.1 Alcuni aspetti generali	59
4.2 Termini e sinonimi	60
4.3 Il contributo teorico della <i>information science</i>	62
4.4 Definizione e caratteri fondamentali	64
4.5 Categorie: proposte e limiti	67
4.6 Topografia di una pratica	72
4.6.1 Alterare	73
4.6.2 Riflettere, comprendere, assimilare	77
4.6.3 Evidenziare, (farsi) ricordare	82

5.	ALTERAZIONE MATERIALE	85
5.1	Preludio: le zanzare di Highland Park (1952) e i segni dell'uso	85
5.2	L'alterazione come pratica materiale	86
5.3	Pecette	87
5.4	Fogli, vecchi e nuovi	88
5.5	Piegature ed elementi accessori	90
5.6	«Visualizing [...] the totality»: Kolisch, Levin e le <i>part-scores</i>	92
5.7	Proteggere, raccogliere, 'arredare'	94
5.8	Oltre l'alterazione: 'fare' il libro	97
5.8.1	Una parte 'staccata': Levin e la <i>secret vocal part</i> della <i>Lyrische Suite</i>	97
6.	TRACCE D'INDAGINE	101
6.1	Premessa. Artefatto come testo e analisi <i>con-testuale</i>	101
6.2	Un esempio: Walter Levin, il LaSalle Quartet e la <i>Lyrische Suite</i>	102
6.2.1	Berg ' <i>verbessert</i> '	104
6.2.2	«...und <i>selbst</i> Geheimnis»	108
6.2.3	Oltre il LaSalle Quartet	110
6.2.4	Il testo dentro la performance, la performance dentro il testo	110
6.2.4.1	<i>Tavola 1</i> – La parte di Walter Levin (primo violino)	116
6.2.4.2	<i>Tavola 2</i> – La parte di Henry Meyer (secondo violino)	117
6.2.4.3	<i>Tavola 3</i> – Metronomi	118
6.2.4.4	<i>Tavola 4</i> – Durate di esecuzione	119
6.2.5	«In principle, though, nothing changed»	120
6.3	Linee operative	122
6.4	Quel che c'è, quel che manca (a mo' di Epilogo)	126
	BIBLIOGRAFIA	129

Premessa

La presente dissertazione è fondata sull'indagine di numerose fonti d'archivio relative a materiali performativi appartenuti ad esecutori attivi nella seconda metà del Novecento, conservati presso diverse istituzioni europee e statunitensi. Data la complessità della gestione dei diritti di copyright, alle riproduzioni dei materiali è riservata una *Appendice documentaria* fuori testo. Nei vari capitoli, i riferimenti a tali immagini sono indicati a mezzo della sigla «[→ fig. n]». Alle specifiche collezioni consultate si fa invece riferimento tramite le seguenti abbreviazioni:

AAV	Milano (IT)	Archivio privato di Antonino Votto (eredi fam. Cleva)
CSOL	Chicago (IL)	Chicago Symphony Center, Chicago Symphony Orchestra Library
ELP	Cambridge (MA)	Harvard University, Houghton Library, Eugene Lehner Papers
LCMG	Loveno di Menaggio (CO, IT)	Villa Vigoni – Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea, Lascito Carlo Maria Giulini
ÖNMS	Vienna (AT)	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
RKP	Cambridge (MA)	Harvard University, Houghton Library, Rudolf Kolisch Papers
SGSA	Cambridge (MA)	Harvard University, Eda Kuhn Loeb Music Library, Sir Georg Solti Archive
SLQ	Basel (CH)	Paul Sacher Stiftung, Sammlung LaSalle Quartet

La presente ricerca dottorale, di cui questo elaborato è il frutto, si è venuta sostanziando in gran parte nel corso di alcuni soggiorni all'estero, in particolar modo presso la Paul Sacher Stiftung (Basel) e presso la Harvard University (Cambridge, MA), dove ho trascorso un semestre in qualità di *visiting fellow* presso il Music Department. Ringrazio quindi Sarah Adams, Christina Linklater e Catherine Badot-Costello per il loro puntuale e generoso aiuto nei mesi di lavoro sui materiali dello Sir Georg Solti Archive. Per una parte della ricerca su Solti, condotta a Chicago, sono grato a Frank Vilella (Chicago Symphony Orchestra Rosenthal Archives) e a Carole Keller (Chicago Symphony Orchestra Library). Presso la Paul Sacher Stiftung, infine, ho potuto contare sull'aiuto attento e puntuale di Simon Obert – cui va un ringraziamento che supera i limiti del mio lavoro sulla Sammlung LaSalle Quartet – e di Lynn Suter.

Durante il mio soggiorno americano ho contratto numerosi debiti di gratitudine con studiosi, colleghi e amici, che oltre ad arricchire la sostanza e la qualità di queste pagine, hanno reso il mio periodo a Cambridge un'esperienza memorabile di crescita umana e intellettuale. A Kate van Orden, a Kay Kaufman Shelemay e ad Anne Shreffler, interlocutrici generose e attente, devo molti spunti di riflessione, suggerimenti e consigli. Ad Andy Clark e alle voci dello Harvard Glee Club va un grazie altrettanto profondo, per aver mantenuto viva la mia pratica corale e musicale. Devo a Giulia, a Patrick e a Sarah altrettanti momenti sereni, e molte delle cose che ho imparato. Infine, un grazie particolare a Giulio, per ogni gesto e parola spesa per me e con me.

Gli ultimi ringraziamenti vanno a quelle presenze costanti, che tanto sul piano umano quanto su quello intellettuale occupano un posto di quotidiana importanza nella mia vita. Devo molto, giorno dopo giorno, ad Alberto, a Federica, e ai miei due Diego; ad Angela Ida De Benedictis e a Paolo Ferrara, miei instancabili maestri; a Margherita e ai miei ragazzi del Coro della Facoltà di Musicologia.

Il mio ultimo ringraziamento va ai dedicatari di queste pagine, i cui meriti superano di gran lunga la povertà di queste mie parole. A Nicola, a Isa e a mia madre: all'uno per avermi condotto ove mi attendeva una risposta di cui ancora non avevo capito la domanda; all'altro per avermi donato quella risposta (*muji*); e all'altra ancora, per non essersi mai stancata di spiegarmela. E a Emilia, al suo abbraccio tra una domanda e una risposta. Queste pagine sono per voi.

Alessandria, 30 settembre 2019

'Used Scores'

Linee teoriche e operative per l'indagine del rapporto tra esecutori e materiali performativi

1. Introduzione

1.1 Una foto del Pro Arte Quartet

Questa immagine [→ fig. 1] è stata scattata quando il violinista austriaco Rudolf Kolisch (1896-1978) era da poco divenuto il primo violino del Pro Arte Quartet:¹ siamo verso la fine del 1944, a Madison (Wisconsin) – il primo concerto ufficiale della formazione data all'11 novembre.² La foto ritrae la formazione di allora (da sinistra a destra): il secondo violino Albert Rahier, il violoncellista Ernst Friedlander, il violista Germain Prevost (l'ultimo dei membri fondatori rimasto) e, seduto con la pipa in bocca, Kolisch.³ Egli regge con la mano sinistra una partitura; tutti i membri del quartetto la osservano, in atteggiamento concentrato. La disposizione dei quattro musicisti non è dettata da regole casuali, ma piuttosto dalle caratteristiche stesse dell'oggetto che Kolisch sorregge. I loro sguardi convergono su *alcune* delle sue superfici, ovvero sulle due pagine aperte; infatti nessuno di loro guarda la copertina: solo noi 'spettatori' ne vediamo il dorsetto ad anelli di plastica. Nel momento in cui la partitura è stata aperta ed è entrata nel loro campo visuale, essa ha determinato uno spazio fisico di interazione in cui è possibile percepire certi elementi visivi che risaltano sulle pagine: tale percezione ha luogo per via della adeguata compresenza di porzioni di materiale cartaceo che hanno assorbito inchiostro e altre che non l'hanno fatto.

Dal loro contrasto si staglia un complesso di segni organizzato, ma piuttosto eterogeneo: simboli musicali, grafemi (di norma organizzati in parole), cifre numeriche, tutti con le loro rispettive caratteristiche grafiche. Non possiamo dire se il quartetto stesse semplicemente contemplando tali segni, o se li stesse effettivamente *leggendo* – si tratta pur sempre di un ritratto fotografico. In tal caso, Kolisch e i suoi colleghi avrebbero processato tali informazioni visive sulla base di una serie di competenze pregresse del codice (la notazione musicale), con cui tali segni erano stati organizzati sulla pagina: in tal modo i musicisti avrebbero acceduto ad una porzione di quel contenuto informativo veicolato dall'oggetto che Kolisch aveva posto di fronte ai loro occhi.

Di fronte ad una semplice trama di figure nere su uno sfondo neutro, essi avrebbero probabilmente detto di avere davanti il *testo musicale* di una data composizione: avrebbero così individuato l'opera a cui il contenuto testuale faceva riferimento. Ciò avrebbe innescato poi una serie di più ampie riflessioni: la superficie di quelle due pagine si sarebbe spalancata come una finestra sulla loro esperienza del testo. Si trattava forse della partitura di un brano recentemente eseguito? Ognuno di loro allora avrebbe potuto ricordare alcuni tratti di quella *performance*, il lavoro di concertazione e di studio, le sue difficoltà e i suoi successi. Questa fase di gestazione, con buona probabilità, aveva lasciato tracce scritte su quelle pagine: annotazioni analitiche, arcate, diteggiature; forse l'angolo di una pagina, per una voltata troppo brusca, si era strappato e quindi era stato sistemato con un pezzo di nastro adesivo. Nel lavoro *sul* testo quell'oggetto fisico non lo riproponeva, sempre uguale a se stesso,

¹ Kolisch subentrò ad Antonio Brosa a seguito della dissoluzione del suo quartetto (fondato a Vienna nel 1924 sotto gli auspici di Arnold Schönberg col nome di Wiener Streichquartett e poi ri-denominato Kolisch Quartet dal 1927): sulla figura di Kolisch e sulla relativa bibliografia, cfr. *infra*, § 1.2.

² John W. Barker, «The Kolisch Years (1944-1967)», in *The Pro Arte Quartet: A Century of Musical Adventure on Two Continents* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017), 114.

³ La stessa immagine è riprodotta anche *ivi*, s.n., fig. 14.

come un sistema di segni: sotto i loro occhi quella partitura era un luogo vissuto, un 'posto' in cui erano state investite energie, intenzioni e finalità artistiche *in ragione* del testo che conservava. Nello spazio precettivo prodotto dalle caratteristiche fisiche di quell'oggetto, l'esperienza del suo contenuto visuale aveva attivato un processo interpretativo, fatto di relazioni tanto fisiche quanto intellettuali, con quel *quid* che gli esecutori sapevano riconoscere e potevano astrarre dal segno inscritto.

Nelle loro menti, poi, quei musicisti dovevano avere un'idea (non importa quanto precisa) di cosa dovesse essere *un* testo musicale, quale relazione e funzione dovesse avere con la pratica esecutiva. Uno di loro, non a caso Kolisch, a tale altezza temporale aveva addirittura un suo specifico pensiero teorico sull'argomento: a giudicare dai suoi scritti dell'epoca, il testo era per lui «more or less [like] a code which has to be deciphered»,⁴ il luogo in cui «[t]he musical thought is put down, or is "objectivated"»,⁵ ma allo stesso tempo «the only source of information»⁶ e soprattutto «the only dictator»⁷ nella preparazione di un'esecuzione. Tuttavia, secondo Kolisch, l'esperienza concreta del testo non doveva intromettersi, se possibile,⁸ nell'evento performativo: la migliore esecuzione, da realizzarsi a memoria, era quella che faceva a meno della partitura – mentre la lettura doveva essere riservata alla concertazione e soprattutto al momento preliminare e imprescindibile dell'analisi.

Infine, quella partitura che Kolisch reggeva tra le mani, possedeva un valore simbolico tanto per sé e per i suoi colleghi quanto per chi avrebbe guardato la foto. In questa scena noi non vediamo un gruppo di musicisti mentre suonano (solo Rahier e Friedlander, peraltro, hanno i loro strumenti in mano), ma piuttosto mentre contemplano con interesse un oggetto. Ai nostri occhi non sono semplici virtuosi dei loro strumenti; piuttosto sono intellettuali che pongono il testo musicale letteralmente al centro della loro prospettiva, visiva e – come ci suggerisce l'immagine – artistica. Di esso la partitura è contemporaneamente il simbolo, il contenitore e il veicolo; per suo tramite questi esecutori ne hanno avuto esperienza, comprensione e possibilità di astrazione.

1.2 Scopi, ambiti e materiali della ricerca

Se per riassumere il fine di questo studio si potesse usare un'altra fotografia, essa ritrarrebbe la medesima scena, ma ribaltandone la prospettiva: l'obiettivo fotografico si intrufolerebbe tra Friedlander e Prevost e guarderebbe quella partitura *nella loro prospettiva*. In altre parole, in queste pagine si esplorerà il rapporto tra gli esecutori e quegli oggetti – per ora accontentiamoci di questa parola – che affollano i loro leggi, riempiono i loro bagagli e gli scaffali delle loro librerie, e che li accompagnano nella loro quotidiana attività musicale. Si tratta di una categoria di fonti scritte di tipo per lo più tradizionale, tra loro piuttosto variegata per forme e caratteristiche (partiture, partitutine, parti staccate ecc.), ma accomunate dal loro impiego da parte degli esecutori in diverse occasioni del *far musica* all'interno di specifici repertori della cultura musicale occidentale.⁹

⁴ Rudolf Kolisch, «Musical Performance: The Realization of Musical Meaning [1939]», in Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), 204.

⁵ *Ibid.* Cfr. anche Rudolf Kolisch, «Outline for a Theory of Performance» (fotocopia di dattiloscritto con annotazioni e correzioni manoscritte, 1968), Rudolf Kolisch papers, BMS Mus 195 (1527, folder 5), Houghton Library, Harvard College Library, ove si legge (p. 1): «the musical text is the objectivation of a musical idea».

⁶ Rudolf Kolisch, «Musical Performance», 206.

⁷ Rudolf Kolisch, «How to Rehearse and Play Chamber Music [1940]», in Shreffler e Trippett, «Rudolf Kolisch in Amerika», 207.

⁸ Cfr. *ivi*, 208.

⁹ In questo studio, il termine *far musica* (poco diffuso in ambito italiano) non è altro che il calco dell'inglese *music making*, inserito però in uno specifico quadro teorico di riferimento che chiarirò *infra*, § 2.1.

L'ipotesi di lavoro di questa ricerca è che l'analisi delle tracce (scritte e materiali) lasciate dagli esecutori sui loro materiali, opportunamente unita al vaglio di altri documenti (scritti, visivi, sonori e audiovisivi), possa condurre ad illuminare aspetti ben precisi: 1. il rapporto degli esecutori con tali materiali, ovvero i modi e le occasioni del loro utilizzo; 2. le dinamiche e i risultati conseguiti nel rapporto con i contenuti che essi veicolano. A partire da questa premessa, scopo di queste pagine è delineare un quadro teorico e un approccio analitico per l'indagine di questo tipo di fonti, che al momento rappresentano le lacune più significative all'interno della bibliografia.¹⁰

Questa riflessione si muove in un ambito piuttosto circostanziato: prende in esame casi storici di interpreti del repertorio occidentale di tradizione scritta (in particolare sinfonico e cameristico), attivi nelle decadi centrali del secolo scorso. La scelta di questo periodo è motivata dalla diffusione di due tecnologie di riproduzione in particolare, che permettono di ricostruire un'immagine più attendibile e variegata del rapporto tra esecutori e loro materiali performativi: da un lato la riproducibilità tecnica del suono e la disseminazione dei suoi prodotti (incisioni discografiche e registrazioni audiovisive), dall'altro lo sviluppo della fotoreproduzione, ovvero ciò che definiamo convenzionalmente come la tecnologia di riproduzione o duplicazione dei documenti scritti¹¹ attraverso metodi diversi, tra cui soprattutto la xerografia.¹²

Per gli interpreti le possibilità offerte dalla riproduzione del suono, non solo hanno permesso di fissare con una certa durezza i risultati delle proprie performance, ma hanno anche semplificato e moltiplicato le possibilità di confrontarsi con le esecuzioni di altri interpreti. Nella nostra prospettiva, le 'ricadute' scritte di processi performativi e di scelte esecutive potranno trovare conferma (o smentita) in tali forme di documentazione.

Grazie invece ai metodi di fotoreproduzione, gli esecutori hanno potuto copiare fedelmente il contenuto visuale di partiture e parti, adattando eventualmente le sue caratteristiche grafiche alle loro necessità di utilizzo. Oltre a facilitare la diffusione e migliorare la conservazione dei materiali originali, si rendeva possibile intervenire più rapidamente e agevolmente sulla loro configurazione materiale, fino a creare dei veri e propri nuovi oggetti, che rispondessero meglio ai modi del loro impiego.

Per poter rendere conto di queste varietà di situazioni, il percorso narrativo di questo testo è costellato da un puntuale riferimento a fonti provenienti da diversi archivi, consultati in vari periodi e soggiorni di ricerca durante lo svolgimento di questo progetto dottorale. La trattazione che segue in queste pagine è radicata nell'indagine di questi documenti, che tuttavia non verranno trattati come *case study* isolati, ma ne costituiranno piuttosto il materiale stesso della riflessione teorica, e un suo contrappunto costante. Per questa ragione essi compaiono nel testo su un secondo registro narrativo, inclusi in *box* di colore grigio. Solo al termine di questa dissertazione tratterò separatamente un caso, a mo' di esempio per derivare alcune linee d'indagine più generali.¹³

A fronte di questa premessa, la selezione dei materiali è stata operata deliberatamente sulla base di due criteri: la rilevanza artistica e intellettuale degli esecutori cui sono appartenute e da cui sono state utilizzate, e soprattutto

¹⁰ Cfr. *infra*, § 1.3.

¹¹ Intendendo i termini alla lettera, non si tratta né di ri-produzione né tantomeno di duplicazione: cfr. *infra*, § 5.8.

¹² Cfr. John H. Dessauer e Harold Ernst Clark, a c. di, *Xerography and Related Processes*, Focal Library (London, New York: Focal Press, 1965); J. Mort, *The Anatomy of Xerography: Its Invention and Evolution* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1989); David Owen, *Copies in Seconds: How a Lone Inventor and an Unknown Company Created the Biggest Communication Breakthrough since Gutenberg: Chester Carlson and the Birth of the Xerox Machine* (New York: Simon & Schuster, 2004).

¹³ Cfr. *infra*, § 6.2.

il loro peculiare rapporto con tali materiali, ricchi di diversi tipi di tracce del loro utilizzo. Tre sono in particolare le collezioni che sono state prese in esame:

1. il Sir Georg Solti Archive della Loeb Music Library della Harvard University (Cambridge, MA): custodisce molta parte delle partiture possedute dal direttore d'orchestra ungherese Sir Georg Solti (1912-1997);¹⁴ a queste fonti, per il periodo che egli trascorse alla testa della Chicago Symphony Orchestra, si devono debitamente aggiungere i set di parti staccate custodite presso la Chicago Symphony Orchestra (CSO) Music Library.¹⁵

Nato a Budapest e formatosi sotto la guida di maestri quali Leó Weiner, Béla Bartók e Ernst von Dohnányi, Georg Solti è stato uno dei più noti direttori attivi nel secondo dopoguerra. Tra i suoi incarichi, è stato direttore musicale della Bayerische Staatsoper, della Oper Frankfurt e della Royal Opera House (Covent Garden). Oltre al suo incarico ventennale presso la Chicago Symphony Orchestra e ad aver lavorato con le maggiori orchestre mondiali (tra cui i Wiener Philharmoniker, la London Philharmonic e l'Orchestre de Paris), egli è stato uno dei direttori maggiormente attivi sul fronte discografico, con più di 250 registrazioni all'attivo.¹⁶

Le sue partiture spiccano per la vastissima mole di annotazioni – vero e proprio 'sismografo' dei suoi risultati interpretativi ed esecutivi – e permettono di avanzare riflessioni sulla sua prassi direttoriale e sul rapporto dell'interprete con registrazioni (sue e di altri direttori) nella definizione della sua interpretazione.

2. le Rudolf Kolisch Papers della Houghton Library della Harvard University,¹⁷ che conservano il lascito del violinista Rudolf Kolisch;

Allievo di Otakar Ševčík, Franz Schrecker e Arnold Schönberg a Vienna, Kolisch fu interprete di riferimento per i compositori della Seconda Scuola di Vienna. Nel 1924 fondò il Wiener Streichquartett (Kolisch Quartett dal 1927). Strinse una lunga e profonda amicizia con il filosofo Theodor W. Adorno,

¹⁴ Maggiori informazioni sulla collezione sono disponibili al sito «“Music, First and Last”: Scores from the Sir Georg Solti Archive», consultato il 3 agosto 2019, <https://library.harvard.edu/onlineexhibits/solti/index.html>. Altre partiture – e con esse corrispondenza, programmi di sala e contratti – restano invece di proprietà della seconda moglie del direttore, Lady Valerie Solti, e sono custodite presso l'abitazione londinese della famiglia Solti.

¹⁵ Con la debita precisazione che non è sempre possibile individuare né quando le parti siano state ingessate (non trattandosi di una biblioteca vera e propria, ma di un archivio musicale interno) né quanto a lungo siano state utilizzate. (Carole Keller, CSO Music Librarian, conversazione privata, 25 gennaio 2019).

- ¹⁶ La principale fonte biografica su Solti è costituita dalla sua stessa autobiografia: Georg Solti, *Memoirs* (New York: Alfred A. Knopf, 1997).
- Sul rapporto di Solti con la discografia, cfr. David Patmore, «Sir Georg Solti and the Record Industry», *ARSC Journal* 41, n. 2 (2010): 200–232; e David Boakye-Ansah, «»Es klingt immer edel und nobel«: Zu Georg Soltis Jahrhundert-Aufnahme der Ring-Tetralogie mit den Wiener Philharmonikern (1958–1964)», *Österreichische Musikzeitschrift* 67, n. 6 (2012): 38–45.
- Su alcuni aspetti salienti della sua attività di direttore artistico della Chicago Symphony Orchestra, cfr. Frank Vilella, a c. di, *Chicago Symphony Orchestra. 125 Moments*, Commemorative book issued for the orchestra's 125th season (Chicago: Chicago Symphony Orchestra Association, 2015), tavv. 51, 54, 56, 64, 73, 76, 80, 87.

¹⁷ Informazioni sulla collezione e il relativo catalogo sono disponibili *online* al seguente indirizzo: «Collection: Rudolf Kolisch Papers», HOLLIS for Archival Discovery, consultato il 3 agosto 2019, <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/1313>.

con cui condivise la riflessione sulla teoria dell'interpretazione musicale. Trasferitosi negli Stati Uniti, nel 1944 divenne il primo violino del Pro Arte Quartet, in residenza alla University of Wisconsin (Madison, WI); lì, più tardi, divenne professore della School of Music. Nel 1967 si trasferì al New England Conservatory (Boston, MA), ove insegnò fino alla sua morte.¹⁸

I suoi materiali permettono di confermare la sua partecipazione al processo editoriale e all'ottimizzazione dei supporti per l'esecuzione di quelle opere di cui fu primo esecutore; inoltre, riflettono i principi e gli elementi della sua attività di teorico, il suo strenuo approccio analitico, e l'accento posto sull'importanza di suonare dalla partitura e non dalle parti, chiaramente visibile nei suoi *part-scores*: 'libri-parti' realizzati a partire da pagine di partitutine accuratamente incollate una dopo l'altra secondo un preciso ordine, per permettere una lettura efficace in sede performativa.

3. la *Sammlung* LaSalle Quartet della Paul Sacher Stiftung (Basilea, CH):¹⁹ custodisce il lascito di Walter Levin (1924-2017), fondatore e primo violino del LaSalle Quartet, e le parti impiegate dal secondo violino, Henry Meyer (1923-2006);²⁰

Fondato a New York nel 1946 da studenti della Juilliard School e attivo fino al 1987, il LaSalle Quartet è stato tra i quartetti d'archi più importanti nella seconda metà del secolo scorso. Particolarmente

-
- ¹⁸ «Scandalously, he has yet to be given a full-scale biography»: così scrive John W. Barker, che pure ha raccontato eccellentemente il suo periodo alla testa del Pro Arte Quartet nel già cit. Barker, «The Kolisch Years».
 - Regina Busch attende attualmente all'edizione della sua corrispondenza, che verrà pubblicata all'interno della collana *Briefwechsel der Wiener Schule* (diretta da Thomas Ertelt): cfr. Andreas Meyer, «The Berg-Schoenberg Correspondence: Background, Archival Conditions, and Editorial Practice», *Archival Notes* 1 (2016): 32.
 - Una selezione dei suoi scritti è apparsa in Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), ma non sono stati interamente pubblicati: mancano all'appello testi fondamentali, tra cui Kolisch, «Outline for a Theory of Performance».
 - Un'ampia conversazione con Berthold Türcke, che ben sintetizza le posizioni teoriche di Kolisch verso la fine della sua carriera, è in Berthold Türcke e Rudolf Kolisch, *Rudolf Kolisch zur Theorie der Aufführung: ein Gespräch mit Berthold Türcke* (München: Text & Kritik, 1983).
 - Ad oggi, i riferimenti bibliografici più solidi sulla sua biografia (per il periodo europeo) sono: Claudia Maurer Zenck, «"Was sonst kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?" Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921–1944», *Österreichische Musikzeitschrift* 53, n. 11 (1998): 8–60; e *Ead.*, «»Ein Sauberuf!« Der Alltag des Kolisch-Quartetts auf Reisen in der Zwischenkriegszeit», in *Annäherungen: Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*, a c. di Ulrich Mosch, Matthias Schmidt, e Silvia Wälli (Saarbrücken: Pfau, 2007), 187–221.
 - Oltre al contributo già citato di Barker, «The Kolisch Years», sul medesimo periodo si può leggere anche Susanna Watling, «Kolisch in Madison, Wisconsin: 1944-1967», in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule: Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, a c. di Markus Grassl e Reinhard Kapp, Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte ; 3 (Wien: Böhlau, 2002), 179–90.

¹⁹ È bene precisare che ad oggi il lavoro di inventario del fondo non è stato ancora completato; pertanto alcune parti del fondo risultano non disponibili (tra queste i materiali video, non ancora stabilizzati e riversati). Proprio per questa ragione ringrazio sentitamente il curatore dott. Simon Obert, e l'archivista incaricata, Lynn Suter, per la loro generosità nel reperire e mettere a mia disposizione numerosi materiali originali.

²⁰ L'assenza quasi totale di parti di viola e di violoncello è da imputare al violista Peter Kamnitzer (1922-2016), che era incaricato di gestire l'archivio musicale della formazione. Dopo che questa si sciolse, il secondo violino (Meyer) ebbe indietro le proprie parti, Walter Levin conservò sempre le sue, mentre Kamnitzer conservò le restanti. Ignaro dell'intenzione di Levin di donare alla Paul Sacher Stiftung l'intero lascito del quartetto, se ne disfe' gettandole nell'immondizia. Cfr. Robert Spruytenburg, *Das LaSalle-Quartett: Gespräche mit Walter Levin* (München: Edition Text + Kritik, 2011), trad. inglese *LaSalle Quartet: Conversations with Walter Levin* (Woodbridge: Boydell & Brewer Group Ltd, 2014), 136s.

ricordato per le sue interpretazioni delle opere della cosiddetta Seconda Scuola di Vienna, si è dedicato con altrettanto interesse tanto ai grandi classici del repertorio quartettistico (da Beethoven a Bartók), quanto alla musica di compositori del proprio tempo, tra cui György Ligeti, Luigi Nono e Witold Lutosławski.²¹

Tra i materiali del LaSalle Quartet ritroviamo, come nel caso di Kolisch, lo stesso tipo di *part-scores*, seppur realizzate con metodi differenti e senza influenza diretta. Le loro annotazioni rivelano appieno le dinamiche performative del gruppo e il ruolo di preminenza del loro fondatore: nel caso specifico di Walter Levin, i suoi materiali tracciano gli esiti della sua attività analitica, rivelando alcuni particolari aspetti di riflessione filologica e di prassi esecutiva.

Oltre a questi tre gruppi di fonti, si è fatto occasionalmente ricorso ad altre risorse: tra queste, alcune partiture di direttori d'orchestra quali Carlo Maria Giulini (1914-2005),²² Antonino Votto,²³ Leonard Bernstein (1918-1990) e Dimitri Mitropoulos (1896-1960),²⁴ e del violista Eugene (Jenö) Lehner.²⁵ Tale scelta è stata orientata esclusivamente a fornire al lettore le esemplificazioni più efficaci di alcuni aspetti delle tre pratiche che gli esecutori esercitano, grazie e sulla scorta delle loro partiture, ovvero:

1. la *lettura*, ovvero la decodifica dei vari codici semiotici (notazionale, verbale ecc.) e l'interpretazione del contenuto che essi veicolano;
2. la *scrittura*, ovvero l'introduzione di nuovi contenuti scritti (*annotazioni*) all'interno degli oggetti testuali;
3. l'*alterazione materiale*, ossia la trasformazione dell'oggetto fisico (e, in tali casi, l'allestimento di un nuovo oggetto a partire da uno o più oggetti testuali pre-esistenti) per vari scopi, tra cui, in particolare, quello performativo.

Per descrivere al meglio il novero di materiali scritti che verranno affrontati in questo studio proporrò dei termini specifici nel prossimo capitolo.²⁶ Per il momento è importante sottolineare che in nessun caso si impiegherà l'espressione *partiture annotate*. Non si tratta infatti di una definizione accettabile, in quanto ambigua e parziale ai fini della nostra trattazione: non si riferisce infatti al contesto di utilizzo di tale risorsa, ma piuttosto al solo fatto di essere stata arricchita di annotazioni (talvolta manoscritte, talvolta a stampa) – non sempre introdotte, peraltro, da un esecutore.²⁷ D'altro canto, per giustificare l'impiego di partiture e simili da parte di un

• ²¹ La bibliografia su tale formazione è ridotta al cit. Spruytenburg, *Das LaSalle-Quartett* e alla sua traduzione inglese.
• Dörte Schmidt ha di recente dedicato un interessante saggio al rapporto tra Walter Levin e Witold Lutosławski, che affronta aspetti in parte connessi a quelli di questo studio: Dörte Schmidt, «We must have a SCORE». Kolisch, das LaSalle-Quartett und die Partitur zum Streichquartett von Witold Lutosławski», in *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, a c. di Markus Grassl, Stefan Jena, e Andreas Vejvar (Wien: Praesens Verlag, 2017), 573–96.

²² Conservate presso Villa Vigoni – Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea (Laveno di Menaggio, CO): è stato possibile consultarle in formato digitale dal momento che il fondo, al momento della mia indagine (2016), era inagibile per lavori di sistemazione.

²³ Il lascito di Antonino Votto è ad oggi conservato a Milano presso gli eredi (fam. Cleva).

²⁴ Numerosi loro materiali sono consultabili liberamente, in riproduzione digitale, tramite il sito dei Leon Levy Digital Archives della New York Philharmonic: <https://archives.nyphil.org>.

²⁵ Lehner fu violista del Kolisch Quartett dal 1927 al 1939. Il suo lascito costituisce le Eugene Lehner Papers, conservate presso la Houghton Library della Harvard University.

²⁶ Cfr. *infra*, § 2.2.

²⁷ È il caso, ad esempio, delle partiture annotate da compositori per finalità analitiche, ma non performative: un esempio, disponibile in edizione facsimilare è Arnold Schönberg, *Variationen für Orchester*, op. 31, a c. della Fondazione Archivio Luigi Nono, Facsimile [della copia di Luigi Nono dell'edizione UE 1929] con testi di Arnold Schönberg, Nuria Schönberg Nono, Therese Muxeneder e Claudia Vincis, e con DVD allegato. (Belluno ; Venezia: Colophon, 2011). Diverso è il caso dell'edizione 1979 delle *Variationen für Klavier Op. 27* di

esecutore, non è necessario che tale partitura sia annotata, ma piuttosto che riveli tracce d'uso prodotte dalle pratiche appena elencate.

Proprio per questa ragione la sezione centrale di questo studio verrà dedicata alla loro trattazione.²⁸ In essa non ci si propone tuttavia di tracciare un profilo storico dell'evoluzione di queste pratiche: non è questa la sede per una simile impresa, che richiederebbe il vaglio di una mole ben più ampia di documenti e il lavoro congiunto di specialisti di repertori di varie epoche, dotati di competenze che superano senza dubbio quelle di chi scrive. Piuttosto questa prima indagine si propone di gettare le basi per affrontare questa storia in futuro: basi teoriche e di metodo, che forniscano strumenti adeguatamente flessibili per approcciare una serie di problemi, ben più estesi della cornice che li inquadrerà in queste pagine. Se questa storia non è al momento all'orizzonte, dopotutto, è per via di un interesse intermittente e disomogeneo per questa vasta tipologia di fonti, riconducibile allo sviluppo storico della musicologia, al suo dibattito interno e alle finalità dei suoi diversi indirizzi.

Si è scelto di presentare questi aspetti attraverso due approcci complementari: nel primo (§ 1.3) si percorre una rassegna bibliografica al fine di riassumere gli esiti di un interesse del tutto minoritario all'interno della musicologia; nel secondo (§ 1.4) si parte invece da una fonte precisa e si immagina di porla al vaglio di diversi punti di osservazione, così da evidenziare le peculiarità di questo tipo di fonti a partire da concrete questioni di metodo (o meglio di metodi diversi).

1.3 Tracce di un interesse

La mole di studi dedicati a partiture e materiali appartenuti agli esecutori, ad oggi, conta meno di una cinquantina di titoli – per lo più brevi articoli o saggi (e qualche tesi) – per la maggior parte ascrivibili agli ambiti della storia della prassi esecutiva, della storia della ricezione e della storia dell'interpretazione.²⁹ Benché non si tratti soltanto di studi recenti, un loro notevole incremento si registra a partire dagli anni Duemila. Tuttavia, manca ancora uno studio monografico di carattere metodologico sull'argomento.

Il primo tema che ha interessato gli studiosi è stato quello dei cosiddetti *Retouschen*, ovvero di quelle alterazioni dell'orchestrazione come raddoppi o sostituzioni di parti frequentemente praticate da diversi direttori – in certi casi fino ad oggi – per il repertorio sinfonico classico e romantico, ma in particolar modo per il repertorio beethoveniano.³⁰ Tra i direttori presi in esame, spicca tra tutti Gustav Mahler, non a caso uno dei massimi

Webern (Wien: Universal Edition) che riproduce la copia di Peter Stadlen (il primo esecutore), contenente «Webern's instructions for the world premiere»: in tal caso, affrontata alla riproduzione facsimilare, vi è una 'trascrizione a stampa' delle annotazioni sul medesimo testo musicale. Da ultimo è bene ricordare come in certe pubblicazioni di carattere musicologico si possano trovare in appendice partiture annotate di interi testi musicali, definite come tali, che altro non sono che edizioni con annotazioni a stampa di carattere analitico, funzionali alla trattazione: un esempio è Lewis Lockwood, *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance*, con CD allegato (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008).

²⁸ Cfr. *infra*, capp. 3, 4 e 5.

²⁹ Su queste categorie, cfr. *infra*.

³⁰ Dal primo articolo, pionieristico, di Julius Bittner («Instrumentations-Retouchen bei Beethoven», *Der Merker* 11, n. 24 (1920): 567–70), altri studi dedicati a Beethoven comprendono: David Pickett, «A Comparative Survey of Rescorings in Beethoven's Symphonies», in *Performing Beethoven*, a c. di Robin Stowell, Cambridge Studies in Performance Practice 4 (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 1994), 205–27; e (dall'interessante prospettiva dell'archivista di un ente orchestrale) Marshall Burlingame, «The Art of the Retouche. (Does Beethoven Know What We're Doing?)», in *Insights and essays on the music performance library*, a c. di Russ Girsberger e Laurie Lake (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2012), 166–86. Su Schumann interprete di Beethoven, cfr. Bodo Bischoff, «Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92 als Dokument seiner Beethoven-Interpretationen», in *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, a c. di Otto Kolleritsch (Wien; Graz: Universal Edition, 1992),

compositori *anche* attivo come interprete.³¹ Si tratta di un caso paradigmatico, in cui l'analisi delle sue partiture rivela molto più che le sue scelte esecutive in termini di pratica performativa.³² Il Mahler compositore emerge con forza anche nel confronto con le opere dei maestri: i suoi interventi testuali sul repertorio sinfonico (Schubert, Schumann ma soprattutto Beethoven) – sui quali lo studio ad oggi insuperato per ampiezza è stata condotto da David Pickett³³ – costituiscono operazioni testuali e creative complesse, che superano in molte situazioni l'ampiezza dei *Retuschen*.³⁴ Per alcune opere Mahler giunge a vere e proprie operazioni di ri-orchestrazione³⁵ o addirittura di riscrittura o ancora di trascrizione, con risultati che giungono ad un livello di totale autonomia rispetto al testo originario.³⁶ Lo studio di questi casi ha sviluppato infine interessanti riflessioni, sia sul suo concetto di interpretazione, che sui numerosi ed interessanti episodi di ricezione da parte di altri direttori e critici.³⁷

Al di là dell'aspetto specifico dei *Retuschen*, l'attenzione per i direttori è rimasta costante nel corso del tempo e anzi si può dire che la maggior parte di questi studi si sia concentrata su questa categoria di esecutori – per l'ovvia ragione del ruolo della partitura come 'strumento' su cui studiare e forgiare così la propria interpretazione. A livello di strumenti di ricerca, esiste ad oggi una sola guida alle risorse d'archivio che – seppure si estenda solo alle istituzioni americane – è dedicata proprio ai direttori d'orchestra.³⁸ Tra di essi un altro celebre compositore, Johannes Brahms, è stato affrontato come direttore di musica corale del Rinascimento e del Barocco,³⁹ Wilhelm

153–89; mentre sui *Retusche* alle sinfonie dello stesso Schumann si può leggere Asher George Zlotnik, «Orchestration Revisions in the Symphonies of Robert Schumann» (PhD diss., Indiana University, 1972). Su un caso di prassi esecutiva delle sinfonie di Mahler, cfr. invece Walter Blume, *Brahms in der Meininger Tradition* (Stuttgart: Suhrkamp, 1933).

³¹ Le sue partiture sono attualmente conservate presso diversi archivi tra cui l'Archivio Universal Edition (Wien Stadt-bibliothek, Musiksammlung). Sulla collezione conservata presso gli archivi della New York Philharmonic, cfr. Paul Banks, «Mahler's Marked Scores in the New York Philharmonic Archive», in *Mahler in New York: The Mahler Broadcasts 1948-1982*, volume allegato al set di CD "The Mahler Broadcasts 1948-1982", (New York: New York Philharmonic, 1998), 140–57.

³² Che pure sono stati affrontati da William Bruce McKinney, «Gustav Mahler's Score of Beethoven's Ninth Symphony. A Document of Orchestral Performance Practice in the Nineteenth Century» (DMA Diss., University of Cincinnati, 1973); Denis McCaldin, «Mahler and Beethoven's Ninth Symphony», *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (81 1980): 101–110; e Ernst Hilmar, «Mahlers Beethoven-Interpretation», in *Mahler-Interpretation: Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, a c. di Rudolf Stephan, Papers presented at the Internationales Gustav-Mahler-Symposium held in Düsseldorf, Oct. 30-Nov. 1, 1979 (Mainz; New York: Schott, 1985), 29–44.

³³ David Pickett, «Gustav Mahler as an Interpreter: A Study of His Textural Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire» (PhD. diss., University of Surrey, 1988).

³⁴ Su cui si può comunque vedere Peter Andraschke, «Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert», *Archiv für Musikwissenschaft* 32, n. 2 (1975): 106–116; e Volker Kalisch, «Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens», *Schweizer Musikzeitung/Revue Musicale Suisse* 121, n. 1 (1981): 17–22 e Erich Wolfgang Partsch, «Completing, Instrumenting, Adapting, Retouching. Gustav Mahler as Arranger», *News About Mahler Research*, n. 62 (2011): 1–14.

³⁵ Cfr. Veronica Franke, «Mahler's Reorchestration of Schumann's "Spring" Symphony, Op. 38 Background, Analysis, Intentions», *Acta Musicologica* 78, n. 1 (2006): 75–110; Howard Pitt Hsu, «A comparison of Robert Schumann's Fourth Symphony with its reorchestration by Gustav Mahler» (PhD diss., University of Connecticut, 2009).

³⁶ Cfr. Susan M. Filler, «Mahler's Works: Editions, Transcriptions, and Completions of Works by Other Composers», in *Gustav and Alma Mahler: A Guide to Research*, 2nd ed., Garland Composer Resource Manuals 28 (New York: Garland Pub., 1989), 25–28;

³⁷ Cfr. Hans-Joachim Hinrichsen, «Gustav Mahler and Hans von Bülow: On the Problem of the 'Retuschen' and Their Tradition in Mahler's and Bülow's Conducting Scores», *News About Mahler Research*, n. 32 (1994): 3–17; David Pickett, «Arrangements and Retuschen: Mahler and Werktræue», in *The Cambridge Companion to Mahler*, a c. di Jeremy Barham, Cambridge Companions to Music (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 178–200; e Anna Ficarella, «Mahler interprete 'wagneriano' di Beethoven: storia di una ricezione controversa», *Studi musicali*, Nuova serie, 11, n. 2 (2011): 375–412.

³⁸ Henry Bloch, *Directory of Conductors' Archives in American Institutions* (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2006).

³⁹ Virginia Hancock, «Brahms's Performances of Early Choral Music», *19th-Century Music* 8, n. 2 (1984): 125–41. Al contrario, sono state ignorate le sue stesse annotazioni direttoriali ben visibile nella bella copia del *Concerto* per violino op. 77: cfr. Yehudi Menuhin,

Mengelberg come interprete mahleriano;⁴⁰ Hans Swarowsky segnatamente sotto il profilo didattico;⁴¹ Pierre Monteux nella sua collaborazione con Igor Stravinskij al *Sacre* (un celebre articolo di Paul Fink);⁴² René Leibowitz nella sua collaborazione con Rudolf Kolisch (di cui tuttavia non sono stati esaminati i materiali);⁴³ Claudio Abbado, sulle cui partiture sono state avanzate alcune riflessioni preliminari.⁴⁴

Toscanini, invece, è stato da tre prospettive differenti:⁴⁵ Gabriele Dotto ha affrontato i problemi di autorialità condivisa nel caso della sua collaborazione con Puccini per *Fanciulla del West*;⁴⁶ Linda Fairtile si è invece concentrata sul mito toscaniniano della 'fedeltà al testo' dimostrandone l'inconsistenza a partire dall'analisi di diverse partiture;⁴⁷ molto recentemente, Matteo Quattrocchi ha analizzato lo spartito de *La traviata* impiegato da Toscanini, portando alla luce una messe di annotazioni che solitamente manca nelle sue partiture e aprendo così la strada a futuri approfondimenti del rapporto del direttore con tale pratica.⁴⁸

Oltre all'attenzione dei musicologi, sono stati in particolare i bibliotecari ad interessarsi a fondi di materiali appartenuti agli esecutori (non solo quindi ai direttori) in articoli che tendono a presentarne una panoramica generale, soffermandosi eventualmente su alcuni aspetti salienti⁴⁹ e in un caso avanzando anche interessanti riflessioni riguardo una tassonomia delle varie annotazioni.⁵⁰

Completano il quadro dei casi storici, un eccellente contributo di Nicolas Southon dedicato ai materiali d'orchestra delle sinfonie di Beethoven impiegate presso la Société des Concerts du Conservatoire a Parigi -in cui si riflette efficacemente sul ruolo di coordinazione del primo violino direttore (François-Antoine Habeneck)-⁵¹ e un'interessante articolo di Jason Rosenholtz-Witt sull'interpretazione della violoncellista Charlotte Moorman di

«Introduction», in *Concerto for violin, op. 77. A Facsimile of the Holograph Score*, di Johannes Brahms (Washington: Library of Congress, 1979), [xix].

⁴⁰ Klaus Kropfinger, «Gerettete Herausforderung. Mahlers 4. Symphonie – Mengelbergs Interpretation», in *Mahler-Interpretation: Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, a c. di Rudolf Stephan, atti dell'Internationales Gustav-Mahler-Symposium held in Düsseldorf, 30 ottobre – 1 novembre 1979 (Mainz ; London ; New York: Schott, 1985).

⁴¹ Keith Griffiths, «Hans Swarowsky's legacy to the art of conducting. The Swarowsky System, a manual of restraint» (PhD diss., University of Cardiff, 2009).

⁴² Robert Fink, «“Rigoroso” (♩ = 126): “The Rite of Spring” and the Forging of a Modernist Performing Style», *Journal of the American Musicological Society* 52, n. 2 (1999): 299–362.

⁴³ Thomas Glaser, «Beethovens Violinkonzert als Modellfall. René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer »werkgerechten Interpretation«», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]* 14, n. 1 (2017): 13–51, <https://doi.org/10.31751/891>.

⁴⁴ Oreste Bossini, «Il cammino del Wanderer. Appunti per una biografia artistica tra Beethoven, Rossini, Verdi, Brahms e Mahler», in *Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio*, a c. di Gastón Fournier-Facio (Milano: ilSaggiatore ; Fondazione Claudio Abbado, 2015), 220–51. La collezione delle partiture annotate di questo direttore si trova oggi presso la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz di Berlino.

⁴⁵ Uno dei fondi (New York, Public Library) che conservano le sue partiture è presentato in Alessandro Roveri, «“The Toscanini Legacy”. L'archivio Toscanini alla Public Library di New York», in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a c. di Ivano Cavallini e Marco Capra (Lucca: LIM, 2011), 311–33.

⁴⁶ Gabriele Dotto, «Opera, Four Hands: Collaborative Alterations in Puccini's “Fanciulla”», *Journal of the American Musicological Society* 42, n. 3 (1989): 604–624.

⁴⁷ Linda Fairtile, «Toscanini and the Myth of Textual Fidelity», *Journal of the Conductors' Guild* 30 (2010): 104–115.

⁴⁸ Matteo Quattrocchi, «Dalle chiose manoscritte alle scelte esecutive: “La traviata” di Toscanini» (Tesi di Laurea Magistrale in Scienze della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Milano, 2018).

⁴⁹ David Korevaar e Laurie J. Sampsel, «The Ricardo Viñes Piano Music Collection at the University of Colorado at Boulder», *Notes* 61, n. 2 (2004): 361–400.

⁵⁰ John Bewley, «Marking the Way: The Significance of Eugene Ormandy's Score Annotations», *Notes* 59, n. 4 (2003): 828–853. Su questo contributo cfr. *infra*, § 4.5.

⁵¹ Nicolas Southon, «Les “Symphonies” de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire: Une étude des matériels d'orchestre du XIXe siècle», *Revue de Musicologie* 93, n. 1 (2007): 123–164.

26'1.499" di John Cage.⁵² Da ultimo, un brevissimo articolo di Fabio Morabito accenna ai materiali performativi del violinista Pierre Baillot, attivo a Parigi negli anni Venti del XIX secolo⁵³ e una partitura annotata di Leonard Bernstein compare in un saggio incentrato sullo storico tour del direttore in Unione Sovietica nel 1959.⁵⁴

Curiosamente, a spezzare il legame con esecutori del passato e a tentare l'analisi della pratica dell'annotazione tramite il rapporto diretto con i musicisti, non è stata la musicologia ma la *information science*. Megan Winget, poco più di dieci anni fa, ha raccolto un vasto campione di materiali annotati (per un totale di circa 25.000 singole annotazioni) e le ha analizzate mettendole in relazione con una serie di interviste agli 'annotatori', un *pool* di musicisti di vario tipo e livello.⁵⁵ Il suo approccio può essere sintetizzato citando tre passi del lavoro, che sottolineano un chiaro impianto fondato su un modello di comunicazione musicale derivato dalla scienza dell'informazione.⁵⁶ In sintesi:

the score works as a standardized-form type boundary object, providing standardized methods, procedures, and vocabularies to communicate common processes and goals to various groups within an orchestra or ensemble;⁵⁷

information travels from the composer, who creates and then transforms his "aural vision" to notated form; to the conductor (if present), who interprets the composer's notation and communicates this interpretation to the musicians during the rehearsal process. [...] If they are part of a chamber group [...] the musicians must interpret the composer's intentions themselves through the rehearsal process,⁵⁸

musician annotations are created through the problems or breakdowns in communication that happen in their attempt to work together to perform a musical piece.⁵⁹

A causa delle ovvie e problematiche rigidità di questi assunti metodologici, questa ricerca non ha prodotto risultati al di fuori del proprio ambito di indagine⁶⁰ e invero ha fornito, come risultato primario, una tassonomia di impianto semiologico dei tipi di annotazioni riscontrate.⁶¹ Tuttavia, il suo lavoro è stato ripreso da Linda

⁵² Jason Rosenholtz-Witt, «Beyond the Score. Charlotte Moorman and John Cage's 26'1.1499" for a String Player», in *A Feast of Astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960s-1980s*, a c. di Lisa G. Corrin e Corinne Granof (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016), 29–39.

⁵³ F. Morabito, «The Score in the Performer's Hands: Reading Traces of the Act of Performance as a Form of Analysis?», *Music Theory Online* 22, n. 2 (2016).

⁵⁴ Olga Manulkina, «Leonard Bernstein's 1959 Triumph in the Soviet Union», in *The Rite of Spring at 100*, a c. di Severine Neff et al., *Musical Meaning and Interpretation* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017), 219–36.

⁵⁵ Megan A. Winget, «Annotation of Musical Scores: Interaction and Use Behaviours of Performing Musicians» (PhD diss., University of North Carolina, 2006); da cui è stato tratto Megan A. Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians: Collaborative Models, Interactive Methods, and Music Digital Library Tool Development», *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 59, n. 12 (2008): 1878–1897.

⁵⁶ Piuttosto datato, in realtà, seppure non recepito in ambito musicologico: cfr. A. Cutler Silliman, «The Score as Musical Object», *Journal of Aesthetic Education* 3, n. 4 (1969): 97–108. Tuttavia, l'autrice non cita questo studio tra i suoi riferimenti bibliografici.

⁵⁷ Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians», 1878.

⁵⁸ Winget, 1882.

⁵⁹ Winget, 1893.

⁶⁰ Se eccettuiamo una tesi di laurea in cui il *framework* proposto dall'autrice è stato applicato ad un diverso repertorio: Lindsay J. Conway, «Content Analysis of a Choir's Score Annotations: Characterizing Annotations and Assessing a Coding Scheme» (Master's Paper for the M.S. in Library Science degree, University of North Carolina at Chapel Hill, 2014).

⁶¹ Che discuto *infra*, § 4.5.

Kaastra,⁶² che ha invece studiato le funzioni dell'annotazione all'interno del contesto cameristico, anche in questo caso coinvolgendo direttamente gli esecutori in conversazioni e interviste. A differenza di Winget, però, Kaastra ha adottato una prospettiva di marca strettamente cognitivista, senza far riferimento alcuno al ruolo e al peso dei processi creativi ed interpretativi che intervengono nella pratica musicale; inoltre, adottando questo punto d'osservazione ha attribuito al testo un mero ruolo di *coordination device*,⁶³ laddove Winget l'aveva considerato come artefatto comunicativo.

Se non è stata la musicologia a tentare di verificare 'sul campo' le dinamiche della pratica dell'annotazione, lo si deve in buona misura ad una generale diffidenza da parte degli studi sulla performance verso il testo musicale tradizionalmente inteso, fissato nella notazione e per estensione alle partiture impiegate dagli esecutori.⁶⁴ Questa strada è rimasta intentata fino a che Emily Payne e Floris Schuiling non hanno presentato in un articolo i risultati delle loro ricerche condotte al fianco di diversi musicisti – la clarinettista Lucy Downer e alcuni membri della Instant Composers Pool (ICP) Orchestra.⁶⁵ Le conclusioni dell'articolo superano di gran lunga l'ambito della pratica dell'annotazione, che viene piuttosto usata come espediente per approdare a ben altro scopo metodologico: risolvere la dicotomia tra testo e performance, ricorrendo ad alcuni concetti tratti dall'antropologia cultura ed in particolare dagli studi di Tim Ingold sulla creatività.⁶⁶ In questo modo il ruolo del testo viene riconfigurato ed inteso come materiale *nel* processo performativo: «as integral to the forms of imagination, creativity, knowledge, interaction, and even improvisation that occur in music-making».⁶⁷

Pur con diverse riserve – cui farò riferimento nel corso di questo studio – e in modo non del tutto allineato alle conclusioni degli autori, tale prospettiva è alla base dell'orizzonte metodologico che seguirò in queste pagine e che preciserò di seguito a partire da quegli aspetti che la letteratura sull'argomento ha trascurato.⁶⁸ (Per il lettore più paziente segue, nel prossimo paragrafo, una riflessione sulla scarsa fortuna di queste fonti, a partire dall'esame di un caso specifico.)

1.4 Sir Georg Solti e una partitura dell'*Eroica*: sei prospettive

Accennando al disinteresse della disciplina per le fonti al centro di questo studio, Fabio Morabito ha recentemente scritto: «[t]here is a sense that their usefulness for present-day scholars – or even the methodological feasibility of putting these traces of the act of performance under academic scrutiny – remains to be assessed».⁶⁹ Di fronte a questi documenti, l'imbarazzo del musicologo è duplice: ad un problema di *metodo* si anteporrebbe addirittura una questione di *utilità*.

⁶² Linda T. Kaastra, «Annotation and the coordination of cognitive processes in Western Art Music performance», in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, a c. di Aaron Williamon, Darryl Edwards, e Lee Bartel (Utrecht, 2011), 675–680.

⁶³ Kaastra, 676.

⁶⁴ Cfr. *infra*, § 1.5.

⁶⁵ Emily Payne e Floris Schuiling, «The Textility of Marking: Performers' Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance», *Music and Letters* 98, n. 3 (2017): 438–464.

⁶⁶ Tim Ingold, «The textility of making», *Cambridge Journal of Economics* 34, n. 1 (2010): 91–102; Tim Ingold, «The Textility of Making», in *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (London ; New York: Routledge, 2011), 210–19.

⁶⁷ Payne e Schuiling, «The Textility of Marking», 464.

⁶⁸ Cfr. *infra*, § 1.5.

⁶⁹ F. Morabito, «The Score in the Performer's Hands», n. 1.

Per verificare la validità di questa osservazione propongo di riflettere su un caso concreto e di sottoporlo idealmente al vaglio di sei potenziali studiosi. Prendiamo ad esempio una delle partiture di Sir Georg Solti, per la precisione uno dei due esemplari della *Sinfonia n. 3* in Mi bemolle maggiore op. 55 di Beethoven, di cui la prima pagina è riprodotta in [→ fig. 2]. Ad un'osservazione superficiale questa partitura dell'*Eroica* mostra moltissime tracce d'uso, annotazioni, cancellature (si ritrovano ancora residui di gomma lungo le linee di rilegatura) e poi strappi agli angoli delle pagine, riparati con nastro adesivo (quest'ultimo impiegato anche per rinforzare certi punti della legatura).

Poniamoci quindi nella prospettiva del bibliotecario, ovvero di chi è chiamato a descrivere, catalogare e conservare l'oggetto di cui ha chiara la distinzione tra «realtà fisica e [...] intellettuale».⁷⁰ La descrizione bibliografica presenta subito alcune insidie: si tratta di un'edizione Peters pubblicata a Lipsia, di cui si ha – come di consueto – il solo numero di lastra (8808) ma non l'anno di edizione. Dal frontespizio, purtroppo mutilo, si ricava che è il terzo volume di una collana delle nove sinfonie;⁷¹ con qualche difficoltà in più si riesce a stabilire con buona precisione l'anno di edizione (ca. 1902),⁷² ottenendo così un riferimento bibliografico simile a quanto segue:

BEETHOVEN, LUDWIG VAN. [*Dritte Symphonie*]. In Partitur. Neu revidierte Ausgabe. (Symphonien für Orchester, [Bd. 3]). Leipzig: C. F. Peters, 8808 [ca. 1902].

Senza un'opportuna specificazione di carattere archivistico che indichi che l'oggetto si trova conservato presso la Loeb Music Library (Sir Georg Solti Archive, Mus 628.1.78.7 Solti) non vi sarebbe modo di distinguerlo da una copia dal medesimo titolo conservata, ad esempio, all'interno della Sammlung Herbert Grundmann (Grundmann C 238 / 1) del Beethovenhaus di Bonn.⁷³ Quanto a tutte le peculiarità dell'oggetto che lo rendono unico, esse possono essere brevemente descritte a catalogo solo al fine di orientare l'eventuale utente, ma rientrano negli interessi dello studioso solo ai fini della loro stabilizzazione e conservazione.⁷⁴

Invece dal punto di vista di un bibliografo (per meglio dire di uno studioso di bibliografia analitica),⁷⁵ la loro funzione è chiara: «legature personalizzate [...] eventuali annotazioni di possesso e altre indicazioni manoscritte o tracce d'uso [...] possono spiegare la presenza dell'edizione musicale in un determinato contesto»,⁷⁶ ma non hanno valore di per sé in relazione a chi le ha prodotte e sfruttate. Piuttosto «[p]iccole o grandi discrepanze di contenuto stampato, ma anche inserti manoscritti e timbri a inchiostro [...] rendono i singoli item in un certo senso copie uniche per lo storico»⁷⁷ che sia interessato alla sua disseminazione materiale. La nostra partitura ne

⁷⁰ Alfredo Serrai, «Bibliografia», in *Enciclopedia italiana Treccani* (Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991), [http://www.treccani.it/enciclopedia/bibliografia_res-3a43a1e3-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bibliografia_res-3a43a1e3-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)).

⁷¹ Vi si legge: «Symphonien | für Orchester | von | L. VAN BEETHOVEN | IN PARTITUR. | Neu revidierte Ausgabe.». Per via di tale guasto materiale che interessa anche il verso della carta, corrispondente a p. [2], non si legge neppure il titolo «Dritte Symphonie», ma solo il sottotitolo «"SINFONIA EROICA" | "composta per festeggiare il sovrivere d'un grand'uomo | e dedicata a Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz."».

⁷² Facendo ricorso a Dan Fog, *Zur Datierung der Edition Peters: auf Grundlage der Grieg-Ausgaben* (Kopenhagen: D. Fog, 1990), 15.

⁷³ Il record bibliografico è consultabile a questo indirizzo: https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac_bibliothek_en&opac=kat_en.pl&dokid=bb:T00052338.

⁷⁴ Si può vedere nella scheda del catalogo HOLLIS la voce «Copy and version» a questo link: <http://id.lib.harvard.edu/alma/990127311800203941/catalog>.

⁷⁵ Per un'introduzione in ambito musicologico, rimando a Donald W. Krummel e Stanley Sadie, a c. di, «Bibliography», in *Music Printing and Publishing* (London: Macmillan, 1990), 90–93.

⁷⁶ Carmela Bongiovanni, *Introduzione alla bibliografia musicale: istituzioni, risorse, documenti* (Milano: Ledizioni, 2018), 188, corsivo mio.

⁷⁷ Bongiovanni, 189.

reca diversi: se diamo ancora uno sguardo al frontespizio, notiamo ben due note di possesso, la prima a inchiostro nero («10. Okt.[ober] [19]22») e la seconda a matita («Georg Solti |München 1951»); e così due timbri ad inchiostro sovrapposti, relativi a due librai differenti – Carl Lissner e C. Peters (a sua volta successore di Kopp & Co.). Quest’ultimo a Monaco, nel suo negozio al numero 25 di Wiedenmayerstraße, a due passi dal Luitpoldbrücke, deve aver venduto questa partitura a Solti, all’epoca direttore della Bayerische Staatsoper. Egli a quell’altezza temporale aveva eseguito dell’*Eroica* solo la *Marcia Funebre*, una volta sola: l’8 settembre di due anni prima, durante la cerimonia funebre per la morte di Richard Strauss – come da sue ultime volontà – e almeno a suo dire «it can’t have been very good, as I’d never performed it before». ⁷⁸ In ogni caso, non fu di questo oggetto che egli poté valersi.

Veniamo al filologo musicale, un altro studioso il cui lavoro si esercita su fonti scritte, in questo caso allo scopo di indagare i modi della genesi e della trasmissione dei testi musicali. Nel caso di questa «Neu revidierte Ausgabe», si tratterebbe di una banale copia di un’edizione pratica a stampa, che rappresenta il livello più basso della tradizione del testo (genericamente scorretta e inutile nella prospettiva di un lavoro ecdotico) detto *vulgata*, ovvero la «forma [più diffusa e riproposta, non passata attraverso il vaglio della *critica del testo*». ⁷⁹ Nel suo lessico non ci sarebbero altre possibilità per precisare la descrizione di questa fonte, dal momento che la filologia è stata generosa di terminologie in relazione ai processi di creazione scritta, ma non ovviamente a quelli di interpretazione, ⁸⁰ in grado comunque di produrre – come vedremo – altre operazioni di scrittura. Di fronte alle annotazioni di cui queste pagine sono ricche, il filologo sarebbe chiamato ad esprimersi solo in due casi: 1. quando queste possano aver influito sulla genesi di un’opera o di una sua versione, ovvero una delle forme scritte; 2. nel caso in cui possano chiarire le intenzioni autoriali e le ambiguità di un testo. La presenza dell’esecutore è rilevante solo in ragione del suo contributo alle vicende del testo stesso. Ma non è questo il caso: questa partitura, dunque, non rientra nella ‘direzione d’osservazione’ propria di un lavoro filologico, che è pur sempre ‘verso l’alto’, verso un autore o almeno verso un archetipo. ⁸¹

Se invertissimo la polarità di questo ‘sguardo’ rivolgendolo ai fruitori dell’opera – di cui Solti sarebbe a pieno diritto un rappresentante – intercetteremmo invece gli interessi della ricezione musicale. Uno studioso di questi fenomeni sarebbe a buon diritto interessato a questa partitura, dal momento che, come ha scritto Michela Garda,

[e]sistono [...] due livelli della ricezione musicale: quella delle interpretazioni sonore e quella della fruizione del pubblico. Il primo è analizzabile solo quando si sono conservati dei documenti sonori, le

⁷⁸ Solti, *Memoirs*, 80s.

⁷⁹ Maria Caraci Vela, Andrea Massimo Grassi, e Antonio Calvia, «Glossario», in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, di Maria Caraci Vela, 2. ed, vol. 1 (Lucca: LIM, 2015), 242.

⁸⁰ Si pensi ad esempio alla sottile differenza tra *autografo* (testo redatto dall’autore), *idiografo* (testo redatto sotto la supervisione dell’autore) *apografo* (testo redatto senza la supervisione dell’autore): cfr. Caraci Vela, Grassi, e Calvia, *passim*.

⁸¹ Un’introduzione ai problemi testuali dell’*Eroica* cfr. Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur »Eroica« op. 55. Critical commentary*, a c. di Jonathan Del Mar (Kassel ; New York: Bärenreiter, 1997); Bathia Churgin, «Exploring the Eroica: Aspects of the New Critical Edition», in *Haydn, Mozart, and Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson*, a c. di Sieghard Brandenburg (Oxford ; New York: Clarendon Press, 1998), 181–211; Bathia Churgin, «The New Editions of Beethoven’s Symphonies 3 (“Eroica”) and 4», *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 13 (2016 2015): 85–92; Ludwig van Beethoven, *Symphonien. II*, a c. di Bathia Churgin, *Werke / Beethoven, Ab. I, Bd. 2* (München: Henle Verlag, 2013).

partiture dei direttori d'orchestra, le parti dell'orchestra con gli appunti degli esecutori ed eventuali documenti verbali. Il secondo si basa soprattutto su documenti verbali (critiche musicali, lettura ecc.).⁸²

Nel caso dell'*Eroica* di Solti possediamo tutti questi materiali: oltre alla partitura che abbiamo scelto come esempio ne abbiamo una seconda, acquisita nel 1982 a Londra;⁸³ non abbiamo invece set di parti staccate di proprietà esclusiva del direttore, dacché egli si servì in ciascuna circostanza dei materiali a disposizione delle varie orchestre con cui eseguì il brano;⁸⁴ ma gli archivi della CSO conservano un set utilizzato durante gli anni della sua direzione artistica (sebbene non solo da lui). Inoltre, possediamo testimonianze dello stesso Solti su alcuni aspetti interpretativi di questa sinfonia.⁸⁵

E abbiamo numerose registrazioni: oltre alle tre realizzate in studio e largamente commercializzate (risalenti rispettivamente al 1959, al 1973 e al 1989),⁸⁶ altre dal vivo sono conservate, ad esempio, negli archivi della Chicago Symphony Orchestra.⁸⁷ Su queste, più che sulla nostra partitura, ricadrebbe invece l'attenzione di uno studioso di *performance studies*, ben consapevole che la vera realizzazione dei fini artistici di Solti si possa analizzare attraverso quei 'simulacri' delle sue performance, nelle forme della loro fissazione sonora. Questo è studiare la performance, o in altre parole:

quite simply, to study those traces or representations of past performances that make up the recorded heritage, thereby unlocking an archive of acoustical texts comparable in extent and significance to the notated texts around which musicology originally came into being»⁸⁸

Dedicarsi allo scandaglio di questa partitura implicherebbe di fatto supportare l'idea tradizionale secondo cui «performance means bringing out something that is already there in the score, composed into it and just waiting to be released by the performer»,⁸⁹ mentre è proprio in ciò che non può essere fissato sulla carta (né dal compositore, né dall'esecutore) che si cela l'unica chiave di accesso alla performance e tutto il suo valore.⁹⁰ La sfida degli studi sulla performance è giustamente quella di andare – come ha suggerito Nicholas Cook con l'iconico

⁸² Michela Garda, «Introduzione. Teoria della ricezione e musicologia», in *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a c. di Michela Garda e Gianmario Borio (Torino: EDT, 1989), 30.

⁸³ Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur »Eroica« op. 55*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, B.3 [1957]), a sua volta esemplata su *Dritte Symphonie (Eroica)... Op. 55, Werke / Beethoven 1, 3* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, B.3 [1893]). La data di acquisizione è chiarita da una nota di possesso simile a quella dell'altra partitura.

⁸⁴ Tale procedimento è stato confermato da Frank Vilella, direttore dei Chicago Symphony Orchestra's Rosenthal Archives (comunicazione personale, 25 gennaio 2019) ed è confortato dalla presenza nella prima partitura di due serie diverse di numeri di concertazione (oltre a quelli dell'edizione originale), ciascuno riferito con una sigla ad un set specifico: «W» indica forse un set dei Wiener Philharmoniker; «CH» indica un vecchio set della Chicago Symphony Orchestra – non più disponibile, ma congetturabile per la presenza degli stessi numeri di concertazione, apposti dalla stessa mano, nella partitura dell'*Eroica* appartenuta a Fritz Reiner (1888-1963) e ora nei CSO Rosenthal Archives.

⁸⁵ Solti, *Memoirs*, 214s.

⁸⁶ La prima effettuata nel maggio del 1959 alla testa dei Wiener Philharmoniker (Decca, SXL 2165); la seconda con la Chicago Symphony Orchestra, nel novembre del 1973 (Decca, 11BB 188-96), e la terza, ancora con la Chicago Symphony Orchestra, l'8 maggio 1989 (Decca, 430 087-2).

⁸⁷ Si tratta di tre registrazioni radiofoniche *live* effettuate nella Orchestra Hall del Symphony Center di Chicago, rispettivamente il 31 marzo 1983 (Rosenthal Archives, CD, AV-CSO-486), il 4 maggio 1989 – quattro giorni prima della terza incisione discografica – (AV-CSO-747), e il 20 novembre 1993 (AV-CSO-997), in occasione dei 25 anni della direzione artistica di Solti.

⁸⁸ Nicholas Cook, «Between Process and Product: Music and/as Performance», *Music Theory Online* 7 (2001): par. 21.

⁸⁹ Nicholas Cook, «Making Music Together, or Improvisation and Its Others», *Jazz Research Journal* 1 (2004): 22.

⁹⁰ Come ha scritto Bruce Benson, «it is precisely what is *not* to be found in the score that we often most value»: Bruce Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 84s. La frase è citata anche in Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2013), 235.

titolo del suo libro – ‘*beyond the score*’, di superare l’ingombro del testo scritto, considerandolo, se non come un ostacolo pur sempre come un semplice mezzo «for channelling performers’ creative imagination in otherwise unavailable directions».⁹¹ Non è un caso quindi se, come ha notato Gregorio García Karman, «[i]n studying performance itself, the significance of performer’s annotations has probably gone underestimated»:⁹² gli studiosi di performance non si rivolgono alle tradizionali fonti scritte in quanto relitti di un ingannevole paradigma testualista, quella sorta di peccato originale della disciplina per il quale «for generations musicologists have behaved as if scores were the only real thing about music».⁹³ Tuttavia, per evitare di ricadere nel medesimo «pregiudizio testuale»⁹⁴ applicandolo però alle registrazioni – ovvero «treating recordings as if they were texts, repositories of inherent meaning, designed for contemplation»⁹⁵ – essi hanno accettato la sfida di scendere ‘sul campo’, lavorando a fianco degli esecutori o addirittura facendosi esecutori loro stessi.⁹⁶ Così facendo essi non potranno che allontanarsi ancor di più dalla possibilità di dedicarsi a casi di esecutori storici – coi quali questo dialogo è ovviamente impossibile – e in oggetti di studio come la nostra partitura dell’*Eroica*.

Se ci spostassimo però al dominio della storia della performance – dal momento che si tratta pur sempre di un caso storico – o meglio ancora della storia della prassi esecutiva, incontreremmo senza dubbio un maggior interesse per questo oggetto. Il nostro ultimo studioso ideale avrà senz’altro letto *The Cambridge History of Musical Performance*⁹⁷ e ricorderà che tra i «written remains» citati da Robin Stowell⁹⁸ venivano elencate anche quelle partiture annotate dagli esecutori, quali fonti importanti per ricostruire «historical practices and styles», ma anche per illuminare «the performing approaches and preferences of many distinguished artists»⁹⁹. Di fronte a questa partitura egli si soffermerebbe ad esempio su quella selva di annotazioni relative ai metronomi che Solti raggiunse in diversi momenti della sua carriera – un punto, non a caso, su cui Stowell si soffermava –¹⁰⁰ misurati scrupolosamente, metronomo alla mano, tanto durante le prove quanto nell’ascoltare incisioni sue e di altri. Nel grafico che segue (Fig. 1) le 31 annotazioni datate, relative alla velocità con cui egli staccò l’*Allegro con brio*, sono

⁹¹ Ian Pace, «The New State of Play in Performance Studies», *Music and Letters* 98, n. 2 (2017): 285.

⁹² Gregorio García Karman, «Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music», in *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, a c. di Paulo de Assis, William Brooks, e Kathleen Coessens, Orpheus Institute Series (Leuven: Leuven University Press, 2013), 148.

⁹³ Nicholas Kenyon, «Performance Today», in *The Cambridge History of Musical Performance*, a c. di Colin Lawson e Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 11.

⁹⁴ L’espressione, già nota in Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull’oralità e l’alfabetismo dall’antichità al giorno d’oggi*, trad. da Mario Carpitella (Bari: Laterza, 1995), 155, è stata utilizzata in campo musicologico in Angela Ida De Benedictis, «Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni e un esempio (“Ausstrahlung” di Bruno Maderna)», in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a c. di Gianmario Borio, *Diverse voci*; 4 (Pisa: ETS, 2004), 242, applicandola però ad una riflessione di carattere filologico dedicata a forme di testualità non scritta.

⁹⁵ Cook, *Beyond the Score*, 250.

⁹⁶ Sempre Cook, 249–56 descrive i tre indirizzi di quel che chiama «ethnographic turn». Il primo impiegherebbe a suo dire le «classic (?) ethnographic techniques», osservando i musicisti durante le prove e avvalendosi di mezzi documentari audiovisivi anziché della sola scrittura saggistica. Gli altri due approcci, definiti come «autoethnographic» si basano sul documentare l’esperienza performativa dello studioso-musicista, in un caso riflettendo sul proprio approccio ad un autore o ad un’opera; nell’altro imitando sulla base di incisioni lo ‘stile’ e la tecnica di un preciso musicista per poi riprodurlo. Le stesse forme di *embodiment* si applicherebbero anche al primo tipo di approccio.

⁹⁷ Colin Lawson e Robin Stowell, a c. di, *The Cambridge History of Musical Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

⁹⁸ Robin Stowell, «The Evidence», in *The Cambridge History of Musical Performance*, a c. di Colin Lawson e Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), cap. 3.

⁹⁹ Stowell, «The Evidence», p. 142.

¹⁰⁰ Cfr. ancora Stowell, p. 148.

poste in relazione tra loro: si evidenzia così chiaramente una tendenza generale e intenzionale¹⁰¹ – condotta tuttavia per tentativi, alla testa di orchestre diverse – di avvicinarsi quanto più possibile all’indicazione autoriale, in cui Solti riconobbe sempre più nel corso della sua riflessione interpretativa «[a] good approximation of the tempi he [Beethoven] intended».¹⁰²

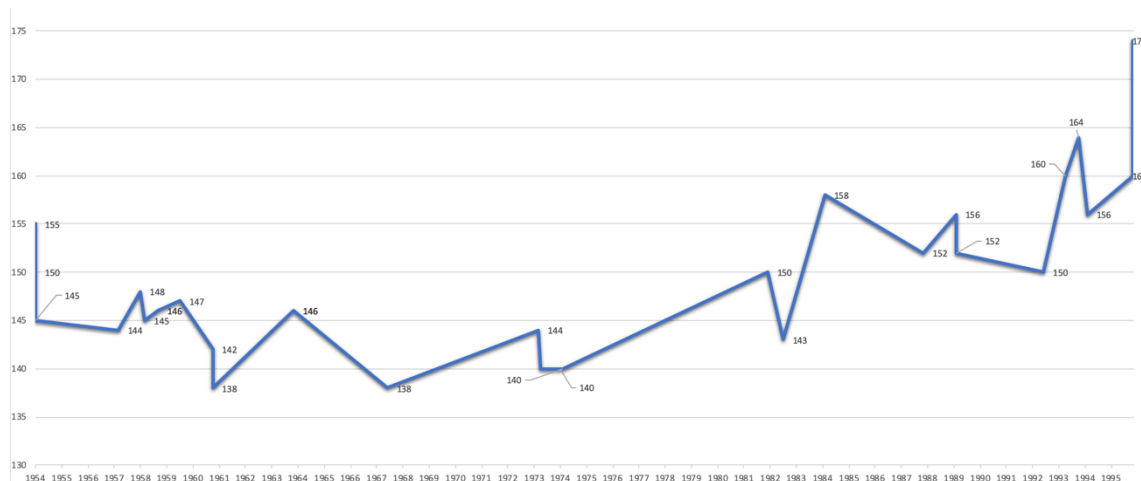


Figura 1. Profilo cronologico dei metronomi raggiunti da Solti nello stacco dell’Allegro con brio dell’Eroica, secondo le misurazioni da lui annotate: (i valori si riferiscono alla semiminima; l’indicazione autoriale è comunque di gran lunga superiore ($\text{♩} = 60$, ovvero $\text{♩} = 180$)).

Ma le partiture di Solti non ci parlano solo dei risultati (da lui percepiti) del suo lavoro esecutivo, ma anche della sua attenzione per i maestri che egli considerava come punti di riferimento per questo repertorio: Furtwängler, Klemperer e Karajan. Una miriade di brevi commenti costella numerose battute e ci informa del suo orecchio attento alle incisioni dei suoi predecessori e colleghi. Karajan, ad esempio, non rispettava gli staccati nella parte dei violini a partire da bb. 65 (Solti scrive «Kar. 8tel nicht kurz»), invece – e Solti deve averne avuto una dimostrazione dal vivo – era solito battere un’intera battuta fuori prima dell’attacco, dando così all’incipit della sinfonia un carattere scorrevole e slanciato.¹⁰³ Klemperer tratteneva le tre strappate alla fine dell’esposizione, mentre Furtwängler in quello stesso punto – annota ancora Solti – teneva rigorosamente il tempo.

Ad intercettare l’interesse degli studi di storia dell’interpretazione – che coniugano appunto ricezione e prassi esecutiva¹⁰⁴ finora i due candidati migliori ad occuparsi della nostra partitura sarebbero dunque tutte quelle tracce scritte che Solti ha aggiunto su questa partitura nel corso del tempo, senza le quali non sarebbe stato possibile avanzare alcuna di queste considerazioni o, per meglio dire, nessuna delle considerazioni che sarebbero rientrate nelle domande degli studiosi. Vi sono però anche molte altre annotazioni che eccederebbero rispetto

¹⁰¹ Scrive a proposito nelle sue *Memoirs*, 214: «during the last few years I have been daring to take faster and faster tempi»

¹⁰² *Ibid.*: la citazione è tratta dallo stesso passaggio riferito all’Eroica.

¹⁰³ Sul margine sinistro della prima pagina [→ fig. 2], Solti appunta: «Kar.[ajan] gibt ein Takt vor[:] gut!!!! ja Kar.[ajan] fließend!». Una conferma di questa pratica viene da diverse fonti audiovisive, tra cui la registrazione video effettuata nel 1971 insieme ai Berliner Philharmoniker per la regia di Hugo Niebeling (Unitel, @1972); undici anni dopo, nel 1982, la si può ritrovare – ancora più evidente per via delle scelte filmiche – nella registrazione *live* del concerto commemorativo dedicato al centenario della nascita dei Berliner (Sony Classical, ©2005).

¹⁰⁴ Al riguardo, un utile punto di partenza è rappresentato dalle riflessioni critiche proposte in Andreas Ballstaedt e Hans-Joachim Hinrichsen, a c. di, *Werk-Welten: Perspektiven der Interpretationsgeschichte* (Schliengen: Edition Argus, 2008).

agli interessi di uno studioso di prassi esecutiva: come interpretare ad esempio tutti quei commenti relativi ai problemi che Solti ha incontrato lungo la sua attività? A che serve sapere che alla lettera C del *Finale Allegro Molto* egli ha scritto a pastello rosso «zu schnell 16tel» e poi ancora, a matita «16tel zu früh! halten!!!»? E cosa, invece, se in queste pagine trovassimo un numero di telefono appuntato, una foto incollata o una frase scritta a mo' di epigrafe?¹⁰⁵

Se torniamo dunque alla frase con cui abbiamo aperto questa riflessione, la scarsa attrattiva di questi oggetti non risiede nella rinuncia al cimento di individuare un modo per descriverli, analizzarli e porli nella giusta cornice contestuale. Non si tratta di un problema di metodo, ma piuttosto della difficoltà di incasellare queste fonti in una area specifica della disciplina ove, con strumenti già consolidati, si possano 'estrarvi' le risposte adeguate: ammesso che queste fonti ci parlino, ci direbbero cose inutili, precarie o eccedenti rispetto a quel che cerchiamo. Inutili, nel caso delle tradizionali 'discipline del testo', precarie nel caso dei *performance studies*, ed eccedenti nel caso degli studi di storia della prassi esecutiva: in tutti e tre i casi, il risultato è quello di sottrarre potenziale alle fonti. Per superare questa *impasse*, propongo quindi di partire dall'individuare alcuni limiti metodologici e di cercare in un dialogo extra-disciplinare gli strumenti critici per farvi fronte.

1.5 Limiti e orizzonti

Nel ripercorrere la rassegna bibliografia che ho proposto, si potrebbe dire che le «tracce di un interesse» per queste fonti – questo il titolo che ho dato al paragrafo – corrispondano in breve, con un gioco di parole, all'*interesse per le tracce*, ed esclusivamente per certe tracce scritte. Come ha contribuito ad evidenziare anche l'esempio appena proposto, è l'annotazione il vero catalizzatore dell'interesse degli studiosi per questi materiali: il loro valore risiede in ciò che di *scritto* questi oggetti hanno 'in più' rispetto agli altri. Ad un'osservazione più puntuale di questo assunto di partenza – di per sé apprezzabile e stimolante – si ritrovano però tutti gli echi di alcune posizioni più profonde della disciplina, che possono essere riassunti per sommi capi in tre aspetti, tra loro interconnessi.

Il primo è la *precedenza del contenuto sulle forme materiali in cui viene veicolato*. Nel triangolo formato da filologia, analisi e storiografia musicale le fonti scritte sono state e sono ancora oggi interrogate in ragione di che cosa possono 'dirci'.¹⁰⁶ La loro dimensione materiale può essere trattata in due modi: come dato funzionale all'esegesi del contenuto – da qui il fruttuoso dialogo tra alcune discipline e il loro rapporto spesso ancillare (tra la filologia o la storiografia e l'archeologia del libro, ad esempio) – oppure come *contenuto in sé*, come avviene nel caso della codicologia o degli studi sulla stampa.

Il secondo aspetto è la *precedenza della scrittura sulla lettura*, in quanto tecnologia caratterizzante di tutta una cultura musicale di cui rappresenta «un fenomeno pressoché unico, una sorta di eccezione rispetto alla norma

¹⁰⁵ Pur non riferendomi a Solti, si tratta di casi che verranno menzionati nelle prossime pagine.

¹⁰⁶ Trentacinque anni fa, Nino Pirrotta scriveva dopotutto che «[m]usicologia è parola [...] foggiate [...] sul modello di filologia», tracciando così una critica al vetriolo dello stato della disciplina nel suo tempo: cfr. Nino Pirrotta, «Ars nova e stil novo», in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Saggi 670 (Torino: Einaudi, 1984), 37. Se oggi la situazione si è decisamente evoluta, non è mancato chi ha evidenziato la persistenza di questo tipo di approcci. Scrive Cook: «[t]he primary sources [for musicologists] are documents, and the principal methods for working with them are archival research and close reading – the same techniques on which historical and literary studies are based: cfr. ancora Cook, *Beyond the Score*, 249.

delle varie culture musicali». ¹⁰⁷ Non serve certo ripercorrere qui la mole di raffinatissimi studi dedicati alla storia e allo sviluppo della notazione musicale e delle varie semiografie, ¹⁰⁸ e al rapporto tra questa e il processo compositivo. ¹⁰⁹ Come abbiamo visto, la sua preminenza si è estesa anche al discorso sugli esecutori, le cui partiture sono state analizzate proprio in base a quelle informazioni che essi vi hanno aggiunto. Al contrario tracciare un profilo degli studi sulla sua controparte (la lettura) – un atto ben più diffuso, a pensarci bene, ma che lascia molte meno tracce – equivale ad estrarre capitoli, paragrafi e singoli passi da studi su singole fonti ¹¹⁰ e sulla storia della prassi esecutiva: ¹¹¹ considerazioni di solito brevi e parziali, in cui il leggere viene spesso abbinato (e subordinato) allo scrivere. ¹¹²

Come ultimo aspetto, l'annosa *precedenza dei compositori sugli esecutori*, legata ovviamente agli altri due aspetti appena citati e a problemi ben più profondi di ordine ontologico, filosofico ed estetico tra i più dibattuti in seno alla disciplina. Quel che importa rimarcare in questa sede è che lo sforzo degli studi sulla performance, per rivalutare la centralità delle dinamiche performative e il ruolo degli esecutori nei vari processi musicali, ¹¹³ ha puntato più a scalzare il paradigma testualista della musicologia 'tradizionale' alle sue fondamenta – minandone la validità ontologica – piuttosto che produrre un nuovo atteggiamento *degli studiosi* verso le fonti scritte. Se qualche segno di inversione di tendenza è stato lanciato negli ultimissimi anni dalle nuove generazioni di studiosi, ¹¹⁴ è stato compiuto mobilitando una notevole mole di letteratura – come nel caso di un articolo per ora inedito di Floris Schuiling – piuttosto che ricorrendo al diretto contatto con i materiali. ¹¹⁵

¹⁰⁷ Nicola Scaldaferrì, «Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale», in *Enciclopedia della musica*, a c. di Jean Jacques Nattiez et al., vol. 1 (Torino: Einaudi, 2001), 505.

¹⁰⁸ A partire dalle storiche monografie di Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 8 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913); e Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Mediaeval Academy of America 38 (Cambridge, MA: The Mediaeval academy of America, 1942) e fino ad arrivare agli studi più recenti come Susan Rankin, *Writing Sounds in Carolingian Europe: The Invention of Musical Notation*, Cambridge Studies in Palaeography and Codicology (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2017).

¹⁰⁹ Cito solo alcuni classici dell'argomento: Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley: University of California Press, 2005); Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600* (New York ; Oxford: Oxford University Press, 1997); per un'introduzione sullo studio degli schizzi rimando a Patricia Hall e Friedemann Sallis, a c. di, *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2004); Friedemann Sallis, *Music Sketches*, Cambridge Introductions to Music (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2015).

¹¹⁰ Se prendiamo ad esempio l'ottimo studio di Pedro Memelsdorff sul Codex Faenza 117 (xv sec.), vi leggiamo che tale oggetto «was used for direct performance from the page. This observation may challenge some current views on the mnemonic or storage function of manuscripts and indeed notations like Faenza's. And it poses the problem of the reading-habits of performers of the time and their interaction with – or possible dependency on – written sources like Faenza»; ma il discorso non prosegue oltre questo accenno. Cfr. Pedro Memelsdorff, «Introductory Study», in *The Codex Faenza 117: instrumental polyphony in late medieval Italy*, a c. di Pedro Memelsdorff, Ars nova. Nuova serie 3 (Libreria Musicale Italiana, 2013), 79.

¹¹¹ Ad esempio Gian Paolo Fagotto, «Le prestazioni acustiche del "cantar lontano" di Ignazio Donati», *Rivista internazionale di musica sacra* 21, n. 2 (2000): in part. 229–34; oppure le considerazioni sull'attività direttoriale agli inizi dell'Ottocento in Francia, e al delicato rapporto col formato della partitura, in Daniel J. Koury, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions, and Seating*, Studies in Musicology 85 (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1986), 80.

¹¹² Cfr. ad esempio il capitolo *Reading and Writing Music* in Owens, *Composers at Work*, 3; e il paragrafo *Scrivere e leggere la musica* in Vincenzo Borghetti, «Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento», in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a c. di Gianmario Borio, *Diverse voci* 4 (Pisa: ETS, 2004), 97–115.

¹¹³ Cfr. *supra*, § 1.3.

¹¹⁴ Cfr. ad esempio alcune critiche di Ian Pace a Nicholas Cook cit. *supra*, nota 91.

¹¹⁵ Floris Schuiling, «Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation», *Journal of the Royal Musical Association*, di prossima pubblicazione in forma di «prepublished version» il manoscritto è disponibile a questo link: https://www.ris.uu.nl/ws/files/54668401/prepublished_version.pdf

Una prima risposta a questi tre limiti è venuta, nel segno di un rinnovato interesse per la materialità delle fonti scritte, da parte della musicologia storica di ambito anglosassone, instaurando un dialogo con gli studi di cultura materiale. In essi i 'libri di musica' hanno fatto il loro ingresso a partire dagli anni Novanta, nel solco tracciato dalla storia della stampa musicale e delle ricerche sulla circolazione dei suoi prodotti editoriali.¹¹⁶ Sposando le premesse dello *New Historicism* – e al motto «every expressive act is embedded in a network of material practices»¹¹⁷ – parte della musicologia ha lavorato in questa direzione, di cui la miscellanea *Music and the Cultures of Print*, curata da Kate van Orden, costituisce un traguardo e insieme un manifesto. Al di là degli esiti dei singoli studi, prefazione e postfazione del libro ne incorniciano i presupposti metodologici e il posizionamento disciplinare: in apertura, van Orden incoraggiava una conciliazione tra due opposti pregiudizi – musica *come testo*, musica *come performance* – evocando l'immagine di una «dual life [of music] as text and performance»;¹¹⁸ dal canto suo Roger Chartier, uno dei massimi storici della lettura, con i suoi commenti conclusivi suggellava un chiaro legame tra la musicologia e discipline del libro, nel segno di un comune interesse per la storia della cultura materiale.¹¹⁹ Così come Chartier e i suoi colleghi avevano 'riconsegnato' i libri ai loro lettori, così si intendeva riportare partiture e parti ai musicisti, intesi anch'essi come vera e propria *readership*: un pubblico di acquirenti e discenti, collezionisti e 'apprendisti musicisti', legati dal 'libro di musica' in quanto vettore di relazioni sociali.¹²⁰

Queste pagine condividono la medesima attenzione per la dimensione materiale dei 'libri di musica', ma accolgono altresì le sfide lanciate dagli studi d'ambito letterario dedicati alle postille, ai *marginalia* e alle annotazioni dei lettori – alla cui lezione si tornerà in diverse parti della trattazione.¹²¹ Con essi questo studio non condivide solo l'attenzione per i casi storici, ma soprattutto il problema di interrogare le tracce che i lettori hanno

¹¹⁶ Un puntuale orientamento bibliografico è offerto in Richard Wistreich, «Introduction: Musical Materials and Cultural Spaces», *Renaissance Studies* 26, n. 1 ("Musical Materials and Cultural Spaces") (2012): 6–8.

¹¹⁷ H. Aram Veenser, «Introduction», in *The New Historicism*, a c. di H. Aram Veenser (New York: Routledge, 1989), xi, cit. in Wistreich, «Introduction», 8.

¹¹⁸ Kate Van Orden, «Introduction», in *Music and the Cultures of Print*, a c. di Kate Van Orden, Garland Reference Library of the Humanities 2027 (New York: Garland Pub, 2000), xi, corsivo mio. È interessante notare come a breve distanza di tempo, e indipendentemente, anche Gianmario Borio si sia espresso negli stessi termini: «la musica si distingue dalle altre sfere artistiche [per] avere una *vita doppia*: essa si presenta sia come *testo* fissato mediante la scrittura e pertanto tramandabile sia come *evento sonoro* momentaneo e transeunte» (Gianmario Borio, «Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale», in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, *Diverse voci*; 4 (Pisa: ETS, 2004), 7, corsivo mio).

¹¹⁹ Roger Chartier, «Afterword: Music in Print», in *Music and the Cultures of Print*, a c. di Kate Van Orden, Garland Reference Library of the Humanities 2027 (New York: Garland Pub, 2000), 325–42. In queste pagine, Chartier ammetteva l'imperdonabile lacuna degli studi sul libro nei confronti dei 'libri di musica'. Pochi anni dopo, nel 2007, anche la musicologia italiana si doterà di una simile miscellanea, imperniata su una pragmatica impostazione storico-bibliografica che tratta la diffusione delle varie tipologie di oggetti testuali dal Medioevo all'ultimo secolo: cfr. Carlo Fiore, a c. di, *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa* (Palermo: L'epos, 2007).

¹²⁰ Altri sviluppi di questo indirizzo includono Richard Wistreich, «Music Books and Sociability», *Il Saggiatore Musicale* 18, n. 1/2 (special issue "Imparare, leggere, comprare musica nell'Europa del Cinquecento") (2011): 230–44; e soprattutto Kate Van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, *New Cultural History of Music* (New York, NY: Oxford University Press, 2015).

¹²¹ L'inizio di questa tradizione di studi si data convenzionalmente al 1985, e si lega al nome di Roger Stoddard, curatore della mostra organizzata presso la Houghton Library della Harvard University dedicata proprio alle postille dei lettori: cfr. Roger E. Stoddard, *Marks in Books, Illustrated and Explained* (Cambridge, MA: Houghton Library, Harvard University, 1985). Tra i testi fondamentali, ricordo Heather J. Jackson, *Marginalia: Readers Writing in Books* (New Haven: Yale University Press, 2001); Michael Harris et al., a c. di, *Owners, Annotators and the Signs of Reading*, *Publishing Pathways* (New Castle, DE: London: Oak Knoll; British Library, 2005); e in ambito italiano Edoardo Barbieri, a c. di, *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, *Humanæ litteræ*; 6 (Milano: CUSL, 2002).

lasciato sulle loro pagine. William Sherman, nel suo *Used Books* (titolo che ha ispirato a sua volta quello di questa dissertazione), ha chiarito con estrema lucidità la sfida posta da questo tipo di fonti:

textual scholars must also be anthropologists and archaeologists, putting books alongside the other objects that can help us to reconstruct the material, mental and cultural worlds of our forebears.¹²²

Sherman suggerisce di affrontare il libro annotato non in un'ottica interdisciplinare, ma piuttosto incoraggiando nello studioso un *habitus* multi-disciplinare, invitandolo cioè ad osservare i propri documenti da prospettive proprie di altri ambiti. In queste pagine ho tentato di cogliere questo appello trattando con strumenti concettuali di altre discipline alcuni aspetti di metodo sollevati dai materiali che prenderò in esame.

In particolare, l'antropologia culturale si rivelerà essere un terreno ricco di stimoli per affrontare la questione del rapporto tra uomini (musicisti, nel nostro caso) e cose (partiture e simili), non soltanto dal punto di vista delle relazioni sociali che intercorrono tra essi, ma parimenti all'interno dei processi creativi. La prospettiva antropologica, da questo punto di vista, offre alcuni strumenti concettuali particolarmente utili, in quanto sufficientemente flessibili per accogliere le diverse prospettive degli esecutori sulla funzione, sul valore e sul significato dei loro oggetti testuali. Trattandosi di casi storici, tali prospettive non verranno ovviamente dal diretto coinvolgimento degli esecutori, ma saranno mediate dall'analisi delle testimonianze che ci hanno lasciato, utili per orientarci nell'individuare – per dirla con Sherman – «what we need to learn, *unlearn*, and *relearn*»¹²³ e per poter cogliere il rapporto tra questi e i loro materiali performativi.

Si tratta, dopotutto, di ricostruire un rapporto quotidiano con certi oggetti, di addentrarsi tra le pieghe di una microstoria in cui ciò che spesso i musicologi chiamano *testi musicali*, *score*, *notation* sono innanzitutto 'cose'. Se tale semplice ma non scontata evidenza ci sfugge – e sfugge talvolta agli stessi esecutori – è solo in parte a causa del fardello di concetti sulla musica e sul *far musica* propri della nostra cultura: come chiarirò nelle prossime pagine, è la natura stessa di questi oggetti che ci porta alla loro astrazione e a tornare a dare la precedenza al loro contenuto. Per poterli esaminare nella prospettiva di chi li apre sul proprio leggio, li annota, o li ripara, di chi vi scrive sopra il proprio indirizzo o di chi – come Leopold Stokowski – sosteneva che fossero «only paper»,¹²⁴ dobbiamo porli nuovamente sotto i nostri occhi nella loro fisicità e cercare di comprendere il loro posto *dentro* le quotidiane attività musicali degli esecutori.

¹²² William H. Sherman, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Material Texts (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2008), xiv.

¹²³ Sherman, xiii, corsivo mio.

¹²⁴ La frase completa recita «We call it music, but that is not music: that is only paper»: Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, a c. di Tim Page, with an introduction by Tim Page (New York: Knopf, 1984), 264.

2. Materiali nel *meshwork*

2.1 *Making / thinking*

Unobtrusive, so that we hardly notice them, music racks stand before each player or pair of players on the platform. Without these humble pieces of furniture tonight's concert could not take place, for they bear the orchestral parts, the coded instructions copied from the full score that tell each player what he or she is to play and when to play it. [...] Performance in the modern concert hall always takes place in this literate mode. [...] The total dependence on notation of performers in the Western concert tradition is a curious and ambiguous practice, unique among the world's musical cultures.¹

Con queste parole Christopher Small apriva un capitolo del suo libro più noto, *Musicking* (1998). Sarebbe fin troppo facile argomentare una serie di possibili critiche a queste parole, o al resto del testo – dalla visione riduttiva della notazione come «instruction», all'idea di una ferrea struttura piramidale che, dal compositore all'esecutore, incombe sulle esperienze musicali della *Western art music*. Tuttavia Small mette in luce, sebbene con un tono decisamente critico, un'evidenza che solitamente sfugge nel discorso musicologico: la rilevanza *culturale* della presenza di partiture, parti e altri simili oggetti nei diversi processi musicali, quali elementi materiali che contribuiscono e permettono una serie di pratiche. Far luce su di esse, nel caso degli esecutori, è un passo imprescindibile per stabilire l'uso di questa categoria di oggetti.

Nel capitolo precedente ho introdotto l'espressione 'far musica' con l'intenzione di chiarirne il significato e l'impiego:² con essa intendo i processi che compongono l'attività artistica, vastamente intesa, degli esecutori. Come illustrerò in seguito, i processi sono il prodotto di una serie di *pratiche*, realizzate nel tempo in modi e combinazioni che chiamerò *approcci*. All'interno del repertorio di riferimento di questo studio – questa premessa è fondamentale – tali processi possono essere di due tipi; l'uno con esiti pratici e di produzione sonora; l'altro di natura intellettuale.

Il primo è il PROCESSO PERFORMATIVO: è messo al servizio della realizzazione sonora di un testo musicale legato ad un'opera. Si compone di fasi preparatorie (dallo studio individuale al lavoro di concertazione – ove presente), ma anche dei suoi prodotti, ovvero quelle forme materiali e sociali, culturalmente condivise, di fruizione.³ I vari EVENTI PERFORMATIVI (le esecuzioni)⁴ in cui si esplica sono tanto i prodotti del processo quanto sue parti e, a loro volta, sotto-processi in quanto porzioni di esso in cui si realizzano determinate pratiche nel tempo – ogni singola performance è un processo di per sé. Lo stesso può dirsi per un'incisione discografica realizzata in studio, a sua

¹ Christopher Small, «Score and Parts», in *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Music/Culture (Hanover: University Press of New England, 1998), 110.

² Cfr. *supra*, § 1.2.

³ Questa distinzione tra processo e prodotto riprende quella tra «performance as process» e «performance as commodified product» in Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2013), 250.

⁴ Per ragioni di fluidità del testo, premetto che alternerò i termini *esecuzione* e *performance* senza implicare alcuna distanza semantica. Nel caso del primo termine, non vi attribuisco alcun significato peggiorativo, come avviene nell'italiano per via dell'opposizione tra *esecuzione* e *interpretazione*.

volta prodotto del processo performativo e suo sotto-processo, in quanto basata su eventi performativi discreti sottoposti però a varie operazioni di manipolazione tecnologica.⁵

Il secondo è il PROCESSO INTERPRETATIVO: ha come fine la maturazione di una di comprensione (storica, analitica ecc.) del contenuto, del valore e del significato di un'opera musicale. Benché tale processo possa risultare in prodotti autonomi – scritti e altre testimonianze, oltre che 'performance' orali come conferenze o lezioni –⁶ il suo maggiore esito si esplica nel coinvolgimento con il processo performativo stesso.⁷

Nell'usare l'aggettivo *interpretativo* è bene liberare il campo da un possibile equivoco, ovvero che uno dei due processi possa avere come prodotto un'*interpretazione*. Rinuncio all'impiego di questo termine innanzitutto perché non si può parlare di un solo significato di interpretazione, ma piuttosto di diversi posizionamenti del significato – talvolta in contrasto con il termine performance.⁸ Già Adorno, per sottolineare la stratificazione semantica di questa parola, ne aveva indicati ben tre nella sua riflessione:

Die musikalische Interpretation hat mehrere recht drastisch unterschiedene Schichten: die *analytische Erkenntnis* des Sinnes, also die Wahrheit des Werkes; die *adäquate Imagination*, an der alles Erscheinende zu messen ist; die *Realisierung* d. h. der dialektische Prozeß mit dem klingenden Material.⁹

La polisemia del termine¹⁰ non è solo rilevante dal punto di vista del dibattito teorico e musicologico sull'argomento, ma altrettanto centrale nella riflessione degli stessi esecutori. Questi, a fronte di una concreta esperienza del processo performativo, possono averlo concettualizzato in un modello in cui il termine assume valori assolutamente specifici (o in cui emergono altri concetti).

Se prendiamo il caso di Solti, leggiamo a chiare lettere nelle sue *Memoirs* che «much work must be done before one arrives at something that can be called an interpretation»,¹¹ che egli intende come un

⁵ Non mi riferisco in questo caso alle forme di documentazione audio(visiva) di una performance, che appartengono a ciò che Philip Auslander ha definito *documentary category* distinguendola dalla registrazione in studio (appartenente alla *theatrical category*): cfr. Philip Auslander, «The Performativity of Performance Documentation», *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, n. 3 (2006): 1–10.

⁶ Tali situazioni si verificano soprattutto nel caso di determinati esecutori: in queste pagine si citeranno alcuni esempi, tra cui Rudolf Kolisch, Walter Levin o Leonard Bernstein.

⁷ Non mi soffermo in questa sede su un terzo processo, ovvero quello didattico, che in qualche modo assomma i due e li indirizza a favore di altri esecutori.

⁸ Un esempio è la proposta del filosofo Robert Sharp di applicare la dicotomia *type-token* rispettivamente ad interpretazione e performance(s), che tra il 1979 e il 1982 lo impegnò in un dibattito con il collega Randall Dipert: cfr. Robert A. Sharpe, «Type, Token, Interpretation and Performance», *Mind* LXXXVIII, n. 1 (1979): 437–440; Randall R. Dipert, «Types and Tokens: A Reply to Sharpe», *Mind* 89, n. 356 (1980): 587–588; e Robert A. Sharpe, «Performing an Interpretation: A Reply», *Mind* 91, n. 361 (1982): 112–114.

⁹ Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, a c. di Henri Lonitz, 1. Aufl., vol. 2, Adorno, Theodor W., 1903-1969. Nachgelassene Schriften. Abteilung I, Fragment gebliebene Schriften (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 169.

¹⁰ Almeno altri due significati si possono ritrovare nella voce relativa del *New Grove*: 1. «the understanding of a piece of music made manifest in the way in which it is performed», e 2. «a critical interpretation [meaning] an interpretation not realized in performance but written or spoken, whether by a non-performer or the verbalization of a performer of his or her understanding of a work», che corrisponderebbe a ciò che ho chiamato prodotto autonomo del processo interpretativo: cfr. Stephen Davies e Stanley Sadie, «Interpretation», in *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863>. In certi contesti, inoltre, il concetto è stato impiegato anche con il più semplice significato di corretta comprensione della notazione della cosiddetta musica antica in relazione alla sua prassi esecutiva: cfr. Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence* (London: Novello & Co., 1915).

¹¹ Georg Solti, *Memoirs* (New York: Alfred A. Knopf, 1997), 205.

risultato performativo solidamente fondato su uno studio approfondito della partitura. Ma più in là aggiunge che il direttore, prima di affrontare l'orchestra «need[s] to have a clear idea in [his] mind – a *sound-image* – of what [he] is trying to achieve». ¹² Tale immagine sonora si potrà poi tradurre in realtà durante il lavoro con l'orchestra.

Kolisch, dal canto suo, definisce l'interpretazione negli stessi termini di Adorno, ossia come triplice livello e processo, nel quale attraverso analisi ed immaginazione si giunge alla realizzazione sonora del significato musicale. Alla oggettiva «*right interpretation*», che è una e una sola, si oppongono tutte le «subjective performance[s] [...] in which the interpretation is based on subjective categories like feeling, instinct, taste, temperament, etc.». ¹³

Per porre gli esecutori al centro di questa riflessione teorica è quindi importante non invadere con lo sforzo teoretico la delicata (e personale) concettualizzazione del ruolo del processo performativo e del processo interpretativo da parte dei loro stessi autori, né tantomeno la statura o l'importanza dei loro esiti: se per Kolisch lo scopo del primo è ri-produrre l'idea che è oggettivata nella partitura portando alla luce il «musical meaning» (che è a sua volta la somma dei nessi strutturali tra i vari elementi del discorso musicale), per Solti lo sforzo teorico non è altrettanto raffinato, ma si può pur sempre riconoscervi quel concetto di *sound-image*, che è frutto di un momento di ideazione che precede il contatto con il suono dell'orchestra. In entrambi i casi, tuttavia, i due processi (pratico l'uno, intellettuale l'altro) non possono essere scissi e si pongono uno in relazione all'altro.

È opportuno prevenire un facile equivoco: che tra produzione del suono e riflessione, tra esperienza e astrazione, tra ideazione e realizzazione si celi una dicotomia latente tra 'mente' e 'corpo', tra *thinking* e *making* – per usare le parole dell'antropologo Tim Ingold, ¹⁴ di cui trovo la riflessione teorica su questi concetti particolarmente utile nel nostro contesto. Nel suo discorso sul *making*, egli parte da una critica al modello di pensiero, dominante nel contesto occidentale, definito *ilomorfico*. Tale concetto prevedrebbe che nei processi creativi una forma ideale sia imposta su una materia informe: ¹⁵ è facile individuare come questa idea ritorni di frequente sia nel discorso filosofico ed estetico che nel campo dell'estetica musicale, in molte delle riflessioni sul rapporto tra opera, testo musicale ed esecuzione. ¹⁶ Al suo opposto sta ciò che l'autore definisce *textility*, ovvero un processo in cui forze e materiali *danno* forma, quindi «morfogenetico», ¹⁷ in cui non si traspone un'immagine in un oggetto, ma piuttosto «l'artefice, fin dall'inizio del processo, [è] un partecipante all'interno di un mondo fatto di materiali». ¹⁸ È bene precisare come Ingold usi tali concetti in relazione a pratiche materiali del *making* inteso come produzione di 'cose', ma nei molti campi artistici che tocca con la sua riflessione – architettura, scultura, pittura – mancano proprio le arti performative, che non a caso non producono oggetti stabili. Tuttavia, non è mancata la proposta di applicare il concetto di *textility* anche nell'ambito degli studi sulla creatività musicale,

¹² Solti, 206.

¹³ Rudolf Kolisch, «Musical Performance: The Realization of Musical Meaning [1939]», in Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), 205.

¹⁴ Tim Ingold, *Making: antropologia, archeologia, arte e architettura*, trad. di Gesualdo Busacca (Milano: Raffaello Cortina, 2019), 43–46.

¹⁵ Sulle ascendenze aristoteliche del concetto e per una sua più ampia trattazione, cfr. Tim Ingold, «The Textility of Making», in *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (London ; New York: Routledge, 2011), 210–19.

¹⁶ Per un'introduzione a tale dibattito nell'ambito cronologico di questo studio cfr. M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento: tendenze e problemi*, 1a ed., Studi superiori 534 (Roma: Carocci, 2007), cap. 3.

¹⁷ Ingold, *Making*, 46.

¹⁸ Ingold, 45.

proprio in riferimento all'argomento di questo studio, ovvero le partiture degli esecutori: Emily Payne e Floris Schuiling, nel loro recente articolo intitolato *The Textility of Marking* – a mo' di tributo al saggio di Ingold¹⁹ hanno proposto di applicare il concetto alla pratica dell'annotazione, in questi termini:

We propose an approach in which musical notation is understood not primarily as a formal model but as one of the materials with which musicians work. As a prime example of the change that the score can undergo in the creative [i.e. performative] process, we hope that a study of annotation will allow for a consideration of notation in its textility. [...] Annotation [...] suggests a way of working with music notation along the lines of bricolage rather than engineering.²⁰

Se il merito della proposta risiede nel tentativo di smussare la dicotomia tra testo e performance, tra notazione ed esecuzione, ci si domanda perché scomodare un concetto che ha il suo punto di forza proprio nel rilievo attribuito alla dimensione materiale dei processi creativi, se poi non lo si applica anche alla pratica dell'annotazione in quanto pratica *materiale* di scrittura, né si parla dei supporti su cui essa viene compiuta come oggetti concreti.²¹

Trovo invece più utile estendere il concetto di *textility* dal processo dell'annotazione al *music-making* in generale, al 'far musica', in cui tanto il processo performativo quanto quello interpretativo si esplicano in una serie di pratiche materiali che costituiscono la premessa fondamentale per la loro realizzazione. Al di là delle idee o delle teorie degli esecutori sul rapporto tra testo e performance, tra notazione e prassi, tra fare la musica e pensare la musica, è incontestabile come tutte le loro operazioni pratiche ed intellettuali possano avvenire solo e soltanto perché intorno a loro vi sono delle 'cose' con cui poter fare e pensare: partiture, strumenti, incisioni discografiche, matite, leggi, sedie. Porre l'accento sulla dimensione materiale del far musica è utile sia per situare l'uso di certi oggetti – nel nostro caso le partiture – nelle pratiche cui prendono parte; sia per mostrare come pratiche in apparenza disomogenee tra loro ('mentali' o 'fisiche') in realtà si pongano al servizio le une delle altre e contribuiscano ad entrambi i processi. Come esempio propongo di considerare il metodo di lavoro di Sir Georg Solti, qui abbozzato nel ricordo della moglie Valerie e riassunto nello schema (Fig. 1):

«First of all when he got a new score or work that he didn't know and [he had] never done before he would read it through. And then when he read it through he would see if by chance there was a recording of it, that would give him an idea [...]. And invariably he would look for either a recording that has been made by the composer if that existed, or if he was dealing with Beethoven [or] Bach he would go for the recording of the person he regarded in his mind as the great protagonist. [...] So that was that stage, and then the next stage (or even before listening to it on disc): he would have played it on the piano, and of course [as] a [cor]repetitor he was able to play everything. [...] And then he would go back again to the score, and then out would come the pencils, and the annotation.»²²

¹⁹ Cit. *supra*, n. 15.

²⁰ Emily Payne e Floris Schuiling, «The Textility of Marking: Performers' Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance», *Music and Letters* 98, n. 3 (2017): 441s.

²¹ Cfr. *infra*, § 4.

²² Valerie Solti, *The Markings* [Lady Valerie Solti in conversation with Robert J. Dennis], video intervista, 26 ottobre 2011, <https://library.harvard.edu/onlineexhibits/solti/markings/index.html>, trascrizione a cura di chi scrive.

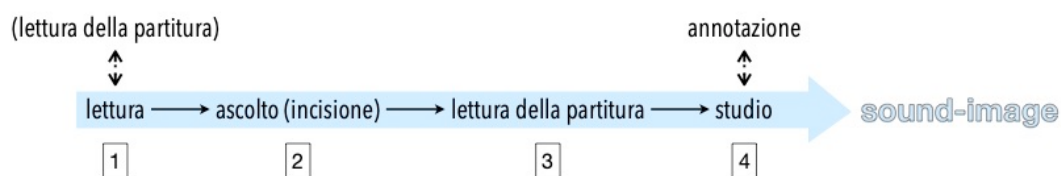


Figura 1. Workflow del metodo di studio di Solti.

Quel che potremmo definire come il processo interpretativo di Solti – almeno nel caso di un «new score» – è in realtà frutto di una serie di pratiche differenti tra loro, che determinano quella *sound-image* di cui sopra: la lettura, l’ascolto, l’annotazione, la lettura della partitura al pianoforte. Quest’ultima potrebbe sembrare all’apparenza una pratica performativa, ossia di produzione sonora, ma risulta comunque volta al processo interpretativo. Infatti, nella ‘decodifica’ del materiale di una partitura e del suo ‘arrangiamento’ in tempo reale per uno strumento a tastiera, si compie un primo lavoro di analisi: si sintetizzano le armonie, si attribuisce ove possibile una priorità tra melodia e accompagnamento, o tra elementi tematici e parti secondarie. Lo stesso vale per lo studio ‘a tavolino’, che si compie sulla scorta di un preciso oggetto (la partitura) e con il ricorso alla pratica dell’annotazione, una pratica materiale volta anch’essa ad un fine interpretativo. Nell’annotare – come vedremo – si assimila: è un modo per avere «a grip on [the piece]»,²³ non solo riflettendo sulla struttura formale di un brano, ma anche sulle sfide della sua realizzazione. Le pratiche servono l’una a catalizzare l’altra:²⁴ l’analisi formale è aiutata dall’annotazione, la lettura è facilitata dall’ascolto, e così via. Esse non *interagiscono* tra loro, ma si *corrispondono*: non si agiscono l’una *sull’*altra, ma si sviluppano l’una *con* l’altra a partire da materiali concretamente esperibili (la partitura, la matita, il suono ecc.).

La sola cosa che può variare in questo processo di ‘crescita’ sono gli APPROCCI – performativo da un lato e interpretativo dall’altro – ovvero i modi e i metodi con cui le varie pratiche si articolano nel tempo costituendo i processi. Il *workflow* di Solti che abbiamo commentato non è valido per tutti gli esecutori, né tantomeno per tutto il suo processo performativo o interpretativo. Sul rapporto tra analisi e studio allo strumento, ad esempio, Susan Hallam ha riflettuto conducendo interviste con diversi pianisti e comparando poi i risultati ottenuti: ne emergeva come i musicisti alternassero i due processi nel tempo, stabilendo tra di loro delle precise priorità. Alcuni assegnavano all’analisi della partitura (processo interpretativo) un ruolo determinante, i cui risultati si dovevano poi ‘tradurre’ – come per Kolisch – nel processo performativo; altri invece partivano da un’analisi approssimativa e poi la raffinarono nella fase pratica dello studio combinandola con una dose di intuito; altri ancora affrontavano direttamente lo studio del brano alla tastiera, lasciando che la consapevolezza formale (o struttura, o armonica) emergesse spontaneamente dalla pratica stessa.²⁵

Pratiche, approcci e processi sono tutti soggetti a corresponsione e così gli oggetti che le rendono possibili, con le loro proprietà e le loro caratteristiche. Ingold sintetizza il concetto in una frase che potremmo leggere tanto come è scritta, quanto sostituendo la parola *things*, in tutte le sue occorrenze, con *processi, approcci o pratiche*:

²³ Peter Sheppard Skaerved, «Collaborate!» (lecture, 10 settembre 2012), cit. in Payne e Schuiling, «The Textility of Marking», 444.

²⁴ La metafora è già nelle parole dello stesso Solti, quando parla del suo rapporto con le registrazioni: «[o]ccasionally, I listen to other people’s recordings of pieces I am studying, letting them act as catalysts» (Solti, *Memoirs*, 204).

²⁵ Susan Hallam, «Professional Musicians’ Approaches to the Learning and Interpretation of Music», *Psychology of Music* 23, n. 2 (1995): 111–128.

[things] are actively present in their doing – in their carrying on or perdurance. And as things carry on together, and answer to one another, they do not so much interact as correspond. Interaction is the dynamic of the assemblage, where things are joined up. But correspondence is a joining with; it is not additive but contrapuntal, not ‘and...and...and’ but ‘with...with...with’.²⁶

In sintesi, fare e pensare – nella retorica di Ingold *thinking e making* – procedono insieme: opporre il pensiero teorico al fare pratico è un privilegio che ci concediamo al netto di porre tra parentesi la materialità dei processi che li rendono possibili. *Making through thinking e thinking through making*,²⁷ o se vogliamo processo performativo e processo interpretativo, sono in realtà le due facce di una stessa medaglia; tra loro vi è lo stesso rapporto di *textility* – di trama e ordito, di corresponsione – che abbraccia gli oggetti con cui viene realizzato. Sono linee di evoluzione nel tempo, in grado di seguire percorsi non necessariamente paralleli. L’uno può benissimo fare a meno dell’altro (come avviene nel caso di musicisti che eseguano senza porsi specifici interessi interpretativi) così come possono fondersi tra loro così solidamente da non poter essere in alcun modo distinti. O ancora, l’uno può proseguire mentre l’altro si arresta (come è avvenuto nel caso di Walter Levin con la *Lyrische Suite* di Berg).²⁸ In ogni caso, per riprendere un’ultima immagine di Ingold che completa il suo quadro teorico, questi due processi sono parti di un *meshwork*, di una trama di linee che si annodano e che si intrecciano: formano nodi, si dipartono, si avvicinano. A differenza di un *network*, che è una rete di punti, di connessioni virtuali, la loro è una struttura di tensioni e di intensità, che abbraccia pratiche, approcci, processi e materiali.

2.2 Una mappa (e tre definizioni)

Il maggior vantaggio di pensare al ‘far musica’ come ad un *meshwork* è quello di ammettere una notevole flessibilità nell’articolazione dei processi nell’attività musicale degli esecutori, evitando da un lato di ricondurli forzatamente a modelli teorici precostituiti e dall’altro ad imbrigliarli nelle medesime teorie (quando presenti) che gli esecutori stessi possono aver dato di questi processi. Qualsiasi teoria pre-esistente obbliga infatti a rinunciare ad assumere la prospettiva degli esecutori su tali processi – quel che in antropologia culturale è stato definito il «downward path back to ethnography».²⁹ Accettare invece acriticamente, le eventuali modellizzazioni degli esecutori, può essere utile solo nella misura in cui esse non diventino di ostacolo nell’interpretazione delle tracce materiali che tali processi possono aver lasciato sugli oggetti testuali degli esecutori – che è lo scopo prioritario di questo studio.

Per compierlo è utile tuttavia provare a tracciare una mappa di questo *meshwork* (qui al § 2.2.1), non tanto orientata a rappresentarne i processi, ma piuttosto a fornire una panoramica dei vari elementi che potrebbero comporlo e per riflettere, a seguire, sui loro rapporti. La differenza fondamentale tra questa proposta e molti altri tentativi (per la curiosità del lettore, gli schemi di alcuni di essi sono raccolti al § 2.2.2) è che nella sua raffigurazione grafica non ci sono percorsi prestabiliti o direzioni obbligate, ma solo due linee che rappresentano

²⁶ Tim Ingold, *Correspondences* (Aberdeen: University of Aberdeen, 2017), 13.

²⁷ L’espressione *thinking through making* compare come titolo di una conferenza di Ingold («Thinking through making», Institute for Northern Culture, UHI, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>) come sinonimo di *textility*, opposta a *making through thinking* come corrispettivo di ilomorfismo (cfr. *supra*). Azzardo però che, se accettiamo la natura materiale dei processi e la loro dinamica di corresponsione, tali concetti possano essere in realtà due percorsi in continuo rapporto *morfogenico* tra loro, e non i termini di una dicotomia.

²⁸ Cfr. *infra*, § 6.2.

²⁹ Daniel Miller, «Materiality: An Introduction», in *Materiality*, a c. di Daniel Miller (Durham, N.C.: Duke University Press, 2005), 10.

un ipotetico sviluppo nel tempo del processo performativo e del processo interpretativo; i punti rappresentano i sotto-processi (performance e registrazione, scritti o altri esiti del processo interpretativo). Più che da frecce, dunque, gli elementi sono tenuti insieme all'interno di forme che rappresentano dei campi di forze: degli spazi, più che dei legami. I connettori (tratteggiati) compaiono solo per evidenziare delle relazioni virtuali, ma non delle pratiche specifiche tra le cose: ad esempio, indicano la tradizione testuale e la storia del testo nei confronti delle partiture. Nel caso delle parti staccate, invece, il rapporto con la partitura è indicato in un colore più sfumato.

D'ora in avanti, per riferirmi con maggior precisione a questa specifica categoria di 'oggetti' come parti, partiture e simili, utilizzerò l'espressione ARTEFATTI SCRITTI, con cui indicherò tutte quelle forme materiali che permettono di veicolare un contenuto visivo fissato attraverso un processo di scrittura o di impressione meccanica (nel caso della stampa), intese come pratiche materiali di iscrizione di un codice grafico. Parlare di *artefatti* piuttosto che di *cose* o *oggetti*³⁰ – come talvolta ho fatto in queste pagine – vuol dire porre principalmente l'accento sulla centralità dell'intervento umano tanto nella loro produzione quanto nella loro fruizione.³¹ Per facilitare una distinzione tra gli artefatti scritti, che tratteremo nelle prossime parti di questo lavoro, introduco qui una sottocategoria all'interno di questo gruppo: chiamerò SUPPORTI tutti quegli artefatti scritti che sono stati impiegati all'interno del processo performativo, per la pratica esecutiva diretta dalla pagina, sia all'interno della fase di studio che durante le esecuzioni. Per tutti gli altri tipi di materiali scritti, invece, utilizzerò espressioni di volta in volta più specifiche (ad es. *partitura analitica*).

Oltre agli artefatti scritti, influiscono sui due processi del 'far musica' altri elementi, a loro volta eterogenei, che ho distinto in due categorie in base ad un criterio di permanenza/impermanenza materiale: da un lato le forme di testualità, dall'altro tutti quegli elementi effimeri (orali, aurali e gestuali) la cui permanenza è affidata esclusivamente alla memoria. Al primo gruppo appartengono tutte quelle risorse contenutistiche fissate su supporti extra-somatici: non solo altri artefatti scritti esterni al processo performativo dell'esecutore (ad esempio la partitura di un'opera diversa da quella interessata dal processo performativo, ma che potrebbe avere legami storici o contestuali cui l'esecutore è interessato), ma anche tutti i documenti scritti tradizionali di qualsiasi tipo (libri, trattati, saggi ecc., editi o inediti) che gli esecutori possono aver conosciuto o utilizzato per arricchire il loro processo interpretativo, oppure che possono essere stati prodotti dal processo performativo (programmi di sala, corrispondenza, rassegna stampa ecc.). Rientrano in questa categoria anche le registrazioni, in quanto forme di

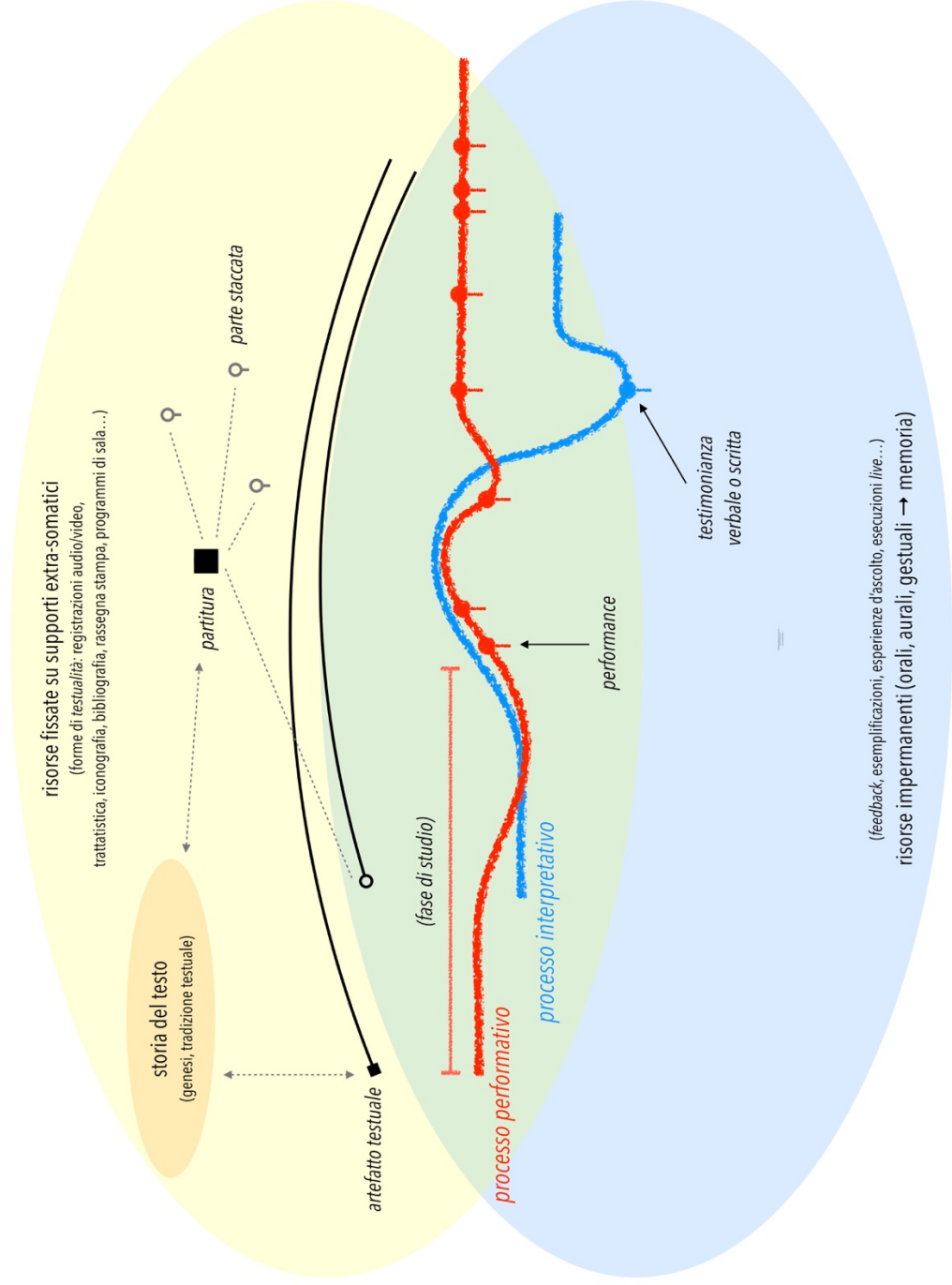
³⁰ Nell'evitare il concetto di *oggetto* intendo distanziarmi da un lato dall'ambiguità con l'idea di *oggetto musicale*, che si ritrova in musicologia nell'ambito di riflessioni di ontologia dell'opera d'arte musicale; dall'altro dalla problematica dicotomia tra *cosa* e *oggetto* (e così tra *soggetto* e *oggetto*) che ha impegnato il dibattito sociologico e antropologico ai massimi livelli, passando per le riflessioni di Arjun Appadurai, Bruno Latour, Daniel Miller e Tim Ingold. Sul concetto di *musical object* cfr. Patricia Carpenter, «The Musical Object», *Current Musicology*, n. 5 (1967): 56–87. A distanza di più di trent'anni, Matthew Butterfield è ritornato sull'argomento con un altro poderoso saggio, «The Musical Object Revisited», *Music Analysis* 21, n. 3 (2002): 327–80. In questa 'rivisitazione' del concetto, di stampo cognitivista, la definizione di oggetto musicale adottata impedisce qualunque confronto o relazione con gli scopi di questa indagine: «object is a concept, and not itself a material thing» (339). Per una riflessione sul dibattito antropologico e sociologico cfr. Tim Ingold, «Materials against Materiality», *Archaeological Dialogues* 14, n. 1 (giugno 2007): 1–16; e Tim Ingold, «The textility of making», *Cambridge Journal of Economics* 34, n. 1 (2010): 91–102.

³¹ Se in italiano l'uso del termine conosce qualche riserva per via del suo uso come aggettivo col significato di 'falso' o 'alterato', in altre lingue come l'inglese tale sfumatura semantica è del tutto assente. Per *artifact* si intende «a usually simple object (such as a tool or ornament) showing human workmanship or modification as distinguished from a natural object»: «Artifact», in *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, s.d., <https://www.merriam-webster.com/dictionary/artifact>. Nella distinzione tra *artifact* e *natural object* – tra un libro e una pietra, tra un'automobile e una nuvola – risuona la dicotomia proposta dall'antropologo Christopher Gosden tra *landscape* e *artifact* col medesimo senso: cfr. Chris Gosden, *Anthropology and Archaeology: A Changing Relationship* (London ; New York: Routledge, 1999), 152.

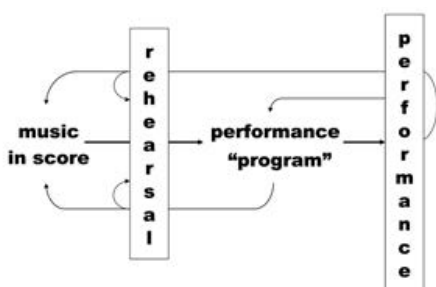
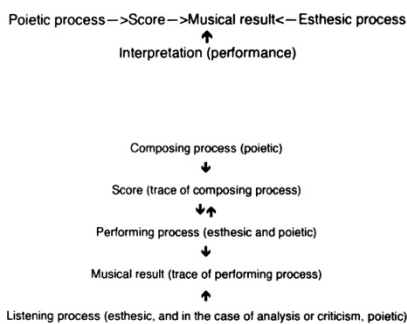
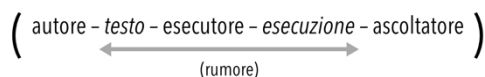
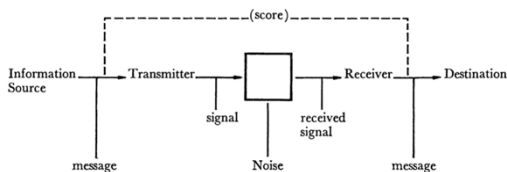
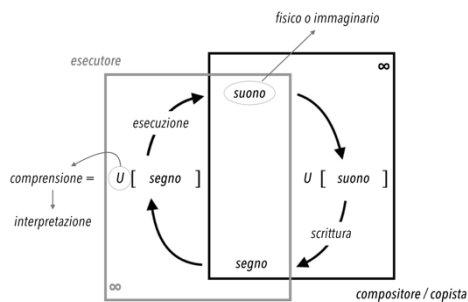
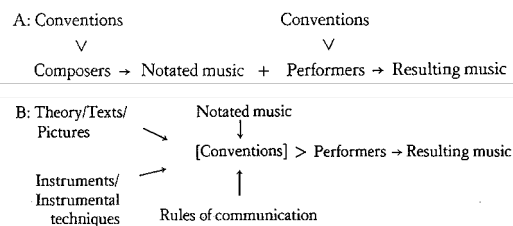
testualità a tutti gli effetti (prodotti di fissazione e di 'scrittura', passibili di decodifica e di analisi) e così le risorse iconografiche, importanti in particolare nelle dinamiche performative della prassi storicamente informata. Infine gli elementi effimeri, ovvero che non permangono a livello materiale, ma che possono essere tratti o meno dai nostri sistemi di memoria: rientrano in questo gruppo le esperienze d'ascolto, le esecuzioni dal vivo, i *feedback* alle proprie esecuzioni, la memoria di gesti, comportamenti e situazioni.

Lo scopo di questa mappa è duplice: da un lato mostrare la complessità del *meshwork* in cui si situano i processi del 'far musica' dall'altro mostrare il denso campo di forze all'interno del quale si trovano gli artefatti scritti. Se le pratiche che li legano agli esecutori sono le uniche ad essere indicate, è perché tale mappa vuole implicitamente indicare come, attraverso queste pratiche, tali artefatti possono portare le tracce di questa fitta rete di processi e di rapporti tra elementi così diversi. Alla loro trattazione teorica è dedicato il seguito di questo studio.

2.2.1 Tavola 1. Meshwork del processo performativo e interpretativo, e materiali relativi



2.2.2 Tavola 2. 'Disegnare' i processi



Arlt, Wulf. «The “reconstruction” of Instrumental Music : The Interpretation of the Earliest Practical Sources». In *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, a cura di Stanley Boorman, 75–100. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 80.

Blickhan, Samantha. «Translating Sound, Then and Now: The Palaeography and Notation of Insular Song, c.1150-1300». PhD diss., Royal Holloway, University of London, 2016, 72 (elab. grafica di chi scrive).

Silliman, A. Cutler. «The Score as Musical Object». *Journal of Aesthetic Education* 3, n. 4 (1969): 102 (elab. grafica di chi scrive).

Anderson, Virginia. «The Beginning of Happiness: Approaching Scores in Graphic and Text Notation». In *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, a cura di Paulo de Assis, William Brooks, e Kathleen Coessens, 130–42. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press, 2013.

Rink, John. «The Work of the Performer». In *Logic of Experimentation. Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*, a cura di Paulo de Assis, 89–114. Orpheus Institute Series. Leuven: UP, 2018, 97.

3. Lettura

3.1 Prologo. Le dimensioni di un artefatto scritto

In apertura alla sua prefazione a *Letteratura e manufatti* di Thomas Tanselle¹ – un classico della bibliografia testuale – Neil Harris insolentiva il suo lettore per quasi tre pagine, insistendo nel descrivergli nei minimi dettagli il libro stesso che egli aveva in mano: aspetto, consistenza materiale, elementi paratestuali (dal titolo all’occhiello alle scritte sul dorso della copertina), fino ad illustrarne in tutti i passaggi il processo di composizione. Quell’abbrivio, drastico e inaspettato, serviva a promuovere un nuovo approccio alla semplice domanda «com’è fatto un libro», uno per il quale la cui risposta «oblungo e pesante» suonava tutt’altro che stupida.² Questo capitolo parte dalla stessa premessa: nella prospettiva di uno studio in cui gli artefatti scritti sono considerati alla luce del loro rapporto con gli esecutori, non si può non raccogliere la sfida di voler «reinserire il testo [...] nella pagina»³ e le pagine nel libro, a sua volta un particolare assemblaggio (‘arte-fatto’) di elementi materiali che contribuiscono alla sua persistenza e funzionalità nel corso del tempo.

Ciascun artefatto scritto, per poter essere definito tale, deve poter rendere visibile un complesso di segni scritti o impressi meccanicamente sulle sue superfici. È questa la prima funzione cui assolve, e si tratta di una funzione essenziale: senza superfici su cui sono stati impressi i vari segni il testo semplicemente non potrebbe essere percepito. Nel caso degli artefatti scritti, tuttavia, il complesso di segni che l’artefatto rende visibile è solo una delle possibili *facies* visuali di un contenuto: come ha giustamente notato Sybille Kramer nella sua teoria sulla *Räumlichkeit* [spazialità] della scrittura, è infatti possibile distinguere – in via del tutto teorica – tra il piano della *Textualität* e quello della *Textur*,⁴ ovvero tra un contenuto e quello della sua realizzazione grafica. Il contenuto, tuttavia, non è dato a priori, ma dipende ovviamente dall’esperienza che il lettore farà del testo. Nella proposta teorica di queste pagine, accolgo dunque questa prospettiva – maturata tuttavia nell’ambito degli studi sulla scrittura – e la volgo agli scopi di un’indagine sulle pratiche di interazione tra artefatti scritti ed esecutori.

Ogni artefatto scritto è pertanto il risultato dell’unione solidale tra la sua DIMENSIONE MATERIALE e la DIMENSIONE VISUALE. La prima è costituita dalle caratteristiche fisiche dell’artefatto (le sue dimensioni, il suo peso, il suo stato di conservazione e quindi la sua maneggevolezza). La seconda – per quanto riguarda gli artefatti che interessano queste pagine – è composta invece da un complesso finito di segni di vario tipo che ne fanno una «multisemiotic resource that incorporates linguistic, symbolic, and visual display within the embodiment of the page-based

¹ Neil Harris, “Introduzione. La bibliografia e il palinsesto della storia,” in *Letteratura e manufatti*, di George Thomas Tanselle, trad. di Luigi Crocetti, (Firenze: Le Lettere, 2004), ix–lxviii.

² Harris, xiis.

³ Evelyn Tribble, «Di chi è il testo?», in *Tamquam explorator: percorsi orizzonti e modelli per lo studio dei libri*, a c. di Maria Cristina Misiti (Manziana: Vecchiarelli, 2005), 181.

⁴ Sybille Krämer, «13. Schriftbildlichkeit», in *Bild: ein interdisziplinäres Handbuch*, a c. di Stephan Günzel e Dieter Mersch (Stuttgart: Metzler, 2014), 366.

text»,⁵ ovvero quel che comunemente definiamo notazione musicale. L'organizzazione dei segni sulle varie superfici dell'artefatto risente di tre aspetti:

1. la modalità di **presentazione**⁶ visiva del suo contenuto informativo (se si tratta di una partitura, di una parte staccata, ecc.);
2. la distribuzione del contenuto segnico tra le pagine, e più in generale il **layout** della pagina (ordinamento dei righe, disposizione delle accollature, spaziatura dei righe e delle accollature), in cui si includono anche tutti quegli **elementi accessori** quali numeri di pagina, rubriche ecc.;
3. le **caratteristiche semiografiche** del testo musicale (non solo il particolare codice semiografico, ma anche le sue regole tipografiche e redazionali – per esempio l'uso di guide per segnalare altre linee polifoniche).

Dimensione materiale e contenuto visuale rappresentano dimensioni intrinseche un artefatto, la cui relazione solidale è alla base della possibilità dell'artefatto di veicolare un contenuto nel corso del tempo, a partire dal momento in cui l'artefatto è stato prodotto. Il loro rapporto, tuttavia, non è biunivoco: se infatti al mutare delle caratteristiche fisiche di un artefatto muterà con esso anche il contenuto visuale, al perdurare di tali caratteristiche il contenuto visuale potrà variare nel corso del tempo, come vedremo occupandoci in particolare della pratica della scrittura.⁷

Ciononostante, tali dimensioni non necessitano, per poter sussistere, di un soggetto umano esterno che ne riconosca l'esistenza. Riesce difficile applicare ad un libro chiuso il famoso paradosso dell'albero che, inascoltato, cade nella foresta: seppure dimenticato sullo scaffale di una biblioteca, un artefatto scritto custodirà con una certa durevolezza il proprio contenuto – tanto al netto di quelle alterazioni che potrà subire per cause involontarie, quanto indipendentemente dal numero di lettori che si dedicheranno ad estrarne le informazioni. Al contrario, una sua ultima dimensione prende forma proprio dalla relazione che un qualsiasi utilizzatore vi attui con la sua dimensione materiale e visuale. Nel momento in cui un artefatto scritto entra nell'orizzonte di un soggetto umano che lo pone di fronte a sé e lo percepisce come tale, scaturisce la DIMENSIONE SPAZIALE.

La dimensione spaziale non è una condizione data. Se torniamo all'immagine del libro chiuso, l'artefatto non costituisce uno spazio *di per sé*, ma piuttosto lo occupa in senso meramente fisico – ed in questo senso descriviamo infatti archivi e biblioteche nella loro estensione spaziale, in metri lineari. Al contrario, esse deriva dall'interazione percettiva, fondata sul senso della vista, che un utilizzatore vi realizza. La dimensione spaziale dipende dall'*affordance* principale degli artefatti di questo tipo, ovvero permette la lettura e la scrittura. Con *affordance* si intende quella proprietà condivisa tra artefatti e loro utilizzatori che consente e stimola la realizzazione di determinate operazioni.⁸ L'*affordance* degli artefatti non è data a priori, ma è il frutto di una

⁵ Jodie L. Martin, «Semiotic resources of music notation: Towards a multimodal analysis of musical notation in student texts», *Semiotica* 2014, n. 200 (2014): 188.

⁶ Intendo il termine nel significato codificato dalla bibliografia musicale, e per un glossario dei vari formati rimando a Ufficio Ricerca Fondi Musicali, «Presentazione della musica notata. Un glossario multilingue ad uso dei bibliotecari», <http://www.urfm.braidense.it/risorse/presentazione.php>, ultimo accesso 10 aprile 2019. La definizione di *partiturina* è ambigua, dal momento che si tratta *de facto* di una partitura, seppure di piccolo formato, ma non di un tipo di differente di presentazione del contenuto.

⁷ Cfr. *infra*, § 4.

⁸ Per fare un esempio quotidiano, una maniglia suggerisce con la sua forma di girarla con la mano. È bene ricordare come il termine *affordance* abbia origine nell'ambito degli studi dello psicologo James Gibson, ed in particolare dalla sua opera fondamentale, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), 127ss., ma venga intesa in tale contesto in riferimento all'interazione tra uomo e ambiente. Si deve invece a Donald A. Norman, *The Psychology of Everyday Things* (New York: Basic Books,

mutua corresponsione tra l'utente umano (con le sue capacità fisiche e le sue conoscenze) e la 'cosa' con cui interagisce – in questo caso con la dimensione materiale e visuale dell'artefatto con tutte le caratteristiche che abbiamo citato. La dimensione spaziale ha connotati assolutamente fisici. Nel momento in cui un qualsiasi utilizzatore apre un artefatto scritto e lo pone di fronte a sé, con esso si stabilisce per prima cosa uno spazio di interazione basato sulle superfici che rendono veicolabile una porzione del complesso di segni che possiede.

L'estensione fisica di questo spazio dipende innanzitutto da un fattore di reciprocità tra l'artefatto e il suo utilizzatore, ovvero dalla **posizione** di entrambi *nello* spazio e nell'ambiente. A questa, il soggetto umano contribuirà con le sue **capacità fisiche**, ed in particolar modo con le sue capacità visive (ammettendo che l'utilizzatore sia *in primis* un lettore), mentre il testo risponderà con quelle **caratteristiche del contenuto visuale** che vanno dal layout alle caratteristiche fisiche dell'artefatto.⁹ Definire il campo spaziale attivato dal testo, in sintesi, equivale a valutare alcuni aspetti della sua *affordance* in uno spazio reale, provocata dalla reciproca posizione dei due 'corpi' – artefatto scritto e soggetto umano. Tale spazio si estende, a rigore, fino a dove la vista dell'esecutore è in grado di percepire il contenuto visuale. Nel tracciare questo spazio influiranno ovviamente le condizioni ambientali (luci, ombre ecc.) ma anche e soprattutto le caratteristiche dell'artefatto. (una partitura di piccole dimensioni, ad esempio, non proietterà uno spazio ampio come quello di un poderoso libro corale di canto liturgico).

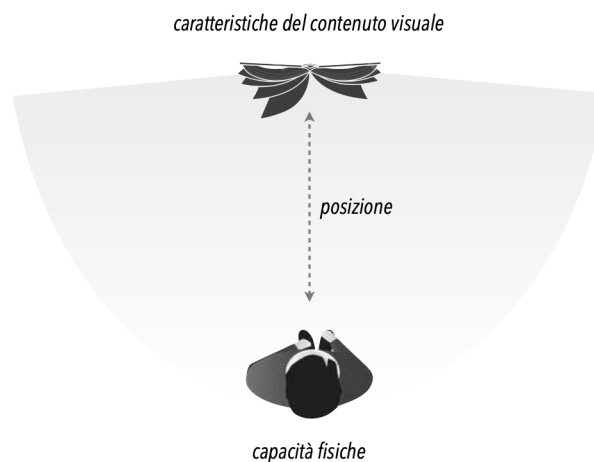


Figura 1. Rappresentazione simbolica del testo come attivatore di uno spazio fisico.

È importante sottolineare, a questo proposito, che considerare un artefatto come attivatore di uno spazio fisico non implica necessariamente che in tale spazio si debba realizzare una pratica specifica, come ad esempio la lettura – di fatto la più frequente. Sebbene questo sia quel che di norma accade, è altrettanto vero che in alcuni particolari contesti la presenza di un artefatto scritto possa provocare piuttosto una forma più neutra di contemplazione di alcune caratteristiche del suo contenuto. È ciò che accade, ad esempio, quando ci si concentra sull'osservare le miniature di un libro, o quando si tenta di abbracciare con un colpo d'occhio l'intero layout di una pagina. Benché non si possa negare che anche in questi casi si processi con la vista una serie di elementi

1988) la sua applicazione al campo del design degli oggetti: è in questi termini che vi faccio riferimento. Cfr. in particolare Donald A. Norman, *The Design of Everyday Things*, Revised and expanded edition (New York: Basic Books, 2002), 10s.

⁹ Introdotte qui in modo generico e volto alla trattazione del tema del capitolo, esse verranno richiamate *infra*, § 3.8.

visuali, questi particolari tipi di interazione visiva suggeriscono la neutralità della dimensione spaziale rispetto alle pratiche che vi si svolgono.

All'opposto, bisogna riconoscere come alcuni particolari layout musicali non solo creino uno spazio di interazione con il testo, ma definiscano altresì un preciso spazio sociale di interazione tra diversi esecutori. Tocca dire che, per via di una certa evoluzione del rapporto tra libri e lettori nel corso degli ultimi secoli, siamo portati a pensare ai libri come ad artefatti destinati ad una lettura individuale. La lettura è un'operazione non solo silenziosa, ma di norma personale, che riduce il rapporto tra testo e lettore ad un rapporto 'uno a uno'. Ciò vale in gran parte anche per i 'libri di musica', ma non del tutto: in diversi repertori si usa (ancora) leggere insieme, non solo in situazioni occasionali, ma anche del tutto consolidate.

Ciò si verifica per esempio in orchestra, nelle sezioni di archi, ove ciascuna coppia che compone una fila legge dalla stessa parte staccata. In tal caso, la presenza di due esecutori è del tutto vitale, perché per permettere di poter voltare le pagine senza che entrambi i musicisti smettano di suonare: solo in tal modo si può gestire l'artefatto in modo efficiente.

I tipi di presentazione del testo musicale oggi in uso non presentano tuttavia una particolare varietà da questo punto di vista. Nella maggioranza dei casi, il contenuto visuale è organizzato in modo che un solo lettore lo possa utilizzare. Si potrebbe identificare un'eccezione in quel particolare formato di presentazione dei brani per pianoforte a quattro mani,¹⁰ ove le due parti sono disposte rigorosamente affrontate con la parte del primo pianoforte sulle pagine pari, e la parte del secondo sulle pagine dispari. Certi repertori del passato, invece, forniscono casi ben più fantasiosi. Si pensi ad esempio al cosiddetto *table layout*,¹¹ un formato particolarmente conveniente sul piano performativo (oltre che economico): esso permetteva di raccogliere intorno ad uno stesso artefatto – di solito aperto su un tavolo – più cantanti o strumentisti solisti, impegnati ad eseguire le diverse parti di una composizione profana, grazie al particolare orientamento della notazione.¹²

Immaginando di disporre i musicisti intorno ad un tavolo ove è aperto il libro di cui una pagina è qui riprodotta nell'esempio in Fig. 2, si affacceranno ad un lato il Cantus a sinistra ed il Tenor a destra; sul lato alla destra del Tenor troverà posto l'Altus, mentre il Bassus canterà di fronte al Tenor. Un eventuale liutista potrà allo stesso modo accompagnare il Cantus riassumendo le altre parti, se si immagina una resa per canto e liuto. Tale layout permetteva una notevole interazione non solo visiva con il contenuto

¹⁰ Notano giustamente i compilatori della pagina web Ufficio Ricerca Fondi Musicali, "Presentazione della musica notata. Un glossario multilingue ad uso dei bibliotecari," Ufficio Ricerca Fondi Musicali, <http://www.urfm.braidense.it/risorse/presentazione.php>. che «[n]on esiste un'indicazione specifica nel caso di musica destinata [...] a più esecutori su un solo strumento (es.: pianoforte a 4 mani se le parti sono scritte sulle due pagine a fronte).

¹¹ Cfr. Vincenzo Borghetti, "Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento," in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, ed. Carlo Fiore (Palermo: L'epos, 2007), 92.

¹² Per un altro esempio cfr. Kate Van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, New Cultural History of Music (New York, NY: Oxford University Press, 2015), 90 s. Oltre a musica vocale, tale layout era usato anche nel repertorio liutistico, nel caso di composizioni per due liuti, che sedevano affrontati per poter leggere la propria parte: cfr. ad esempio Pierre Phalèse, "Carmina Duabus Testudinis," in *Hortus musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque autoribus* (Louvain: Pierre Phalèse, 1552), 81 ss.

visuale, ma anche con gli altri esecutori, cui si aggiungeva senz'altro il vantaggio di un contatto uditivo facilitato dalla disposizione delle parti, di cui eventuale pubblico poteva senz'altro beneficiare.

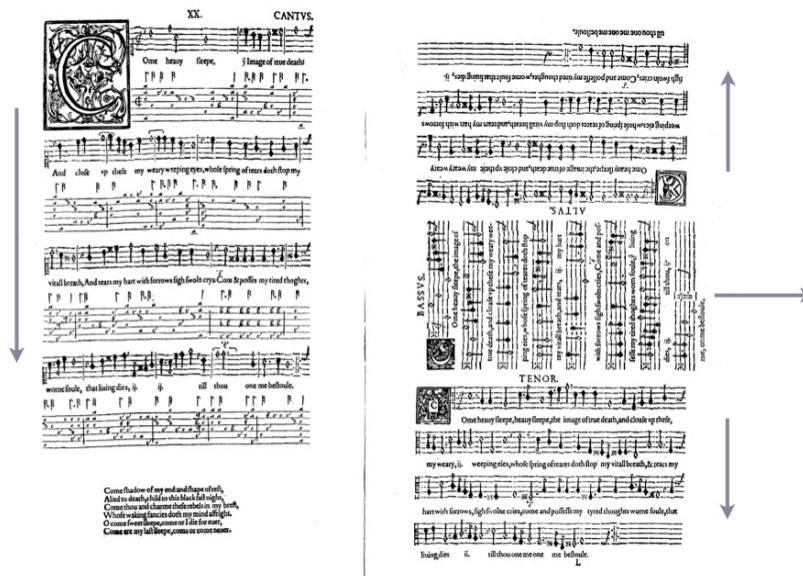


Figura 2. John Dowland, "Come Heavy Sleepe," in *The Firste Booke of Songs...* (London: Peter Short, 1597), segn. L.

La dimensione spaziale dell'artefatto, o meglio attivatrice di uno spazio fisico di interazione, emerge quindi dalle caratteristiche visuali e dall'organizzazione della pagina – specie nei casi di musica polifonica o per più esecutori – e si lega così a certe pratiche musicali e a certi modi di utilizzo di parti e partiture.

A questi aspetti generali bisogna ora aggiungere la dimensione diacronica, ovvero come lo spazio fisico possa variare nel tempo. Tale possibilità non dipende ovviamente dall'artefatto in sé: fino a quanto il contenuto visuale rimarrà tale, ogni volta che si aprirà un libro ad una determinata pagina si otterrà sempre la stessa porzione di esso. Premesso dunque che esso è in un certo senso un oggetto stabile, lo spazio fisico si modificherà in relazione alle caratteristiche dell'utilizzatore, al modificarsi delle sue capacità fisiche nel tempo o anche all'aumentare della sua dimestichezza con esso, sviluppata nel corso di un uso reiterato.

In ragione quindi del suo uso continuativo e con la frequentazione intellettuale del suo contenuto, l'artefatto si configura come uno spazio vissuto, lasciando emergere una dimensione più sfaccettata rispetto a quella meramente spaziale legata alle sue caratteristiche fisico-visuali. L'artefatto, in un certo senso, diviene un luogo, anche e soprattutto in ragione del contenuto che veicola nel tempo: esso diventa un luogo di affezione e uno spazio aperto all'interpretazione, alla riflessione e al contributo creativo. Da un lato immaginario e mentale, dall'altro legato a concrete pratiche fisiche, tale luogo può variare radicalmente nei suoi tratti a seconda cioè del tipo di utilizzatore. Compositori ed esecutori, musicologi o archivisti 'abiteranno' i propri oggetti testuali non solo in modo diverso, ma potenzialmente differente a seconda del tipo di utilizzo che faranno degli artefatti scritti.

Se i compositori, potremmo identificare nel testo musicale¹³ che vanno scrivendo quell'unico luogo davvero silenzioso, quella sorta di camera anecoica in cui la rappresentazione simbolica di suoni immaginari, organizzati in un pensiero musicale, può essere gestita a livello visivo. Se consideriamo invece gli studiosi, il testo musicale è di solito il luogo dell'analisi musicale – di qualsiasi portata o scopo – o della riflessione filologica. Per gli esecutori, invece, gli artefatti scritti si configurano come luoghi esecutivi, di riflessione analitica, o di intensa pratica esecutiva. L'artefatto-come-luogo, dunque, si definisce di volta in volta in relazione ad occasioni e finalità di utilizzo differenti, a loro volta legate a pratiche specifiche, la prima e principale delle quali è la lettura.

3.2 Che significa leggere (la musica)?

Il termine *lettura* abbraccia diverse aree semantiche disposte, per così dire, concentricamente intorno ad un significato più letterale del termine: con *leggere* intendiamo in primo luogo processare una serie di segni. Per antonomasia la *lettura* si esercita su segni scritti, di natura perlopiù verbale, e tramite il senso della vista. Da un lato, passa poi ad indicare un più ampio processo interpretativo di quanto è stato decodificato e compreso, a sua volta passibile di essere codificato in altri enunciati o in altri codici espressivi (eventualmente con fini estetici e creativi autonomi). Diciamo infatti che uno studioso ha fornito una raffinata lettura di un testo oppure che un compositore ha offerto una superba lettura dei versi di un poeta attraverso la loro intonazione musicale. In questo senso il concetto di *lettura* viene esteso non solo a tutto il dominio del visibile, ma anche oltre, fino a coincidere con il significato tutto di interpretazione: così come si legge un libro si legge una carta geografica, un paesaggio o un termometro; allo stesso modo si predice il futuro leggendo la mano; e ancora, si può leggere il mondo, la propria epoca, il passato e la storia; infine, si può addirittura dire di leggere oltre la materialità delle cose – nel pensiero. Dall'altro lato, *lettura* indica anche le diverse modalità del *leggere*, e tra queste quella performativa, in cui ciò che è stato decodificato passa poi per un nuovo canale espressivo: si dà lettura di un testo, pronunciandolo pubblicamente e magari ad alta voce; si legge una favola ad un bambino, una poesia ad un pubblico, una sentenza a un imputato.¹⁴ Da ultimo, tutto quel che si può leggere diventa una *lettura*: un romanzo può essere una lettura avvincente, un saggio una lettura istruttiva, un articolo di giornale una lettura critica.¹⁵

La musica rientra in quelle arti che, nel linguaggio di tutti i giorni, diciamo di leggere. Non diciamo altrettanto usualmente di leggere la danza o l'architettura – benché a rigore conoscano anch'esse metodi scritti di rappresentazione simbolica – ma diciamo di *leggere la musica*. Questa espressione non è da intendere

¹³ In questo caso, intendo il testo nella sua accezione più tradizionale, come testo cartaceo scritto: Non parlo, cioè, di tutte quelle forme di testualità emerse nel corso del Novecento (dal nastro magnetico ai vari software di composizione assistita), per cui cfr. Angela Ida De Benedictis (con la collaborazione di Nicola Scaldaferrì), "Le nuove testualità musicali," in Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 2 (Lucca: LIM, 2009), 71–116. Se escludiamo le possibilità di riproduzione insite oramai in tutti i programmi di notazione musicale, possiamo estendere il concetto anche alle moderne interfacce di videoscrittura musicale.

¹⁴ In quest'ultimo caso la lettura sarebbe *performativa* proprio nel senso inteso da John L. Austin con il suo concetto di *performative utterance*, che si riferisce al valore trasformativo di certi atti verbali (l'imputato viene condannato proprio *a seguito* della sentenza): cfr. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, a c. di J. O. Urmson e Marina Sbisa, 2nd ed. (Oxford: Clarendon, 1975).

¹⁵ È interessante notare come la connessione tra queste tre azioni (cognitiva, interpretativa e performativa) risiedesse già nella radice indoeuropea del verbo *leggere* (**leǵ-*), seppure – almeno dal punto di vista etimologico – non vi fosse alcun riferimento all'ambito visivo. Da questa radice deriva il verbo greco λέγω, col significato originario di *raccogliere*, e quindi di *cogliere* e *scegliere*, da cui poi *contare*, *denominare* e quindi, all'altra estremità semantica del lemma, *dire*. Con vocalismo in *o* si passa a λόγος, con il significato non solo di *parola* (anche detta) ma anche di *discorso*, *ragionamento* e quindi *pensiero*. Cfr. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque: histoire des mots* (Paris: Klincksieck, 1984), 625; e Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 10/1-2 (Leiden ; Boston: Brill, 2010), 841.

letteralmente: non indica, infatti, che si possa davvero leggere la musica intesa come fenomeno sonoro, ma piuttosto che ci sia *qualcosa di musicale* da leggere, una forma visuale di rappresentazione di quest'arte, ovvero la notazione. Si può leggere la musica solo per effetto del poterla scrivere. A dispetto del fatto che essa possa essere intesa come arte fondata più sull'ascolto che non sulla visione, le possibilità aperte dalla notazione in una certa parte della nostra cultura hanno così coinvolto anche la musica in quella tendenza oculocentrica (ovvero che assegna alla vista un primato epistemologico sugli altri sensi) che si può ritrovare fin dalle radici del pensiero occidentale,¹⁶ e che ha trovato nel litteralismo e nella diffusione della stampa un coefficiente di sviluppo significativo da cui il dominio musicale non è stato escluso.¹⁷

Un riferimento costante al mondo della parola scritta e della lettura verbale si è già profilato in questa brevissima introduzione alla lettura: le possibili implicazioni di questo rapporto richiedono di analizzarlo in maggiore dettaglio. Come di premessa generale è ben chiarire che questo rapporto non verrà qui approfondito dal punto di vista storico;¹⁸ piuttosto, verranno solo presentati quegli elementi di prossimità e di distanza che coinvolgono le due forme di lettura, a partire dalle loro analogie.

3.3 Leggere la musica, leggere le parole

Per poter parlare di lettura, tanto musicale quanto verbale, bisogna riconoscere a monte un'operazione di scrittura: un processo di codifica che ha lasciato impressi dei segni, in modo piuttosto permanente, su un supporto di vario tipo, perlopiù – e nell'ambito di questo studio in particolare – cartaceo. Per potersi verificare un'operazione di decodifica, il codice deve essere sufficientemente strutturato e condiviso dai lettori, oltre che opportunamente trasmesso e appreso. Musica e linguaggio conoscono quindi forme di alfabetizzazione socialmente costituite con ambiti didattici e di apprendimento dedicati e differenziati a seconda delle culture e delle epoche.¹⁹

L'alfabetizzazione coinvolge una dimensione dell'esperienza sensoriale in cui la vista gioca un ruolo fondamentale; pertanto, a differenza del linguaggio verbale o di alcune forme di produzione sonora (vocale o percussiva), lettura e scrittura non possono essere apprese per sola imitazione: nessuno spiegherebbe ad un

¹⁶ Sulle critiche storiche al concetto cfr. Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, trad. di Cristina Lombardo (Milano: Jaca book, 2007), 28–31, e relativa bibliografia. Per una recensione della bibliografia fondamentale cfr. Brian Stonehill, «The Debate over "Ocularcentrism"», *Journal of Communication* 45, n. 1 (2006): 147–52.

¹⁷ Sul concetto di litteralismo rimando agli studi classici sul tema: Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico* (Roma: Armando, 1962); Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New Accents (London ; New York: Methuen, 1982); Eric Alfred Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (New Haven: Yale University Press, 1986). A partire dalla metà degli anni Novanta, il concetto è stato esteso, a partire dalla pedagogia e giungendo poi ad interessare le discipline storiche ed antropologiche, a tutte le forme di produzione di discorso in cui sono implicate la scrittura e la lettura, senza distinzione di livello o di gruppo socio-culturale: per un'introduzione alla cosiddetta *New Literacy*, che fa il punto sullo sviluppo del concetto cfr. Norm Friesen, «Old Literacies and the "New" Literacy Studies: Revisiting Reading and Writing», *Seminar.Net* 10, n. 2 (2014).

¹⁸ Cfr. *supra*, § 1.2.

¹⁹ Per un'introduzione a metodi, approcci e problemi degli studi sulla lettura linguistica rimando a Paul Kaegbein, Bryan Luckham, e Valeria Stelmach, a c. di, *Studies on Research in Reading and Libraries: Approaches and Results from Several Countries*, Beiträge zur Bibliothekstheorie und Bibliotheksgeschichte 3 (München ; New York: K. G. Saur, 1991) e relativa bibliografia.

bambino come fare per parlare o per cantare, ma al contrario l'associazione tra elementi visivi ed elementi verbali o sonori gli deve essere opportunamente indicata, per poi essere esercitata in modo sistematico.²⁰

La mancata acquisizione di una certa alfabetizzazione – seppure sbilanciata, oggi, nel caso della musica, di gran lunga verso la lettura – restringe l'accesso a contesti culturali e produttivi specifici. Nel contesto musicale, l'incapacità o l'impossibilità di leggere limita certe prassi largamente diffuse e consolidate (per esempio l'analisi musicale o la pratica orchestrale), nonché l'accesso a certe opere, repertori o generi specifici. Ciononostante si tratta tuttavia di competenze ausiliarie rispetto a quelle legate alla sfera esecutiva, tanto che la loro assenza o la loro perdita – per esempio in caso di disturbi cognitivi o di traumi – non implica affatto la mancanza o la cessazione di attitudini musicali.²¹ Infatti, non è mancato chi ha visto nella «total dependency»²² dalla *musical literacy* un pericoloso freno per lo sviluppo delle potenzialità musicali nell'ambito del repertorio colto occidentale.

Da un punto di vista più propriamente processuale, nel passaggio dalla decodifica alla transcodifica del messaggio (dalla lettura alla pronuncia, dalla lettura all'esecuzione) entrambe le letture attivano processi simili, basati su una memoria 'lessicale' pregressa: il grado di esperienza del codice semplifica le operazioni interpretative in entrambi i casi. Per quanto riguarda la lettura verbale, si possono attuare due diversi processi, noti rispettivamente come *lexical route* e *sublexical* (o *nonlexical*) *route*.²³ Se la parola fa già parte del lessico del lettore la decodifica e la pronuncia gli saranno già note e la sequenza di lettere familiare; se la parola gli è invece sconosciuta il lettore la processerà applicandovi un *set* di corrispondenze tra fonemi e grafemi a lui già noto (quello per esempio della propria lingua, anche qualora la parola dovesse appartenere ad un'altra). Sebbene non si possa forzare nel 'linguaggio musicale' la distinzione tra parola e fonema,²⁴ le stesse dinamiche trovano eco nei concetti di *familiarity* e di *input* – che chiarirò a seguire – formulati nell'ambito della psicologia musicale.²⁵

Inoltre, le due letture si fondono entrambe sulla percezione visiva, tanto che da un punto di vista neurologico è stato ampiamente dimostrato a livello scientifico un certo *overlapping* tra i meccanismi cerebrali coinvolti.²⁶ Eppure è proprio il diverso coinvolgimento del corpo e dei sensi nella lettura a far sorgere le prime discrasie e a postulare un'ulteriore complicazione: l'esistenza di diverse *modalità* di lettura del 'libro di musica', che verranno opportunamente approfondite nelle prossime pagine. Per ora ci basta ricordare che il libro letterario conosce

²⁰ Cfr. John Brust, «Musical Reading and Writing», in *Neurology of Music*, a c. di F. Clifford Rose (London: Imperial College Press, 2010), 144.

²¹ Cfr. *ibid.*

²² Christopher Small, «Score and Parts», in *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Music/Culture (Hanover: University Press of New England, 1998), 110–19.

²³ Essi compongono il cosiddetto *dual-route approach*, già enunciato da Ferdinand de Saussure, ma teorizzato poi solo nei primi anni Settanta: cfr. Max Coltheart, «Modeling Reading: The Dual-Route Approach», in *The Science of Reading: A Handbook*, a c. di Margaret J. Snowling e Charles Hulme, Blackwell Handbooks of Developmental Psychology (Malden, MA: Blackwell Pub., 2005).

²⁴ Come ricorda Gianmario Borio, «Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale», in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, *Diverse voci*; 4 (Pisa: ETS, 2004), 8, studiosi come Georgiades hanno situato proprio in questo aspetto una delle ragioni dell'incommensurabilità tra musica e linguaggio verbale: cfr. Thrasybulos Georgos Georgiades, «Musik und Schrift», in *Kleine Schriften*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26 (Tutzing: Schneider, 1977), 107–20; e Thrasybulos Georgos Georgiades, «Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung», in *Kleine Schriften*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 26 (Tutzing: Schneider, 1977), 73–80. Lo stesso concetto si ritrova anche in Adorno: «Man kann den auch bei ihr von Lauten reden [...] doch niemals von Worten» (Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, a c. di Henri Lonitz, 1. Aufl., vol. 2, Adorno, Theodor W., 1903-1969. Nachgelassene Schriften. Abteilung I, Fragment gebliebene Schriften (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 221).

²⁵ Si v. *infra*, § 3.4.

²⁶ Cfr. Brust, «Musical Reading and Writing», 143.

invece due tipi di lettura: la lettura silenziosa e quella a voce alta.²⁷ I sensi vi sono coinvolti in modo pressoché simile: il tatto è impegnato nell'aprire e chiudere il libro, nel voltare le pagine, spesso nel sorreggerlo; l'olfatto percepisce invece la presenza dell'oggetto-libro per via dei composti chimici volatili che esso rilascia nell'aria;²⁸ l'udito, da ultimo, si trova del tutto escluso dal processo di lettura, se non con funzione di feedback quando alla lettura è associata la produzione verbale.

A partire da questa prima e centrale discrasia, saremmo tentati di concludere che in fondo le due letture si assomiglino solo vagamente, per via dell'aspetto materiale degli artefatti su cui sono condotte. Ma è sufficiente aprirli di fronte a noi e confrontarli per notare una serie di profonde differenze, a partire dalla tipologia dei segni che vi potremo incontrare. Se il codice verbale scritto si compone di due tipologie fondamentali (i grafemi e i simboli di punteggiatura, ove presenti), quello notazionale assomma unità segniche di diversa tipologia, tra cui gli stessi segni verbali.²⁹ Studi scientifici hanno dimostrato che, per questa ragione, il network neuronale «underlying musical reading and writing [is] more widely distributed than that underlying language reading and writing»³⁰ e chiama in causa aree diverse del cervello. Oltre alla maggiore complessità semiografica anche la distribuzione visiva (il layout) della notazione musicale è più complessa che nel caso della scrittura verbale: essa rappresenta un «integral part of musical notation», mentre nel caso della parola scritta è solo un «optional extra»,³¹ benché significativo.³²

Peraltro, la proliferazione di codici diversi si accompagna spesso ad una sovrapposizione di 'linee di codice' differenti: in una partitura «both simultaneous and sequential events are indicated».³³ Quindi nella lettura musicale si devono spesso processare più elementi visivi indipendentemente, contestualizzandoli poi con altri per poterne ricavare un significato. Ciò non accade solo quando si decodificano più note o più righe allo stesso tempo,³⁴ o si seguono più righe allo stesso momento, ma nella lettura di singoli elementi notazionali: valore e altezza di una singola figura, infatti, vengono processati separatamente dal nostro cervello,³⁵ mentre nel caso dei testi verbali si legge parola dopo parola, e riga dopo riga.³⁶

L'idea di una sequenzialità nella lettura riconduce direttamente, al rapporto già introdotto tra lettura e scrittura, nell'intento di provare a colmare in parte la distanza tra questi due domini della lettura. Per farlo dobbiamo risalire alle origini della scrittura musicale: è noto che ai suoi albori la notazione fosse riservata alla sfera della musica sacra – e così sarebbe stato ancora per molti secoli a venire. I neumi non sono comparsi per rappresentare puri eventi sonori, ma in relazione all'intonazione della parola sacra, 'saldandosi' a gruppi di segni

²⁷ Per una panoramica storica anche di questi aspetti della lettura rimando a Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, a c. di, *Storia della lettura nel mondo occidentale* (Roma ; Bari: Laterza, 2009).

²⁸ Un recente studio sull'odore dei libri, che coniuga efficacemente ricerca scientifica e riflessione culturale, è Cecilia Bembibre e Matija Strlič, «Smell of heritage: a framework for the identification, analysis and archival of historic odours», *Heritage Science* 5, n. 1 (2017): 2.

²⁹ Cfr. *supra*, § 3.3.

³⁰ Brust, «Musical Reading and Writing», 146.

³¹ Entrambe le citazioni sono tratte da John A. Sloboda, «The Uses of Space in Music Notation», in *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005), 44.

³² Sull'importanza della *Schriftbildlichkeit* quale parte integrante del significato cfr. *supra*, § 3.1.

³³ Brust, «Musical Reading and Writing», *ibid.* Sloboda («The Uses of Space in Music Notation», 41) elenca questa addirittura come prima differenza tra testo musicale e testo letterario.

³⁴ Cfr. John A. Sloboda, «Experimental Studies of Music Reading: A Review», in *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005), 29.

³⁵ Cfr. Daniele Schön e Mireille Besson, «Processing pitch and duration in music reading: A RT-ERP study», *Neuropsychologia* 40 (1 febbraio 2002): 868–78.

³⁶ Cfr. Sloboda, «The Uses of Space in Music Notation», 43.

della scrittura verbale (le sillabe)³⁷ e andando ad istituire un nuovo registro visivo, un nuovo livello al di sopra delle parole (se ci pensiamo, diciamo ancora oggi che una melodia è scritta 'su' certe parole). Benché conciliare graficamente questi due livelli sulla pagina non sia stato per gli scribi di immediata soluzione,³⁸ la scrittura musicale è stata immediatamente 'contaminata' da una caratteristica fondamentale della parola scritta:³⁹ «la spazializzazione del tempo»⁴⁰, ovvero un principio organizzativo della scrittura secondo cui gli elementi segnici vengono ordinati in una direzione uniforme e costante. In una scrittura in cui le lettere sono allineate da sinistra a destra, le righe dall'alto verso il basso della pagina e le pagine del libro da sinistra verso destra, si riflette un ordine visivo congruente con un preciso ordine temporale, lineare e consequenziale. La scrittura musicale, nel conquistare il 'tempo della pagina' che prima era appannaggio della sola parola, lo conserverà pressoché definitivamente, anche raggiunta un'autonomia rispetto alla parola.⁴¹

Dal punto di vista della lettura questa analogia si dimostra solo apparente: la relazione tra ordine temporale e direzionalità della scrittura stabilisce, nel caso della scrittura verbale, soltanto un generico 'prima e dopo'. Per esempio, nell'organizzazione grafica della parola *casa* il grafema ⟨c⟩ precede ⟨a⟩, che è seguito da ⟨s⟩ e così via; al lettore viene indicata esclusivamente la sequenzialità tra i segni, ma non la *velocità* della loro esecuzione –una parametro, questo, del tutto implicito nel rapporto tra espressione scritta e sua decodifica. Prendiamo questo breve passaggio del *Portrait* di Joyce:

Then he said *quickly*:

– I hear you are writing some essay about esthetics. –⁴²

Al lettore, nel leggerlo, non è chiesto di leggere rapidamente la frase, così come è scritto che il personaggio la pronunciò: i fattori propri del testo, come il ritmo interno delle parole o il loro significato, non hanno di per sé un valore prescrittivo per la lettura e possono essere volontariamente trascurati. La velocità di lettura di un testo verbale è condizionata principalmente da fattori esterni al contenuto del testo, tra cui il livello di competenza di lettura e di conoscenza del lettore: non si fa fatica a credere che un professore universitario e un bambino in età pre-scolare leggano a velocità differenti, così come ci aspettiamo che un sinologo esperto e uno studente di

³⁷ Cfr. Thomas Forrest Kelly, *Capturing Music: The Story of Notation*, First edition. (New York: WWNorton & Company, 2015),

³⁸ Cfr. Susan Rankin, *Writing Sounds in Carolingian Europe: The Invention of Musical Notation*, Cambridge Studies in Palaeography and Codicology (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2017), 11.

³⁹ Su questa idea di contaminazione tra scrittura verbale e notazione musicale fin dalla sua comparsa cfr. Roy Harris, *The Origin of Writing* (London: Duckworth, 1986), 146, che scrive: «Even the earliest surviving systems of musical notation we know are either based on or contaminated by pre-existing forms of writing of a more general nature».

⁴⁰ Borio, «Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale», 16.

⁴¹ L'idea di una rappresentazione del tempo di orientamento costante non viene a cadere nemmeno nei moltissimi tentativi di riforma della scrittura musicale che costellano ogni epoca, raccolti in un compendio in Gardner Read, *Source Book of Proposed Music Notation Reforms*, Music Reference Collection 11 (New York: Greenwood Press, 1987). Si incrina solo parzialmente nel caso di alcuni canoni o «musical riddles», per via dell'orientamento non canonico della scrittura – cfr. Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, with a catalogue of enigmatic canonic inscriptions by Bonnie J. Blackburn (New York: Cambridge University Press, 2015) – ma resta inalterata fino ad oggi. Le uniche eccezioni, novecentesche, sono alcune partiture grafiche particolarmente 'radicali': un esempio potrebbe essere *December 1952* di Earle Brown, una delle parti di Earle Brown, *Folio (1952/53) and 4 Systems (1954)* (New York: Associated Music Publisher, 1961). Il principio, infatti, si mantiene anche quando viene del tutto sovvertito il layout tradizionale della pagina, come nel caso degli enigmi e dei canoni appena citati. Si prenda ad esempio l'oramai notissima *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna (Milano: Ricordi, 1970): l'ordine temporale delle singole 'stringhe' di testo resta comunque valido grazie all'orientamento uniforme dei vari elementi notazionali (dai valori di durata alle forcelle di intensità).

⁴² James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man. [A Novel]* (New York: B. W. Huebsch, 1916), 247, corsivo mio.

giapponese alle prime armi leggeranno lo stesso libro in tempi differenti. A questo Bisognerà poi aggiungere la circostanza della lettura e quindi la tecnica di lettura adottata.⁴³ In nessun caso, però, il contenuto stabilirà da sé lo spazio temporale della sua esecuzione.

Nel caso di un testo musicale, invece, la notazione lo consente: seppure con gradi di codifica diversi a seconda delle caratteristiche, delle funzioni e delle possibilità dei diversi codici semiografici (nonché dal ruolo delle diverse culture notazionali),⁴⁴ la scrittura musicale permette infatti di fissare durate e velocità in cui gli eventi sonori possono o devono presentarsi (o si sono presentati)⁴⁵ agli ascoltatori. Se consideriamo questo nella prospettiva dei 'lettori', tale proprietà ha effetti non sempre trascurabili. Nel seguire l'esecuzione di una sinfonia mentre ne leggiamo la partitura, il nostro occhio sarà obbligato a 'tenere il passo' dell'esecuzione nella lettura, a sua volta stabilita da un'indicazione metronomica o di andamento, dal genere del brano e così via. La capacità o la scelta di rispettare o al contrario di trascurare *una qualche* velocità di lettura (eventualmente prescritta *dal testo*), ci riporta ancora una volta a postulare una molteplicità di tipi di letture, inserite questa volta in un gradiente che la lettura musicale può condividere con quella letteraria.

Robert Escarpit l'aveva di fatto anticipata introducendo una distinzione tra due tipologie di libro, ovvero tra due tipologie del suo contenuto: il libro funzionale (un prontuario medico) e il libro letterario (*La Divina Commedia*).⁴⁶ A partire da tale dicotomia sono stati più puntualmente identificati due diversi tipi di lettura:⁴⁷ la prima (*funzionale*) volta a scopi utilitaristici, mentre la seconda (*letteraria*) con funzione di intrattenimento, arricchimento culturale e personale. Questi due tipi funzionano infatti perfettamente al di là del contenuto: nulla vieterebbe, ad esempio, di leggere Dante solo per cercare a che verso compaia il nome del musicista Casella (*Purg.*, II, 91).

La stessa antinomia si ritrova poi nella *transactional theory* proposta da Rosenblatt, ove due tipi di atteggiamenti di lettura, «*effluent*» l'uno (dal latino *ef-fero*, porto fuori) ed «*aesthetic*» l'altro, descrivevano sostanzialmente le stesse modalità: nel primo caso si tratta di una lettura «in which attention is centered predominantly on what is to be carried away or retained *after* the reading event»; nell'altra invece i lettori «focus attention on what is being lived through *during* the reading event».⁴⁸ Tale teoria è stata poi introdotta brillantemente – pur senza esiti notevoli – in ambito musicologico, grazie a Eleanor V. Stubbley:⁴⁹ in ambito musicale la *effluent reading* corrisponderebbe a tutti quei momenti in cui si estrae dal contenuto visuale un'informazione – dallo studio all'analisi – mentre la *aesthetic reading* sarebbe invece quella impiegata durante l'esecuzione, ove tutta l'attenzione si sposta sul dare senso a quel che si è letto. Nella performance, peraltro, non

⁴³ Su cui esiste già da molto tempo una manualistica dedicata: cfr. ad esempio Lionel Bellenger, *Les Méthodes de lecture, Que sais-je? 1707* (Paris: Presses Universitaires de France, 1978); o Owen Webster, *Read Well and Remember; a Guide to More Rapid, More Efficient Reading*. (New York: Simon and Schuster, 1966).

⁴⁴ Cfr. *supra*, § 3.1.

⁴⁵ Mi riferisco qui alla possibilità della scrittura di rappresentare eventi sonori preesistenti, impressi nella memoria dell'ascoltatore o fissati su supporti atti alla loro riproduzione: un'ampia riflessione su questa procedura in ambito etnomusicologico è in Nicola Scaldaferrì, «Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale», in *Enciclopedia della musica*, a c. di Jean Jacques Nattiez et al., vol. 1 (Torino: Einaudi, 2001), 499–536.

⁴⁶ Cfr. Robert Escarpit, *La Révolution du livre*, 2e édition revue et mise à jour (Paris: Unesco, 1969), 37ss.

⁴⁷ Cfr. Anna Ascenzi, a c. di, *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca* (Milano: Vita e pensiero, 2003), 15.

⁴⁸ Louise Rosenblatt, «Writing and Reading: The Transactional Theory», *Reader* 20, n. [2] (1988): 5.

⁴⁹ Eleanor V. Stubbley, «The Performer, the Score, the Work: Musical Performance and Transactional Reading», *Journal of Aesthetic Education* 29, n. 3 (1995): 55–69.

è escluso che i due tipi di lettura possano convivere: di fronte ad un errore, ad una svista o ad un dubbio, l'esecutore sostituirà alla *aesthetic transaction* la *effeferent transaction*, vero e proprio 'salvagente' utile per recuperare una schietta decodifica del contenuto visuale.⁵⁰

Il peso di questo contributo teorico, con cui si esaurisce questa trattazione di peculiarità e 'debiti' della lettura musicale verso quella letteraria, non potrà essere trascurato nell'impostare una modellizzazione delle tipologie di lettura che l'esecutore può realizzare sulla scorta del proprio artefatto. Evidenziate finora alcune delle peculiarità della lettura musicale, resta ancora da tratteggiarne gli aspetti fondamentali da un punto di vista psicologico, scientifico e cognitivo.

3.4 Approcci allo studio della lettura musicale

«[A] genuine species of musical perception». Così John Sloboda ha descritto la lettura musicale,⁵¹ chiarendone da subito due elementi di assoluta autenticità: essere basata su stimoli visivi (e non uditivi, come avviene nella percezione di un'esecuzione), e avere un chiaro scopo, ovvero «the production of a coherent performance».⁵² Nel novero degli studi di psicologia della musica, la lettura musicale è stata sostanzialmente ridotta allo studio *sperimentale* della risposta degli esecutori a tali stimoli, allo scopo di comprendere i processi percettivi, mnemonici e cognitivi implicati. Non stupisce quindi come sia stata data grande importanza alla cosiddetta *sight-reading*, la lettura a prima vista di un brano musicale non noto (o poco noto) in precedenza.⁵³ I risultati conseguiti, numerosi e di grande interesse, hanno chiarito dal punto di vista scientifico molti aspetti con grande precisione: dal *frame-rate* in cui i nostri occhi leggono, al modo in cui il nostro cervello processa una frase musicale in *chunks*, ovvero in unità di informazione.

A tale proposito, non si è mancato di evidenziare il valore del 'sapere' pregresso dell'esecutore e della memoria. Eugene Narmour, coniato il concetto di *familiarity*, ha cercato proprio di descrivere la relazione con i vari materiali musicali che un esecutore affronta ogniqualevolta esegue un nuovo brano: le sue «stylistic expectations»⁵⁴ possono infatti venire soddisfatte sia da elementi ricorrenti all'interno del medesimo testo musicale (*intraopus*), che nel ritrovare elementi a lui noti attraverso l'esperienza di altri brani (*extraopus*). Tony Souter ha poi raffinato quest'argomento proponendo piuttosto le categorie di *external visual input* ed *internal input*, tracciando cioè una separazione tra ciò che è stimolo visivo esterno (come la notazione) e ciò che l'esecutore incamera nella sua memoria.⁵⁵ Letture successive, studio e assimilazione del contenuto accresceranno la *actuality familiarity* – ovvero quanto l'esecutore memorizzerà – e ridurranno la *probability familiarity*, ovvero quel fenomeno per cui l'esperienza di un determinato contenuto progressivamente prepara il musicista ad

⁵⁰ *Ivi*, 61.

⁵¹ Sloboda, «Experimental Studies of Music Reading: A Review», 40. Il capitolo contiene un prezioso commento alla bibliografia.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Per un'introduzione, cfr. Susan Hallam, Ian Cross, e Michael Thaut, *The Oxford Handbook of Music Psychology*, 2nd ed., Oxford Handbooks Online (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2014), cap. 34.

⁵⁴ Cfr. Eugene Narmour, «Hierarchical Expectation and Musical Style», in *The Psychology of Music*, a c. di Diana Deutsch, 1999, 442.

⁵⁵ Tony Souter, «Eye Movement, Memory and Tempo in the Sight Reading of Keyboard Music» (PhD diss., Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2001), 7ss. Traggo da questo prezioso studio solo le informazioni rilevanti in questa prospettiva, ma tengo a precisarne gli scopi fondamentali, ovvero presentare uno specifico metodo scientifico e computerizzato per l'analisi della lettura a prima vista, e sviluppare grazie ad esso una nuova forma di *training* per migliorare le prestazioni di *sight-reading*.

aspettarsi qualcosa di simile nel contenuto che gli manca da assimilare (un esempio banale potrebbe essere la ripresa in brano in forma sonata, o una formula d'arpeggio più o meno ricorrente).

Inoltre, Souter ha sintetizzato efficacemente il modello essenziale che descrive le dinamiche della lettura musicale quando associata all'esecuzione (Fig. 3),⁵⁶ distinguendo innanzitutto, sul piano fisico, tre apparati distinti: quello oculomotorio (organo della vista incaricato della lettura), quello muscoloscheletrico (ovvero tattile, incaricato dell'esecuzione sonora), e lo «auditory feedback», ovvero il senso dell'udito. L'input del primo è connesso alla risposta del secondo e al feedback dell'ultimo grazie ad un sistema di memoria, che l'autore divide di comodo in due macro aree: la memoria di lavoro (*working memory*) e la memoria a lungo termine (*long-term memory*).⁵⁷ Da un punto di vista esperienziale, l'apparato visivo e quello tattile viaggiano a velocità diverse, dando vita a quel che si definisce *eye-hand span*: l'occhio precede sempre la mano, specie nella lettura a prima vista ove deve muoversi con un certo anticipo per poter processare in anticipo quelle informazioni procedurali che verranno poi trasmesse al plesso muscoloscheletrico.⁵⁸ La memoria di lavoro ha lo scopo di ritenere le informazioni rilevanti durante la realizzazione del 'compito', ovvero l'esecuzione.

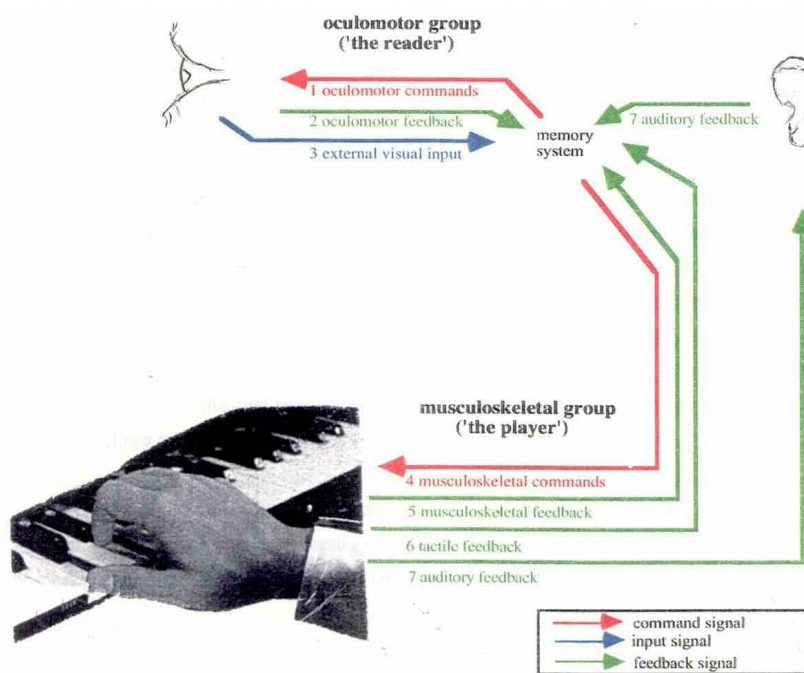


Figura 3. Schema del «reading apparatus» proposto da Souter 2001, 23.

⁵⁶ *Ivi*, 18ss.

⁵⁷ In questa distinzione dei due tipi di memoria, Souter non implica una rigida separazione basata solo sulla durata temporale del ricordo (breve o destinata a perdurare: cfr. Maria Antonella Brandimonte, «Sistemi di memoria», in *Manuale di psicologia generale*, a c. di Vittorio Girotto e Marco Zorzi (Bologna: Il mulino, 2016), 131s.), ma implica piuttosto una distinzione tra una memoria che elabora informazioni *durante* l'attività esecutiva, e una sorta di 'magazzino mnemonico' di dati già acquisiti ad essa collegato.

⁵⁸ Nel caso del canto o della recitazione verbale si parla più correttamente di *eye-voice span*. Sull'argomento cfr. ad es. John A. Sloboda, «The Eye-Hand Span-An Approach to the Study of Sight Reading», *Psychology of Music 2* (1974): 4–10. Ad esso Souter («Eye Movement, Memory and Tempo», 25) accosta i concetti di *eye-line* e di *hand-line*, riferiti ad una linea immaginaria, simile a quella di certi software musicali, che possa indicare su un testo musicale le posizioni rispettivamente dell'occhio e della mano.

Agli antipodi dell'approccio sperimentale, Kari Kurkela ha invece tentato di dimostrare le dinamiche di relazione tra interpretazione del dato visivo, memoria ed esecuzione coniugando approccio logico-semanticò e approccio cognitivo.⁵⁹ si tratta di un caso isolato, ma che merita di essere sintetizzato come esempio di indagine speculativa al problema della lettura musicale. Nel suo saggio non si parla mai di *lettura*, mentre il termine è sostituito da *interpretation* o *understanding*. Entrambe le parole indicano il prodotto di una decodifica visiva del significato della notazione, detta *semantic interpretation*, e della sua conseguente *artistic interpretation*, ovvero la 'raffinazione' delle informazioni maturata grazie ad un processo di analisi strutturale e stilistica, che va dalla comprensione della funzione degli elementi decodificati alla loro contestualizzazione rispetto all'opera, al suo autore, alla sua epoca. Assunto che la notazione convenzionale sia un linguaggio –la notazione, non la musica – Kurkela dimostra come l'esecutore, se dotato di *notational competence*,⁶⁰ possa decodificare secondo un preciso *framework* logico e semantico la relazione tra la notazione e il «sound universe»,⁶¹ stabilendo così quali situazioni sonore accettabili ne soddisfino il significato di base. Una volta testata questa analisi su di una semplice formula (cerchiata in Fig. 5), egli passa ad introdurre lo *Adaptive Control of Thought*, uno specifico modello di architettura cognitiva formulato nel 1983 da John Anderson e colleghi,⁶² scelto per avvicinare la sua proposta a descrivere la complessità delle dinamiche reali di comprensione della formula.⁶³ L'esecutore applicherà quindi competenze cognitive specifiche denominate *productions*, ovvero coppie logiche di condizioni date (o conseguenti) e azioni loro derivanti. In uno scenario in cui l'esecutore non abbia mai incontrato la formula proposta, si otterrebbe una lunga sequenza di *productions*, ognuna delle quali sequenza l'analisi della formula in analisi della durata, dell'altezza e dell'intensità espresse. Tuttavia, all'aumentare della *notational competence*, più *productions* possono combinarsi in sequenze formando così una *composition*. La caratteristica fondamentale delle *compositions* è che il loro tempo di elaborazione è minore della somma delle singole *productions* di cui sono composte, trattandosi di catene di processi già noti ed esperiti. Per progressive semplificazioni, si giunge a *compositions* come quella che segue (Fig. 4).

P6 IF the goal is to interpret a note expression *x*,
and an eighth note *y* is an unstudied part of the note expressing *x*
and the relative time value of a half note as the reference note is *s*,
THEN the relative time value of the eighth note *y* is *s/4*.

Figura 4. «Composition» ottenuta per progressive elaborazioni (Kurkela 1989, 432).

L'autore giunge a questo punto a porre una domanda fondamentale, cioè se al di là del processo cognitivo di decodifica, si possa applicare questo modello logico anche all'*artistic interpretation*. Tuttavia, la sua trattazione di

⁵⁹ Kari Kurkela, «Score, vision, action», *Contemporary Music Review* 4, n. 1 (1989): 417–435.

⁶⁰ Vale a dire la «ability to understand and produce an indefinite number of note expressions such that the ability is based on the mastering of a system of rules»: *ivi*, 420.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² John R. Anderson, *The Architecture of Cognition* (Cambridge, MA ; London: Harvard University Press, 1983), 7–84, cit. *ivi*, 427s. Tale modello rientra nell'approccio cosiddetto simbolico del cognitivismo, secondo cui il processo di cognizione consiste in stati mentali discretizzabili, definiti appunto simboli o rappresentazioni: per un'introduzione cfr. R. L. Lewis, «Cognitive Modeling, Symbolic», in *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, a c. di Robert A. Wilson e Frank C. Keil (Cambridge, MA: MIT Press, 1999)..

⁶³ Kurkela chiarisce inoltre che, a fronte dell'ordine logico da lui presentato, «[i]n practice, an output of an interpretive process may be a result of a long process in time where the two phases» – ovvero quella semantica e quella artistica – «are tightly entwined» Kurkela, «Score, vision, action», 418.

fatto si arresta enunciando il problema, affermando soltanto che «certain rules determine the criteria for a musical performance in general and *others* specify how just a note text – by Chopin, e.g. – should be performed». ⁶⁴ Ciononostante, questo studio ha avuto il merito di visualizzare, attraverso un rigido metodo semantico-cognitivista, l'organizzazione degli elementi sintattico-semantici della notazione e di porre l'accento sull'esistenza di un secondo livello concettuale in cui la notazione non è più solo uno stimolo procedurale di tipo visivo, ma anche un attivatore di più complesse *productions* di tipo interpretativo. ⁶⁵

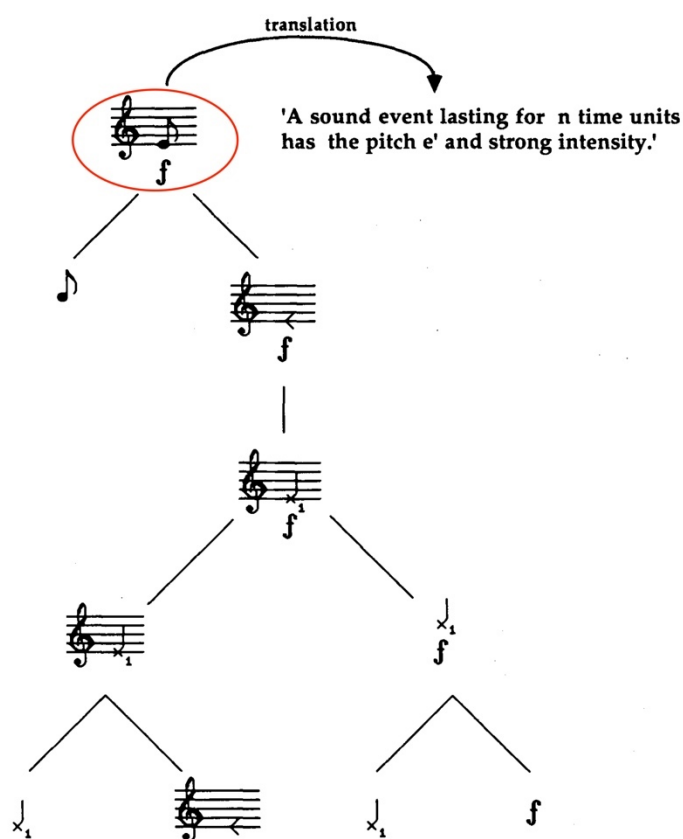


Figura 5. La «formula» e il «semantic tree» (Kurkela 1989, 425).

Ad accomunare psicologia della musica e proposte come questa – pur divise dall'adozione o meno del metodo scientifico – sta la fondamentale attenzione per la lettura *come processo* precettivo e cognitivo. Per giungere a risultati controllabili, la psicologia della musica ha dovuto limitare la sua indagine ad un tipo di lettura particolare, la lettura a prima vista, ove la notazione è una fonte vitale di informazione. Si tratta di un campo perfetto per analizzare *'in vitro'* il funzionamento di tale processo, ove si fa agile la comparazione tra lettori di diversi gradi di competenza o preparazione, ⁶⁶ e i dati raccolti sono relativamente 'vergini', scevri dall'ingombro della memoria e dell'esperienza. Ove invece interviene la memoria, la notazione perde di efficacia informativa: trasmette

⁶⁴ *Ivi*, 432, corsivo mio.

⁶⁵ L'ipotesi che si possano semplificare in *compositions* è confermabile empiricamente da chiunque abbia avuto una formazione musicale: dato un certo repertorio la soluzione di alcuni problemi di ordine tecnico diminuisce man mano che si fa propria la prassi esecutiva di tale epoca; le difficoltà di decodifica si riducono, i processi decisionali si semplificano. Per un approccio psicologico al problema, cfr. Hallam, Cross, e Thaut, *The Oxford Handbook of Music Psychology*, cap. 32–33.

⁶⁶ Cfr. Sloboda, «Experimental Studies of Music Reading: A Review», 30s.

‘meno’ al lettore, che intanto sa già che cosa c’è scritto e come deve agire di conseguenza. La vera fonte di informazione in quel caso, nota Sloboda, sarebbe la memoria a lungo termine e il testo musicale si ridurrebbe ad un semplice «retrieval use» per rammentare, ad esempio, dove inizia una «next section of music».⁶⁷

Sul tema della memoria si gioca, in verità, gran parte della speculazione teorica sulla lettura musicale: si può dire che lo studio della lettura acquisisca senso solo in rapporto alla sua esistenza o alla sua mancanza. Se però la intendiamo nella sua natura multisistemica,⁶⁸ come ‘organo’ in cui si incontrano ciò che si decodifica nella lettura, ciò che pertiene alla proceduralità dell’esecuzione e ciò che riguarda una più ampia conoscenza ‘intorno’ a quanto si legge e quanto si fa, si può forse superare il mero studio del *processo della lettura* ed espandere la riflessione alle *pratiche di lettura*.

3.5 Pratiche di lettura musicale: un modello

Un artefatto scritto è primariamente una risorsa contenutistica visiva: l’interazione stessa con l’esecutore nasce proprio a motivo del fatto che se ne possa leggere (ed interpretare) il contenuto.⁶⁹ A parte alcuni usi sporadici,⁷⁰ emergerà nei prossimi capitoli che tutte le pratiche che ruotano intorno ad un artefatto sono pratiche di lettura, oppure sono pratiche da essa dipendenti o motivate. Esso è un «bundle of affordances»:⁷¹ un precipitato di possibili configurazioni di utilizzo che permangono in esso in potenza, pur variando il suo utilizzatore e/o le sue condizioni di utilizzo. Pertanto, per farci strada tra i vari tipi di lettura, dobbiamo considerare questi due aspetti dal punto di vista del lettore (senza il quale, ovviamente, non può esserci alcuna lettura). Nell’esempio che segue presento una situazione del tutto fittizia che coinvolge tre possibili tipi di lettori-esecutori di uno stesso brano.

Prendiamo un’opera del repertorio pianistico come la *Ciaccona* di Bach-Busoni, ed ipotizziamo per un’edizione del suo testo musicale tre possibili lettori: un pianista alla fine delle sua carriera, un suo studente di pianoforte e il suo docente di storia della musica (un musicologo esperto in repertorio strumentale dell’Ottocento).

Il primo ha in repertorio il brano fin dalla gioventù e ricorda ancora la prima volta che lo lesse; all’epoca aveva una buona prima vista, e suonò tutto il brano, benché sotto tempo, alla prima lettura. Benché ora lo conosca a memoria ricorre sempre alla partitura in esecuzione, per evitare sviste. Negli ultimi tempi, però, ha ripreso a studiarlo: apre la partitura sul leggio, suona lentamente alcuni accordi, analizza la condotta delle parti, e riflette su come in gioventù non si fosse mai accorto di certi dettagli.

Il suo studente, al contrario, ha comprato la partitura da 15 giorni: desideroso di imparare il brano, ci trascorre sopra tre o quattro ore al giorno per eseguirla al saggio di fine anno e la manda a memoria.

⁶⁷ *Ivi*, 35.

⁶⁸ Per un’agile introduzione al concetto nell’ambito della psicologia, rimando al cit. Brandimonte, «Sistemi di memoria». Un approfondimento, dello stesso autore, è *Ead.*, *Psicologia della memoria* (Roma: Carocci, 2004). Per un’ampia panoramica storica e teorica sul concetto di memoria cfr. Endel Tulving e Fergus I. M. Craik, a c. di, *The Oxford Handbook of Memory* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000)..

⁶⁹ Al di là della funzione di fissazione/archiviazione di un contenuto, «[s]cores may be understood [...] (as technologies) for using and reading the notation» Floris Schuiling, «Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation», *Journal of the Royal Musical Association*, in corso di stampa, 5.

⁷⁰ Cfr. § 4.6.3.

⁷¹ Jonathan Sterne, *MP3: The Meaning of a Format*, SST: Sign, Storage, Transmission (Durham, N.C.: Duke University Press, 2012), 193.

La prima esecuzione non va come sperato: commette numerosi errori, ma anche senza la partitura davanti agli occhi sa esattamente cosa avrebbe dovuto suonare. Sconfortato dall'insuccesso, smette di eseguirla per anni. Ma quando scopre di aver perduto la sua partitura, compra un'altra edizione del testo: ad una prima lettura fa fatica ad orientarsi, tanto era abituato ad eseguirla dalla sua.

Il suo docente di storia della musica, che è invece un modestissimo pianista, vuole invece approfondire il rapporto tra questa trascrizione, che ha analizzato a fondo, con altre: quella di Schumann per violino con accompagnamento di pianoforte e quella di Brahms per la sola mano sinistra (ovviamente possiede anche l'edizione dell'originale per violino). Nella sua collezione di CD, tra i file del suo computer e *online* trova diverse incisioni: d'ogni tanto, per piacere più che per studio, ascolta alcune incisioni seguendole dalla partitura.

Nel valutare i diversi tipi di lettura che essi hanno attuato bisogna innanzitutto porsi due domande, tra loro fortemente correlate: 1. che cosa il lettore abbia *voluta (fare)* del testo; e 2. che cosa il lettore abbia *saputo (fare)* del testo. La prima domanda riguarda le finalità della lettura: a cosa sia servito leggere nelle diverse circostanze di impiego di un artefatto; la seconda si rivolge invece alle conoscenze teoriche e alle competenze pratiche dei vari lettori.⁷² Propongo inoltre di distinguere competenze e conoscenze in *specifiche* rispetto ad un testo dato oppure *funzionali* ad esso; le une sono quelle direttamente collegate alla dimensione del contenuto e per estensione alla dimensione visuale; le altre alle caratteristiche generiche del testo musicale – eventualmente condivise da altri testi – e al suo contesto. La tabella che segue esemplifica alcune possibili corrispondenze in riferimento al nostro esempio dedicato alla *Ciaccona* di Bach-Busoni.

	specifiche	funzionali
conoscenze	memoria uditiva o visiva del brano (ed eventualmente del contenuto visivo di una certa edizione); conoscenza della sua struttura armonica o formale	conoscenza di aspetti storici e contestuali relativi all'opera (ad es.: forma della ciaccona, linguaggio armonico)
competenze	memoria procedurale relativa all'esecuzione del brano, capacità tecnica di affrontare la performance, affinata attraverso uno studio mirato e localizzato	capacità di leggere la notazione musicale; di suonare il pianoforte; di condurre un'analisi formale o armonica

Tabella 1. Tipologie di conoscenze e competenze.

Sulla base di un dato grado di conoscenze e competenze, il lettore mette in campo la lettura per assolvere a diversi scopi. Per presentarli – e allo stesso tempo per descriverne alcune caratteristiche fondamentali – occorre

⁷² Introduco questa distinzione prendendo a prestito due termini oggi talvolta abusati in ambito pedagogico e didattico: li impiego tuttavia nella consapevolezza che tra *sapere* e *saper fare* sussista una chiara permeabilità, e che la memoria procedurale, necessaria cioè all'esecuzione di un certo compito non dipenda solo da abilità fisico-motorie. È opinione condivisa dagli psicologi, e comprovata da studi di neuroscienziati, che esista una distinzione tra questa e la memoria dichiarativa, ovvero la conoscenza di fatti o cose «direttamente accessibili alla coscienza, come, ad esempio, la [...] definizione di una nuova parola in una lingua straniera». Quest'ultima, per lo più facilmente verbalizzabile, differisce dalla memoria procedurale (o non-dichiarativa) in quanto più «difficilmente traducibil[e] in proposizioni»: cfr. Brandimonte, «Sistemi di memoria», 134.

richiamare due variabili. La prima riguarda gli apparati attivati durante la lettura: oltre all'oculomotorio, quello muscoloscheletrico e il feedback uditivo – come indicato da Souter.⁷³ Alla sua proposta, però, aggiungo un aspetto relativo alla gestione dell'artefatto durante l'esecuzione: ammettendo l'assenza di un voltapagina, l'apparato muscoloscheletrico sarà incaricato anche di queste operazioni e non solo di quelle legate all'esecuzione strumentale (o direttoriale). La tabella che segue presenta le circostanze di lettura (o di assenza di lettura) derivate dai possibili incroci tra queste condizioni.

oculomotorio	uditivo	muscoloscheletrico		
		uso dell'artefatto	esecuzione	
✓	✓	✓ (probabile)	✓	performance con supporto
				analisi (con esemplificazioni sonore)
				lettura a prima vista
✓	✓	? (può non essere necessario voltare la pagina)	✓	studio con supporto
X	✓	X	✓	performance a memoria
				studio senza supporto
✓	✓	✓ (probabile)	X	ascolto con supporto
✓	X	✓ (probabile, ma non rilevante)	X	analisi

Tabella 2. Rapporto tra plessi fisici e circostanze del far musica nella prospettiva dell'esecutore.

La seconda variabile riguarda la relazione (o l'assenza di relazione) tra il *flow* temporale suggerito dalla notazione musicale e la lettura. Quest'ultimo parametro assume i tratti di un gradiente, più che di una dicotomia, ai cui estremi stanno rispettivamente la *temporalità relazionale* e la *temporalità direzionale*. Per chiarire il significato di questi due termini, prendo ancora l'incipit della nostra *Ciaccona* di Bach-Busoni (Fig. 6),⁷⁴ e commento alcune 'esperienze di lettura' che ho presentato nell'esempio proposto sopra.

⁷³ Souter, «Eye Movement, Memory and Tempo», 19 ss.

⁷⁴ Johann Sebastian Bach e Ferruccio Busoni, *Chaconne für Violine allein [in d-moll]*, [Bearbeitung für Pianoforte zum Konzertfortrage] (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 2334), 2.

Joh. Seb. Bach
Zum Konzertvortrage für Pianoforte bearbeitet von
F. B. Busoni

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

Figura 6. Bach-Busoni, Chaconne für Violine allein, bb. 1-6.

Il maestro di pianoforte, al suo felice tentativo di lettura a prima vista, seguì un certo andamento implicito nella partitura; pur leggendo sotto tempo, conservò la proporzionalità tra i valori prescritta dal testo. E così fece il suo allievo durante la fase avanzata del suo studio, eseguendo magari delle sezioni del brano ma non il pezzo da capo a fondo. Nelle sue esecuzioni seguenti, invece, il maestro eseguì sempre la *Ciaccona* al tempo 'giusto', o meglio a quello che egli aveva ritenuto soddisfacente.

Condizionato dall'esecuzione che ha ascoltato in CD, il musicologo ha seguito l'esecuzione, partitura alla mano, rispettando la velocità d'esecuzione dell'interprete (anche quando ha stoppato il disco, ed è ritornato indietro di qualche minuto per riascoltare ancora una volta questo incipit).

Invece, mentre analizzava il brano – identificando per esempio le sezioni del brano o i momenti cadenzali – ha sospeso il decorso temporale della pagina, così come ha fatto il maestro di pianoforte. Suonando «lentamente alcuni accordi», analizzando alcune connessioni armoniche, egli ha solo rispettato un 'prima e dopo' tra gli eventi sonori, corrispondenti alla loro rappresentazione simbolica sulla pagina.

Direzionale sarà pertanto una condizione di temporalità in cui esiste una velocità di esecuzione più o meno costante e in cui la proporzionalità tra i valori musicali espressa dalla notazione viene rispettata al netto delle variazioni agogiche; per converso, con *relazionale* si indicherà una temporalità che annulla o sospende la proporzionalità dei valori e la cui velocità non è più costante, ma anzi del tutto variabile. Immaginando di disegnare un asse tra queste due temporalità, ad un estremo la velocità dell'esecuzione si avvicinerà a quello prescritto dalla partitura (o a quello considerato soddisfacente dall'interprete); all'altro, qualsiasi rapporto temporale o proporzione di durata espresso dalla partitura sarà sospeso: resterà solo una relazione tra i suoni, contigui o meno, stabilita dal lettore-esecutore.

Per concludere e completare questa modellizzazione delle varie pratiche di lettura, mi pare utile mettere a sistema, per ciascuna occasione di lettura che è stata individuata nella Tab. 2, il rapporto tra le forme di temporalità con un altro parametro: la memoria, ovvero la quantità di informazioni recuperabili e descrivibili come conoscenze e competenze *specifiche* relative ad un brano. Trattandosi di una proiezione ipotetica, i diversi grafici in Tab. 3 rappresentano in alcuni casi aree o segmenti e non punti, indicando così un campo di possibilità di interazione tra le due coordinate, in cui il livello della memoria può variare e i tipi di temporalità alternarsi. Per ciascuna pratica di lettura sono indicati gli apparati coinvolti per mezzo di simboli (l'aspetto relativo alla gestione dell'artefatto è stato tralasciato).

1.5.1 Tavola 1. Memoria, modalità di lettura e forme di temporalità

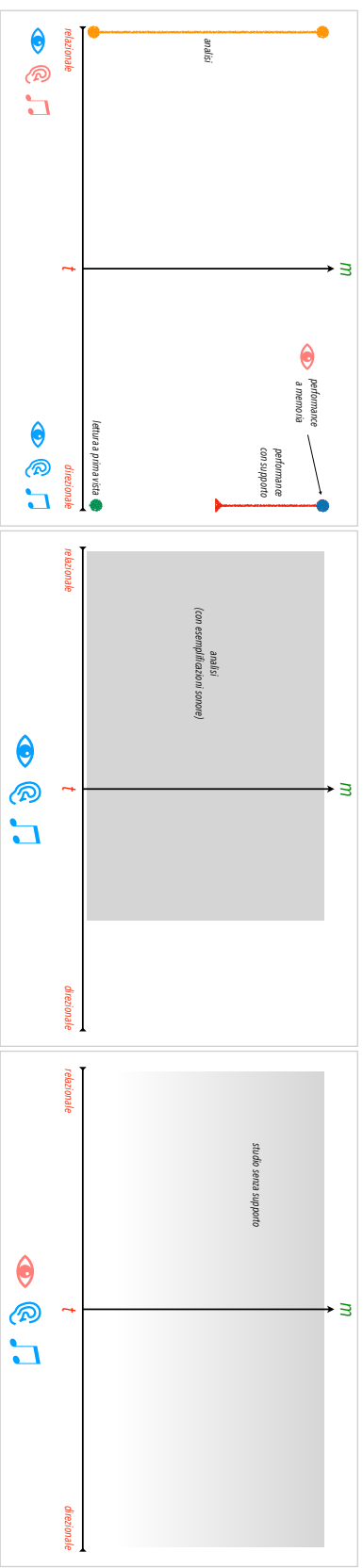


Tavola 1. Rapporto tra forme di temporalità e memoria nelle varie modalità di lettura musicale

3.6 Scopi e modalità

Basta uno sguardo ai grafici per accorgersi che uso della memoria e temporalità giocano un ruolo decisivo nel caratterizzare le varie occasioni della lettura nel far musica. Tra questi due parametri la memoria svolge il ruolo di catalizzatore di un modo di leggere piuttosto che di un altro. Si leggono i testi musicali, dopotutto, perché si difetta di memoria; e una memoria esatta, che ricordi ‘alla lettera’, è di fondamentale importanza nel repertorio entro cui si muove la nostra riflessione. Se gli esecutori non ‘sanno’ qualcosa è perché la loro memoria non ha ritenuto quel *quid* nel modo corretto, o perché non sono certi di poterlo recuperare, o ancora di recuperarlo ‘in tempo’ per essere eseguito nel momento giusto. Ma anche, gli esecutori si rivolgono ai testi perché quel *quid* non l’hanno ancora appreso e quindi intendono impararlo, o quantomeno poterlo eseguire.

A fronte di queste considerazioni, è opportuno ritornare per un momento al binomio proposto da Rosenblatt tra *effluent transaction* ed *aesthetic transaction* – tra lettura per estrarre informazione e lettura per ‘far vivere’ *hic et nunc* quell’informazione.⁷⁵ Se lo poniamo in relazione con il problema della memoria esso perde la sua validità, dal momento che descrive più precisamente l’*intenzione* del lettore nel leggere piuttosto che le vere e proprie *modalità* della lettura. L’errore sta nel forzarlo nei margini – angusti nel caso della lettura di Stubbley, poiché relativi esclusivamente alla performance e allo studio –⁷⁶ di una lettura musicale che come abbiamo visto non può essere una sola, ma un complesso di pratiche diverse. Da questo punto di vista, gli studi sulla lettura letteraria si fondano su una precisa caratteristica del testo: l’«*exécution du poème*» – per citare la famosa massima di Valéry – non è codificata a monte. Per questo una sovrapposizione tra *scopi* della lettura e *modalità* della lettura – informativa o letteraria, efferente o estetica – si può attuare con relativa facilità per il testo letterario.

Nel caso del testo musicale ciò non è possibile, e se vogliamo ripensare questo binomio, dobbiamo pensarlo in realtà non come una dicotomia (un *aut-aut*: o si legge in un modo o nell’altro) ma piuttosto un *continuum* in cui le istanze, i ‘bisogni’ della memoria spostano da un polo all’altro la modalità della lettura. Agli estremi avremo da un lato una modalità in cui si decodifica ciò che è del tutto ignoto; dall’altro una modalità in cui si segue la traccia visiva di ciò che si conosce già. In ragione ancora una volta della memoria, tali modalità non sono *qualitativamente* uguali: se un esecutore *sa* cosa sta per leggere, egli non decodifica più quel che legge elemento per elemento – Il colpo d’occhio è sufficiente a riconoscere aspetti parziali o addirittura iconici della notazione. *Al di là dello scopo della lettura*, quel che varia è la quantità e la qualità della decodifica: a monte di questa c’è una quantità di memoria recuperabile (che non è solo *specificata*, ma anche *funzionale*);⁷⁷ a valle ci sono le contingenze provocate

⁷⁵ Cfr. *supra*, § 3.3.

⁷⁶ Cfr. ancora Stubbley, «The Performer, the Score, the Work: Musical Performance and Transactional Reading», 63.

⁷⁷ Se pensiamo a pratiche specifiche come la lettura a prima vista, alla contingenza temporale si sposa una ulteriore necessità: quella di possedere oltre ad una adeguata competenza notazionale, anche una conoscenza delle regole compositive e delle caratteristiche stilistiche. Elementi, questi, fondamentali per aumentare il livello di *familiarity* con il testo che si sta decifrando, rendere la lettura più selettiva e mirata. Ciò si applica anche nel caso della lettura della partitura, con cui nel gergo si intende la pratica di processare visivamente le informazioni di una partitura (corale, orchestrale, ma comunque polifonica) producendone in tempo reale un arrangiamento (non scritto) per strumento polifonico – di norma il pianoforte. Assimilo a questa pratica anche i suoi corrispettivi storici, descritti da diversi verbi quali *intabulare* in italiano, *poner* in spagnolo, *to set* in inglese. È noto da alcune cronache che certi musicisti del passato, come Bach, fossero in grado di realizzare questa operazione anche leggendo contemporaneamente più parti staccate (in assenza cioè di verticalità tra le parti). Su questa pratica storica cfr. Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600* (New York ; Oxford: Oxford University Press, 1997), 48.

da certe temporalità cui dover far fronte – vale a dire il ‘tempo materiale’ in cui la decodifica deve avvenire per poter eseguire correttamente quanto prescritto.

A cavaliere tra questi due poli sta un ultimo elemento: l’udito. Come abbiamo già visto, è proprio l’alto coinvolgimento di questo senso a caratterizzare molte pratiche di lettura musicale come esperienze sensoriali sfaccettate.⁷⁸ È opportuno precisare, a questo proposito, che agli effetti di possibile discrasia tra lettura ed esecuzione (*l’eye-hand span*) si deve aggiungere un altro fenomeno, che potremmo chiamare *eye-ear span*. L’occhio infatti può vedere in anticipo quel che l’udito sentirà, può mettere in relazione segni visivi con segni sonori specialmente in alcune occasioni di lettura, come quella dell’ascolto con la partitura,⁷⁹ oppure quando l’esecuzione avviene in un contesto cameristico o orchestrale in cui l’esecutore ha possibilità di controllare sul proprio supporto performativo che cosa stanno per suonare gli altri esecutori.⁸⁰ Quest’ultimo aspetto porta a spostare dunque l’attenzione dal modo della lettura – ove siamo giunti finora – di nuovo alle superfici ove la lettura si esercita e alle implicazioni della dimensione materiale degli artefatti scritti.

3.7 Dove si legge? Gli spazi delle superfici

A dispetto del fatto che il contenuto visuale sia organizzato in modo più o meno elegante o ordinato, esso si suiterà di norma in alcune zone precise, ben delimitate e coerenti all’interno delle pagine. A differenza però degli studi sulla scrittura e sulla stampa, nella prospettiva di approfondire la lettura non è importante interrogarsi sulle tecniche di impressione, scrittura, rigatura e così via, ma piuttosto di come siano stati organizzati gli spazi delle superfici ove essa si esercita.

Definire tali spazi obbliga una certa forzatura dell’arsenale terminologico ereditato dalle ‘scienze del libro’. Un primo concetto che è importante superare è quello di PAGINA, con cui si intende «ciascuna delle due superfici opposte di una carta»⁸¹ (o foglio). Nella prospettiva di studiare dove leggano gli occhi di un lettore, parlare di pagine può aver senso solo se un lettore si trovasse ad usare fogli singoli, non rilegati. Ma nel caso ben più frequente di un libro è bene parlare da subito di APERTURA, ovvero dell’«insieme delle due pagine che vengono a trovarsi disposte l’una accanto all’altra a libro aperto».⁸² L’apertura corrisponde all’intera superficie visibile dell’artefatto *destinata alla sua lettura*, fuori della quale l’occhio guarderà altrove, ma non più al supporto.

Tuttavia, l’intera superficie visibile non costituisce *in toto* lo spazio dove si esercita la lettura: l’occhio del lettore si concentrerà su quelle AREE DI LETTURA ove i segni scritti o impressi sono stati organizzati seconda una logica grafica, mentre tralascierà gli spazi ‘vuoti’, come i margini. Ogni apertura è formata di norma da due aree (una per pagina), solitamente delimitate dalla griglia dei righe musicali. In alcuni formati di presentazione si possono

⁷⁸ Cfr. *supra*, Tab. 2.

⁷⁹ Per quanto riguarda questa pratica in particolare, non si deve dimenticare come nel caso delle cosiddette *Hörpartituren*, la vista sia impegnata a seguire segni non necessariamente convenzionali, ma spesso di natura fortemente iconica, come nel caso assai noto di György Ligeti, *Artikulation: Elektronische Musik*, Verkleinerter Nachdruck der Originalausgabe von 1970. Colored aural score prepared by R. Wehinger as a "sketch for listening". (Mainz: Schott, 1970).

⁸⁰ Nel caso di partiture impiegate come supporti da direttori d’orchestra, di coro ecc. la notazione permette inoltre un ulteriore anticipo, dal momento che suggerisce a chi volgere la propria attenzione, visiva e corporea. Leggere una partitura, per un direttore, permette di immaginare la sua relazione non con i suoni attraverso il proprio strumento, ma con chi dovrà produrre quei suoni.

⁸¹ Marilena Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto* (Roma ; Milano : Istituto centrale per la patologia del libro ; Editrice Bibliografica, 1996), 126.

⁸² *Ibid.* Il termine, come ricorda anche Vincenzo Borghetti, «Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento», 96. è la traduzione «letterale [del] termine inglese “opening”».

riscontrare più aree per pagina, o aree distribuite a cavallo delle due pagine che compongono l'apertura: ciò avviene in particolare nel caso di artefatti dedicati alla lettura da parte di diversi esecutori come i libri corali⁸³ o i libri in formato detto 'da tavolo' (o *table layout*).⁸⁴ In questi casi è preferibile parlare di AREA-PARTE, ovvero di una delle varie aree di lettura di un'apertura destinate ciascuna ad un singolo esecutore (o gruppo di esecutori) chiamato ad eseguirne il contenuto musicale (ad es. la parte del *Cantus*, oppure la parte del pianoforte primo in una partitura per pianoforte a 4 mani).⁸⁵

Quando invece un solo esecutore legge da una partitura ma esegue solo la sua parte, egli si focalizza sul proprio RIGO DI LETTURA, pur non trascurando gli altri righi dell'accollatura qualora dovesse rendersi necessario per risolvere problemi di coordinazione con le altre parti. Ciò avviene non solo per alcuni repertori oggi stampati di norma in partitura, come quello corale,⁸⁶ ma anche nel caso degli spartiti per canto e pianoforte o per certe partiture di musica da camera (duo e trii) cui corrispondono parti staccate solo per gli strumenti monodici.

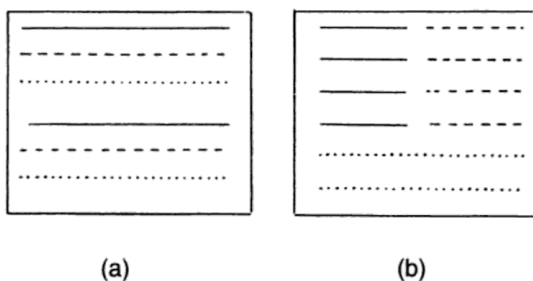


Figura 7. Partitura e libro corale a confronto: in evidenza i righi di lettura nel primo e le aree-parte nel secondo (da Sloboda 2005, 66).

3.8 «That was enormously helpful for him»: artefatti scritti e grado di efficienza

«How well does music notation use space?» Con questa domanda, John Sloboda apriva la sua riflessione sul layout della notazione musicale a problemi di più ampia portata, riguardanti la «effectiveness in conveying [...] information to the reader in a manner consistent to his requirements».⁸⁷ Oltre ad affrontare il problema del contenuto informativo della notazione e della sua organizzazione simbolica, egli introduceva un terzo punto di osservazione per dare risposta alla domanda, ovvero quello della *psychological effectiveness* della notazione, intesa in particolar modo proprio nella sua apparenza visiva. Per Sloboda sono tre le caratteristiche che la

⁸³ Nota giustamente Vincenzo Borghetti come nel manoscritto quattro-cinquecentesco avvenga che la distribuzione delle aree-parte non sia sempre coerente in tutte le aperture. Talvolta però chi ha allestito l'oggetto testuale «[è] stato guidato solo sporadicamente dall'idea di mantenere distinti i campi [ovvero le aree-parte] delle singole voci. È frequente il caso di una voce che prosegue nella pagina opposta, occupando una parte dello spazio di regola destinato ad un'altra»: Borghetti, 97.

⁸⁴ Cfr. *supra*, § 3.1.

⁸⁵ Si danno casi storici documentati in cui un singolo esecutore fosse in grado di leggere e/o suonare diverse aree-parte (o tutte quante) simultaneamente: cfr. *supra*, nota 77.

⁸⁶ Bisogna comunque tenere presente che non è infrequente trovare ancora edizioni di musica corale con *set* di parti staccate per le singole voci, specie per il repertorio operistico.

⁸⁷ Sloboda, «The Uses of Space in Music Notation», 61.

notazione dovrebbe possedere per assolvere a quella che egli individua come «primary function», ovvero «to assist a musician in performance»⁸⁸: leggibilità, discriminabilità e universalità.

La prima riguarda tutto gli aspetti della presentazione visiva della notazione, dalla qualità di impressione della stampa alla qualità di riproduzione nella fotocopia di una parte staccata. Sloboda Non si esime dal commentare come le parti d'orchestra, in Inghilterra, siano spesso «shockingly presented»,⁸⁹ non solo per scelte semiografiche da imputare agli editori, ma in ogni caso di «spatial uncertainty».⁹⁰ La seconda (discriminabilità), riguarda invece la logica di organizzazione dei vari simboli che compongono la notazione tra di loro e del difficile equilibrio che bisogna raggiungere tra l'organizzazione della pagina di musica e la chiarezza di presentazione. L'ultima, infine, è riferita all'annoso problema di un sistema semiografico sufficientemente condiviso dai suoi potenziali utenti (a tal proposito, Sloboda non risparmia qualche stoccata ai compositori del secondo Novecento).

Sebbene gli scopi dell'autore fossero più indirizzati a fornire, dal punto di vista privilegiato di uno psicologo della musica, alcune linee di indirizzo per migliorare il layout della notazione musicale, la sua breve esposizione contiene *in nuce* tutti gli elementi che, nella prospettiva di questo studio, concorrono a definire un concetto rilevante nell'economia di una trattazione sulla lettura musicale, ovvero il GRADO DI EFFICIENZA di un artefatto scritto. Con questa espressione intenderò una generica quantificazione (non misurabile) dell'efficacia di un artefatto nei suoi diversi possibili utilizzi nell'ambito dei processi del 'far musica' (performativo e interpretativo), in relazione ad uno o più possibili utilizzatori.

Questo concetto si pone in diretta relazione con il concetto di *affordance*, ma ne rappresenta una parziale evoluzione. Come sappiamo un oggetto può avere un'alta o una bassa *affordance*, ma ciò non implica che le azioni che suggerisce producano poi effetti soddisfacenti (ad esempio i tasti della tastiera del mio portatile suggeriscono tutti di essere premuti, ma in mancanza di una adeguata connessione tra i componenti dell'hardware e del software del mio dispositivo, se premerò il tasto 2 non comparirà a schermo alcun segno). Dunque l'*affordance* implica esclusivamente la possibilità di provocare più o meno intuitivamente una forma di interazione fisica, ma non la qualità del suo risultato. Pur senza ricorrere a questo termine e senza avanzare una definizione del concetto, Sloboda aveva già notato come l'efficacia di un artefatto scritto dipendesse dalla relazione con l'esecutore e che ne fosse una caratteristica condivisa. Egli scrive infatti:

[e]ffectiveness is not simply a function of the symbolic structure of the score, [...] but of the conditions under which a reader is expected to retrieve the information. These conditions may include general factors of human psychological functioning; they certainly include factors specific to the particular reading situation.⁹¹

Tuttavia, Sloboda non estendeva il principio oltre la dimensione del contenuto visuale: nella sua trattazione le caratteristiche fisiche di un artefatto potevano influenzare solo l'efficacia della presentazione visiva del contenuto (è il caso del suo commento sui materiali orchestrali), ma non avevano peso nella loro interazione con il lettore. Per valutare invece globalmente tutti i fattori che ne condizionano l'efficienza, si devono includere da un lato tutti e quattro gli aspetti di cui si è accennato nel § 3.1 (caratteristiche fisiche, presentazione visiva, layout e

⁸⁸ Sloboda, 67.

⁸⁹ *Ivi*, 65.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

caratteristiche semiografiche), mentre per quanto riguarda il versante dell'esecutore, egli vi reagirà in base ad altri quattro fattori:

1. le sue **competenze/conoscenze** (sia funzionali, come la competenza di lettura o la sua conoscenza della semiografia; che specifiche, come la dimestichezza dell'esecutore con un certo materiale performativo acquisita nel corso del tempo ecc.);
2. le sue **abilità fisiche** (la qualità della sua vista, eventuali disturbi, la minore o maggiore capacità di memorizzazione);
3. il **tipo di lettura** che egli intende o è chiamato a praticare;
4. la sua conoscenza specifica del contenuto del testo, nelle sue forme (ovvero il livello della sua **memoria**).

Dall'interazione tra tutti questi aspetti, sintetizzata nello schema a seguire (Fig. 8), si definisce un certo grado di efficienza di un artefatto scritto, passibile poi di variare nel corso del tempo, sia in relazione al tipo di utilizzo che ne viene fatto che al variare dell'incidenza dei vari parametri che sono stati elencati, riconfigurando inoltre i contesti di utilizzo in cui potrà essere adoperato e le funzioni a cui potrà assolvere.

Se riprendiamo l'esempio fittizio proposto sopra lo studente di pianoforte deve aver eseguito la *Ciaccona*, in fase di studio, utilizzando la sua partitura come supporto, fino al momento in cui, memorizzato il brano, ha preso a non utilizzarlo più nel contesto esecutivo. Rispetto al supporto su cui aveva preparato la sua prima esecuzione, la nuova edizione che ha acquistato è decisamente meno efficace, a cause del diverso aspetto grafico del suo contenuto.

Nonostante le caratteristiche fisiche di una partiturina la rendano particolarmente efficace per essere trasportata o utilizzata in fase di studio come materiale analitico, durante l'esecuzione sono pochi i direttori che le utilizzano. Molti, al contrario, preferiscono ricorrere a partiture di grande formato, oppure contare sulla propria memoria.

Pur applicandosi con efficacia ai diversi tipi di lettura praticate dagli esecutori, le implicazioni di questo concetto superano di fatto la sfera propriamente esecutiva e possono essere applicate a tutti i tipi di lettura – e volendo di lettori.⁹² Tuttavia, le sue forti implicazioni per quanto riguarda gli esecutori verranno riprese più volte nei capitoli a seguire. Nel concludere la disamina sulla lettura come pratica (o meglio come complesso di pratiche) non si può mancare di notare come la sua trattazione sia stata spesso condotta su un piano teorico e solo di rado collegato ad esempi specifici. A ragione di questo sta ovviamente un'evidenza: la lettura non lascia tracce evidenti del suo passaggio, se non si unisce ad altre pratiche che intervengono direttamente sull'aspetto dell'artefatto. Giungiamo così alla prima e più importante di esse, che della lettura è da sempre la controparte: la scrittura.

⁹² Così ad esempio un musicologo troverà efficace l'utilizzo di un volume di una collana di *monumenta* quale Claudio Monteverdi, *Composizioni sacre. Antologia*, a c. di Antonio Delfino, Claudio Monteverdi. Opera omnia a cura della Fondazione «Claudio Monteverdi» 20 (Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2010), mentre per un esecutore risulterà inutilizzabile (almeno come supporto performativo).

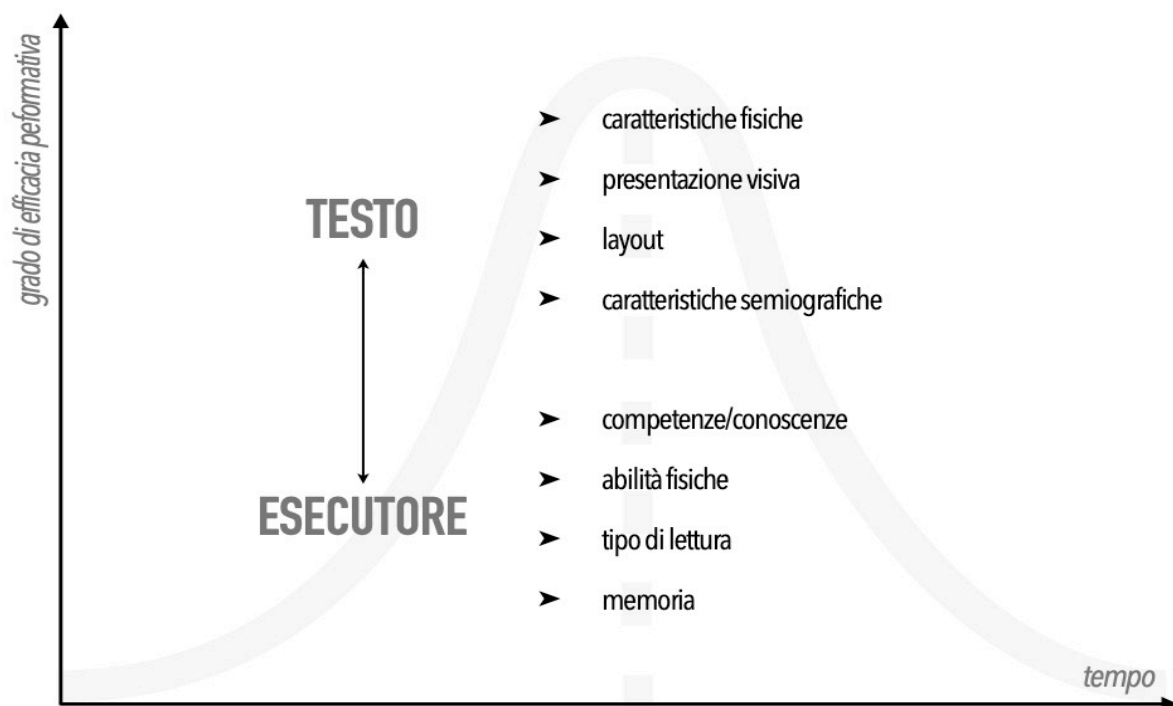


Figura 8. Schema riassuntivo degli elementi responsabili del grado di efficacia performativa.

4. Scrittura

4.1 Alcuni aspetti generali

Gli esecutori, quando scrivono sulle loro partiture, sulle loro parti o su altri artefatti scritti, si trovano nella stessa condizione dei lettori che annotano i loro libri, ma non in quella di compositori, poeti o scrittori. Sebbene si tratti di una forma piuttosto vasta di scrittura, che include sia «written text and sings taken to represent units of language as well as marking systems that are less clearly related to spoken language»¹ – tra cui i simboli notazionali – da un punto di vista meramente procedurale, l'atto dello scrivere è identico: si svolge grazie ad un sostanza materiale (la carta), su di una superficie specifica, e grazie ad uno strumento scrittorio.²

Tuttavia, la scrittura che prenderemo in esame in queste pagine appartiene ad un diverso dominio della creatività, in quanto non prescinde mai – nella maggior parte dei casi – dalla lettura e dall'interpretazione del testo preesistente ad essa. I compositori scrivono, soprattutto, pagine ancora da scrivere: le tracce che lasciano sono quelle di un processo creativo che produce musica 'nuova'. Al contrario, gli esecutori scrivono su pagine già scritte, composte tipograficamente *da altri*, e lasciano traccia del loro passaggio in oggetti che, all'origine, non erano stati concepiti per contenerle.³ I nuovi contenuti che vi inscrivono si trovano spesso in un rapporto – si potrebbe dire – di parassitismo rispetto al contenuto che li ospita: allo stesso tempo ne dipendono e ne traggono vantaggio. Per palese che possa sembrare, senza il contenuto originario di una pagina non ci potrebbe essere alcuna traccia scritta dell'esperienza del suo lettore: ciò postula che l'indagine delle tracce lasciate dal lettore non possa prescindere dalla considerazione del contenuto cui si riferiscono. Anzi, è proprio questo contenuto originario ad attribuire alle tracce scritte della lettura un significato che talvolta supera la rilevanza stessa del contenuto di tali tracce: segni anche di scarsa importanza o di scarso numero, per il solo fatto di essere presenti in un certo testo, rivelano l'interesse dei suoi lettori, le loro necessità e le loro idee.

Sarebbe però troppo radicale sostenere che una relazione tra segni di lettura e contenuto dell'artefatto sia una condizione obbligata. Talvolta un evento scrittorio semplicemente 'trova posto' nel medesimo artefatto scritto, convertito dall'utilizzatore da supporto per la lettura ad esclusivo supporto per la scrittura. In quel caso tale artefatto passa dal servire da semplice contenitore del suo contenuto originario, ad essere un oggetto fisico dotato di una sua propria 'indipendenza'. Un nuovo tipo di utilizzo lo svincola – seppure in misura temporanea – dal suo contenuto originale: il libro non viene più utilizzato in ragione di ciò che già contiene, ma in virtù di ciò che di nuovo può contenere. E così i suoi 'livelli testuali' si moltiplicano: intorno ad uno di per sé già autonomo (quello originario) se ne inseriscono altri che co-abitano lo stesso spazio fisico.

¹ Kathryn Piquette e Ruth Whitehouse, «Introduction: Developing an Approach to Writing as Material Practice», in *Writing as Material Practice: Substance, Surface and Medium*, a c. di Ruth Whitehouse e Kathryn Piquette (London: Ubiquity Press, 2013), 1.

² Cfr. ancora Piquette e Whitehouse, *2s.*, che traggono questo modello tripartito (*substance, surface e medium*) da James Jerome Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), cap. 6, allo scopo di mettere in luce la «multisensory perception» che gli esseri umani hanno dei prodotti della scrittura.

³ Ovvero, oggetti che non *prevedevano* in origine l'introduzione di nuovi contenuti manoscritti. Diverso è infatti il caso di alcune tipologie di testi a stampa come ad esempio i libri di testo o gli eserciziari, pensati fin dalla loro ideazione per essere 'completati' dai loro lettori.

Benché tra artefatti scritti musicali e letterari il tipo di testualità sia completamente diverso, le occasioni di questa pratica non sono poi troppo dissimili. Dal momento che i musicisti sono a loro modo lettori, essi possono scrivere sui loro artefatti scritti sia in tutte le occasioni della lettura e del far musica (benché difficilmente nel corso di un evento performativo),⁴ che al di fuori di esse, nel caso impieghino il loro oggetto testuale come semplice supporto scrittorio. Stabilire il tipo di occasione in cui la scrittura è stata praticata, a partire dall'indagine delle tracce che ha lasciato, è possibile in buona misura a partire dal tipo di contenuto che è stato introdotto, come dimostrerò in seguito nel discutere le varie tipologie di tracce lasciate dagli esecutori. È utile ricordare subito che, tra un *dentro* e un *fuori* del far musica, è più che possibile un certo grado di permeabilità. Nel caso di certi tipi di contenuti, la loro introduzione è senz'altro potuta avvenire in una situazione piuttosto che in un'altra.

Sulla copertina della *part-score* del *Terzo Quartetto* op. 30 di Schönberg [→ fig. 3], così come in molti dei suoi altri oggetti testuali, Rudolf Kolisch ha apposto, a matita, il suo nome e l'indirizzo della sua abitazione di Madison (Wisconsin), aggiornandolo poi nel corso del tempo: vi si legge chiaramente «Rudolf Kolisch | ~~1553 ADAMS ST.~~ 6 So.[uth] Blackhawk Ave. | MADISON | WISCONSIN». Non si può escludere che questa nota di possesso sia stata introdotta a seguito dell'allestimento dell'artefatto o durante l'utilizzo quotidiano dell'oggetto, né che sia stata aggiornata in un'occasione piuttosto che in un'altra.

Non è quindi il tipo di contenuto introdotto a permettere di dedurre la circostanza della sua comparsa. L'aspetto più interessante che rivela questo esempio è però che la nota di possesso di Kolisch conferma una autonomia tra le varie dimensioni dell'artefatto: essa non ha ovviamente nulla a che vedere con l'aspetto contenutistico, ma piuttosto ha una forte relazione con la dimensione materiale. È *quell'oggetto* che è appartenuto a Kolisch, non un altro, al di là del fatto che contenga il testo dell'op. 30 di Schönberg piuttosto che, poniamo, l'op. 127 di Beethoven. Si conferma così una caratteristica peculiare della pratica della scrittura, che conferma le tre dimensioni dell'artefatto scritto sopra indicate: in quanto pratica creativa, la scrittura può rivolgersi più delle altre pratiche ad una particolare dimensione dell'artefatto, così come può interessarne più di una allo stesso tempo. In ogni caso, dato il rapporto tra l'esecutore e il contenuto che essa veicola, sancisce l'emergere della dimensione spaziale dell'artefatto, le cui qualità dovranno poi essere derivate dal tipo di annotazioni rinvenibili e dalle circostanze della loro introduzione. A fronte di queste premesse, è proprio per la varietà di manifestazioni di questa pratica che emerge un primo scoglio teorico: come definire le tracce che diversi tipi di scrittura lasciano dietro di sé.

4.2 Termini e sinonimi

Non esiste un solo termine per riferirsi a queste tracce scritte e una uniformità di definizione manca, sia in ambito musicologico che in ambito letterario. Nel contesto italiano si trova tanto *note manoscritte* quanto *annotazioni*, *marginalia* o *postille* – termini di norma impiegati come sinonimi anche all'interno dello stesso testo.

⁴ Almeno se escludiamo dalla categoria tutti quegli eventi performativi di natura privata o propedeutica ad una vera e propria performance pubblica: è del tutto possibile, infatti, riscontrare la pratica dell'annotazione nel contesto, per esempio, di una prova generale.

Tra questi, il termine *postilla* ha avuto una certa risonanza a fronte della proposta di Giuseppe Frasso⁵ di chiamare semplicemente *postillati* o *libri postillati* tutti quei volumi che, «anche su una sola pagina», presentino note apposte da soggetti diversi dai bibliotecari. La proposta è stata poi sposata da Bernard Rosenthal,⁶ ma senza che ciò abbia di fatto influenzato profondamente gli autori di ambito anglofono, ove il termine *marginalia* ha giocato un ruolo fondamentale nell'identificare la storia della lettura come una vera e propria disciplina, legittimata da ben note monografie in cui la parola campeggia nel titolo.⁷ Nel suo libro, William Sherman impiega, accanto a *marginalia*, anche *mark* e *marking*⁸ – il cui corrispettivo italiano *segno* non è invece attestato nella bibliografia.⁹ Sherman dedica alcune pagine a soppesare altri termini oltre a quelli detti finora: *scholia*, glosse, *adversaria*, *graffiti*, epigrafi. In particolare egli sottolinea l'importanza di considerare la storia linguistica delle parole e i rapporti con altre discipline, per evitare confusioni terminologiche e una banale interscambiabilità tra i termini.

Sul versante musicologico – o comunque nel novero degli studi dedicati a materiali e supporti performativi – si incontra la medesima difformità, con la predominanza però del termine *annotazione*, anche in ragione del suo impiego in relazione alle partiture annotate dai compositori.¹⁰ In molta parte della letteratura si trovano, con valore del tutto equivalente, tanto *marking* quanto *annotation*¹¹ – cui corrisponde il tedesco *Eintragung* – e talvolta *indication*.¹² *Marginalia* è stato usato molto più raramente, in un saggio di Fabio Morabito,¹³ ma con valore identico ad *annotation*. In ambito italiano, dove pure la letteratura è scarsissima, si incontra *annotazione* o *segno*¹⁴ e in un caso *chiosa*.¹⁵ Da ultimo, nel novero degli studi sulla prassi storica della ri-orchestrazione, vale

⁵ Giuseppe Frasso, «Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo», *Aevum* 69, n. 3 (1995): 636 ss.

⁶ Bernard M. Rosenthal, «Catalogare note manoscritte in libri a stampa», in *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte: una raccolta di studi*, a c. di Edoardo Barbieri, *Humanæ litteræ*; 6 (Milano: CUSL, 2002), 9–30.

⁷ Come il già cit. Heather J. Jackson, *Marginalia: Readers Writing in Books* (New Haven: Yale University Press, 2001).

⁸ Agli albori dell'interesse per questo tipo di documenti, Roger E. Stoddard nel suo *Marks in Books, Illustrated and Explained* (Cambridge, MA: Houghton Library, Harvard University, 1985) aveva preferito *mark*.

⁹ William H. Sherman, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, *Material Texts* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2008), 20–24.

¹⁰ Cfr. *supra*, § 1.2.

¹¹ Anche in francese nel caso di Nicolas Donin e Jacques Theureau, «L'interprétation comme lecture? L'exemple des annotations et commentaires d'une partition par Pierre-André Valade», *Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale*, n. 2 (2006). e di Nicolas Southon, «Les "Symphonies" de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire: Une étude des matériels d'orchestre du XIXe siècle», *Revue de Musicologie* 93, n. 1 (2007): 123–164.

¹² Questa tendenza è riscontrabile in Gabriele Dotto, «Opera, Four Hands: Collaborative Alterations in Puccini's "Fanciulla"», *Journal of the American Musicological Society* 42, n. 3 (1989): 604–624; John Bewley, «Marking the Way: The Significance of Eugene Ormandy's Score Annotations», *Notes* 59, n. 4 (2003): 828–853; e fino al recente Emily Payne e Floris Schuiling, «The Textility of Marking: Performers' Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance», *Music and Letters* 98, n. 3 (2017): 438–464.

¹³ F. Morabito, «The Score in the Performer's Hands: Reading Traces of the Act of Performance as a Form of Analysis?», *Music Theory Online* 22, n. 2 (2016): np.

¹⁴ Oreste Bossini, «Il cammino del Wanderer. Appunti per una biografia artistica tra Beethoven, Rossini, Verdi, Brahms e Mahler», in *Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio*, a c. di Gastón Fournier-Facio (Milano: ilSaggiatore; Fondazione Claudio Abbado, 2015), 220–51.

¹⁵ Matteo Quattrocchi, «Dalle chiose manoscritte alle scelte esecutive: "La traviata" di Toscanini» (Tesi di Laurea Magistrale in Scienze della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Milano, 2018).

almeno dallo studio di Julius Bittner il termine *Retusche* (dal francese),¹⁶ cui si accompagnano i termini *alteration* e *modification*,¹⁷ talora come sinonimo di *annotation*.¹⁸

Nel campo invece della *information science*,¹⁹ domina il termine *annotation*, a fronte di una notevole produzione teorica i cui risultati, pur presentando notevoli elementi di interesse, non sono stati recepiti in ambito letterario o musicologico.²⁰

4.3 Il contributo teorico della *information science*

A fronte di un larghissimo impiego del termine *annotazione* in molte discipline (tra di loro anche distanti), è nel campo della *information science* che sono state prodotte le riflessioni teoriche a più vasto raggio. Disciplina caratterizzata da un' ampia area di esercizio, nonché di chiaro taglio interdisciplinare, la *information science*²¹ ha affrontato i vari problemi teorici di questa pratica da un punto di osservazione ben diverso rispetto a quello musicologico o letterario. Anziché studiare l'annotazione come traccia della ricezione di un testo preciso (con tutte le considerazioni che ne conseguono), la pratica è stata tematizzata in quanto tale, come processo di ricezione, modifica e produzione di informazione. Pur con le differenze (anche grandi) da un campo di applicazione all'altro, questi studi da un lato hanno studiato l'annotazione nella sua accezione più tradizionale (l'annotazione di un testo scritto e verbale in particolare), dall'altro hanno tentato di individuare categorie descrittive e di rilevare dinamiche processuali applicabili a tutti gli ambiti in cui è presente questa pratica.

John MacMullen, in un suo articolo, ha posto l'accento sulla sua diffusione e sulla polisemia della parola *annotazione*.²² Essa varia infatti dalla giurisprudenza alle scienze biologiche, passando per diverse delle scienze umanistiche. Il divario semantico è notevole: se nella genetica per annotazione genica si intende il processo di mappatura di una sequenza di DNA, in campo informatico per annotazione si può intendere, ad esempio,

¹⁶ Julius Bittner, «Instrumentations-Retouchen bei Beethoven», *Der Merker* 11, n. 24 (1920): 567–70. La fortuna del termine arriva fino ad anni recenti e conosce una diffusione anche nel gergo orchestrale: cfr. Marshall Burlingame, «The Art of the Retouche. (Does Beethoven Know What We're Doing?)», in *Insights and essays on the music performance library*, a c. di Russ Girsberger e Laurie Lake (Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2012), 166–86.

¹⁷ A partire da David Pickett, «Gustav Mahler as an Interpreter: A Study of His Textural Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire» (University of Surrey, 1988) e da Dotto, «Opera, Four Hands».

¹⁸ Cfr. Linda Fairtile, «Toscanini and the Myth of Textual Fidelity», *Journal of the Conductors' Guild* 30 (2010): 104–115.

¹⁹ Cfr. in particolare Megan A. Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians: Collaborative Models, Interactive Methods, and Music Digital Library Tool Development», *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 59, n. 12 (2008): 1878–1897; e Linda T. Kaastra, «Annotation and the coordination of cognitive processes in Western Art Music performance», in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, a c. di Aaron Williamon, Darryl Edwards, e Lee Bartel (Utrecht, 2011), 675–680.

²⁰ Sherman cita a malapena l'esistenza di studi di settore, ma non cita gli studi fondativi sull'argomento: cfr. Sherman, *Used Books*, 24. Nella letteratura musicologica solo Payne e Schuiling citano gli studi di cui alla nota prec., ma non i contributi più generali: Payne e Schuiling, «The Textility of Marking». Tuttavia, non stabiliscono un vero e proprio dialogo interdisciplinare.

²¹ Un'utile introduzione è offerta in Wolfgang G. Stock e Mechtild Stock, *Handbook of Information Science, Knowledge and Information* (Berlin: De Gruyter, 2013).

²² W. John MacMullen, «Annotation as Process, Thing, and Knowledge: Multi-Domain Studies of Structured Data Annotation» (ASIST Annual Meeting, Charlotte, NC, 2005). Tale riferimento è stato poi ripreso in Megan A. Winget, «Annotation of Musical Scores: Interaction and Use Behaviours of Performing Musicians» (PhD diss., University of North Carolina, 2006), 25.

l'assegnazione di metadati ad un file.²³ La prima caratteristica generalizzabile dell'annotazione, dunque, è il suo essere relazionale rispetto ad un altro contenuto informazionale.

Nell'ambito di questa disciplina, una definizione sintetica di annotazione è stata offerta da Manuel Zacklad:

toute forme d'ajout visant enrichir une inscription ou un enregistrement pour attirer l'attention du récepteur sur un passage ou pour compléter le contenu sémiotique par la mise en relation avec d'autres contenus sémiotiques pré-existants ou par une contribution originale.²⁴

Ma il merito di studi fondativi su questo fenomeno risale a dieci anni prima e va ascritto a Catherine Marshall. Nel suo primo contributo la studiosa aveva efficacemente individuato alcune caratteristiche e funzioni delle annotazioni (di testi scritti in particolare).²⁵ Due sono le principali funzioni delle annotazioni che venivano identificate: quella di *procedural sing* e quella di *placemark*. La prima indica che le annotazioni sono segni utili ai lettori di testi per evidenziare quelle parti su cui soffermarsi e su cui ritornare – segni cioè, che assegnano priorità specifiche all'interno di un contenuto dato. La seconda (*placemark*), identifica la funzione delle annotazioni di contrassegnare citazioni o passi che il lettore riutilizzerà poi in futuro. Inoltre, esse riflettono le circostanze materiali della lettura, in alcuni casi registrando l'attività interpretativa del lettore e il suo grado di perizia nella ricezione del contenuto; da ultimo, i margini della pagina rappresentano delle «in situ way of working problems».²⁶

Sempre dal punto vista teorico, un ulteriore contributo fondamentale in questo campo è venuto dalla proposta di MacMullen²⁷ di applicare al concetto di annotazione la definizione tripartita di informazione proposta da Michael Buckland²⁸. Per Buckland il concetto di informazione può acquisire tre significati: «information-as-thing», «information-as-process» e «information-as-knowledge». Traslatato questo concetto su quello di annotazione, «annotation-as-thing» definirà l'annotazione nei termini di una «intentional and topical value-adding note»²⁹. In questa definizione, «intentional» esclude tutte le tracce accidentali, ovvero quei segni di lettura lasciati casualmente dal lettore. «[T]opical» indica invece l'attinenza dell'annotazione allo «underlying information object or use context». Infine, «value-adding» indica che l'annotazione è qualcosa che viene aggiunto o assegnato a qualcosa di già esistente allo scopo di descriverne, specificarne o commentarne uno o più aspetti, facendogli

²³ È interessante notare come anche nel campo della *digital musicology* il l'aggettivo *annotato* assuma lo stesso valore, mutuato dagli studi informatici. È il caso, ad esempio, dello *Annotated Beethoven Corpus (ABC)*, un *dataset* contenente l'analisi armonica di tutti i quartetti per archi di Beethoven, basata appunto su un metodo di annotazione dei dati in cui vengono assegnate precise sigle a ciascun accordo: cfr. Markus Neuwirth et al., «The Annotated Beethoven Corpus (ABC): A Dataset of Harmonic Analyses of All Beethoven String Quartets», *Frontiers in Digital Humanities* 5 (2018): 16.

²⁴ Manuel Zacklad, «Annotation : attention, association, contribution», in *Annotations dans les documents pour l'action*, a c. di Pascal Salembier e Manuel Zacklad, Collection Management des savoirs (Paris: Hermès science publications-Lavoisier, 2007), 31.

²⁵ Catherine C. Marshall, «Annotation: From Paper Books to the Digital Library», in *Proceedings of the 1997 ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries* (1997 ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries, New York: ACM Press, 1997), 131–40.

²⁶ Marshall, 135.

²⁷ MacMullen, «Annotation as Process, Thing, and Knowledge».

²⁸ Michael K. Buckland, «Information as Thing», *Journal of the American Society for Information Science* 42, n. 5 (1991): 351–60. Tale proposta è stata poi accolta ed unita alle categorie di Catherine C. Marshall, «Toward an Ecology of Hypertext Annotation», in *Proceedings of the Ninth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia* (Ninth ACM conference on hypertext and hypermedia, Pittsburgh, PA: ACM Press, 1998), 40–49, in Mary B. Ruvane, «Annotation as Process: A Vital Information Seeking Activity in Historical Geographic Research», *Proceedings of the American Society for Information Science and Technology* 42, n. 1 (18 ottobre 2006): n/a-n/a, <https://doi.org/10.1002/meet.14504201178>, e ripresa in Winget, «Annotation of Musical Scores».

²⁹ Tutte le citazioni che seguono in questo paragrafo provengono da MacMullen, «Annotation as Process, Thing, and Knowledge», 2.

dunque guadagnare un qualche valore – ovvero un certo *quid* di informazione – che prima non possedeva. Si escludono così, prosegue l'autore, dalla categoria delle annotazioni tutti quegli «artifacts as graffiti or marginalia». L'aspetto di «annotation-as-knowledge» indica quindi la «intellectual component of an annotation, distinct from its physical manifestation», ovvero contenuto dell'annotazione distinto dalla sua apparenza visiva. Tale definizione di annotazione circoscrive quindi il solo contenuto informativo e non la sua dimensione visuale. Pur nel caso di tracce scritte fortemente personali, l'aspetto di «annotation-as-knowledge» è un elemento utile a salvaguardare il concetto di replicabilità e di invarianza contenutistica, laddove garantisce ad uno stesso contenuto scritto di manifestarsi in diverse *facies* visive accomunate però dallo stesso contenuto. L'ultimo aspetto, quello della «annotation-as-process», definisce l'annotazione in quanto processo, ovvero come specifica azione che ha lo scopo tanto di creare nuove annotazioni o di modificare annotazioni preesistenti. Oltre a riconoscere una dimensione diacronica di questa pratica, l'autore aggiunge un importante aspetto legato invece alle abitudini dell'annotatore, i cui risultati possono spaziare «from individual personal annotation behaviors to automated annotation techniques to organizational workflows and practices that influence the process of annotation». Dell'annotazione si riconosce la natura di pratica sospesa tra metodi consolidati, consuetudini o protocolli, autonome variazioni o adattamenti.

È bene chiarire che questa articolata definizione di annotazione marca una netta separazione tra annotazioni e *marginalia*, del tutto estranea agli studi letterari, ove i due termini passano abitualmente per sinonimi.³⁰ Qui, invece, è chiaro che i *marginalia* siano «unrelated to the annotated item» (*ibid.*). Inoltre, il contributo di MacMullen condivide con la disciplina una nozione piuttosto ampia del concetto di *object*: l'«information object» viene considerato, a seconda dei casi, come artefatto materiale o contenuto immateriale, ma in qualsiasi caso come specifico 'oggetto' portatore di una altrettanto specifica informazione. Ne è conferma la definizione che l'autore fornisce: con «information object» si intende un «broad term that encompasses such artifacts as documents (both printed and electronic) and database entries» (*ibid.*, corsivo mio). Proprio il riferirsi ad 'oggetti' dotati di materialità pressoché nulla – in quanto digitali – ribadisce la nozione peculiare di *object*, un termine che non indica il solo 'contenitore' fisico, passibile di ospitare uno o più contenuti, ma anche il contenuto inscritto all'interno del supporto e da esso inseparabile.

4.4 Definizione e caratteri fondamentali

La letteratura esistente – tanto per gli spunti che offre quanto per le criticità che presenta – non permette di adottare nessuna delle definizioni già in uso con la sicurezza di conciliare tra loro le istanze di tutte le discipline. Proporre una differenziazione impiegando termini già in uso (ad esempio, tra *marginalia* e *annotazione*), pone l'ovvio svantaggio di forzare quel grado di sinonimia che posseggono almeno in parte della letteratura. Ri-semantizzarli (seppur parzialmente),³¹ introdurrebbe inutili elementi di rigidità in un campo del tutto fluido, la cui caratteristica prima è proprio l'essere idiosincratici e personali (Whitaker 1994, 235 cit. in Sherman 2008, 16) – e

³⁰ Un *marginale*, infatti, non è per nulla avulso dal testo che glossa, e anzi la parola si adatta perfettamente all'ambito semantico di *annotazione*. Diverso è invece nel caso di Gillian Pink, «Voltaire marginalista: una classificazione tipologica delle sue tracce di lettura», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 3 (2018), di cui si dirà *infra*.

³¹ Come abbiamo appena visto nel caso di MacMullen, «Annotation as Process, Thing, and Knowledge».

molto raramente standardizzati.³² Propendo quindi per adottare il termine più consono e più funzionale, tra quelli in uso, alle specifiche caratteristiche del tipo di testualità cui mi rivolgo, ovvero il testo musicale scritto.

Tra i termini preferiti negli studi sulla lettura (*annotazione*, *marking*, *marginalia* e *postilla*) il più consono allo specifico del testo musicale è senz'altro il primo. *Annotazione* designa infatti – in quanto sostantivo deverbativo – il risultato dell'azione dell'annotare e per estensione la sua pratica (in espressioni come «l'annotazione di partiture»). Ciò vale anche nel caso di *marking*, che indica l'atto del segnare, e quindi del contrassegnare e dell'indicare. Tale aspetto si perde però nel passaggio all'italiano, non tanto nel caso del corrispettivo *indicazione* quanto nel caso di *segno* (entrambi traduzioni aderenti, ove la seconda spicca per una fin eccessiva neutralità semantica che apre facilmente il campo alla speculazione semiotica). Tuttavia entrambi i termini – e con loro il loro originale inglese – possiedono un evidente svantaggio: l'essere comunemente impiegati per indicare elementi del nostro sistema notazionale (si dice ad esempio «segno di staccato», «indicazione di tempo», «*tempo marking*» ecc.).³³ Tale problema non si pone invece nel caso di *annotazione*.

Tuttavia, in alcune discipline in particolare, la parola implica un concetto di relazione con un elemento preesistente – con qualcosa, ovvero, che si annota – sebbene nel linguaggio comune lo spettro semantico della parola si amplia ad indicare «[l]atto di prender nota»³⁴ e ovviamente il prodotto dell'annotare. Per esserci annotazione, quindi, non sarebbe necessaria la presenza di un *quid* cui l'annotazione si debba agganciare, sia esso un elemento visuale del contenuto o il semplice spazio materiale che funga da supporto all'intervento scritto.

Proprio le caratteristiche visuali della pagina 'di musica', in cui l'annotazione può prodursi, inducono a scartare anche *marginalia*: etimologicamente la parola indica tutto ciò che è posto *a margine* del corpo del testo, sullo spazio della pagina rimasto bianco, per glossare o evidenziare un passo specifico. Ma nel caso del testo musicale, grossa parte delle annotazioni si può e anzi si vuole insinuare tra gli elementi semiografici; addirittura, nel caso di certe partiture densamente annotate come quella dell'*Eroica* di Solti [→ fig. 2], le annotazioni possono ingombrare le battute vuote dei righi, o rivolgersi a più righi, raggruppando un'intera famiglia di strumenti o mettendo in relazione un rigo ad un altro. La natura prettamente simbolica della notazione musicale, così come la sua disposizione e articolazione visiva nello spazio della pagina, permette e anzi stimola una molteplicità di configurazioni che eccedono di fatto l'etimologia di *marginalia*.

Da ultimo, il termine *postilla* indica specificamente un contenuto scritto di natura *verbale* che si aggiunge in un punto specifico del testo letterario: il *Vocabolario Treccani* fa infatti risalire l'etimologia della parola al latino *post illa*, «dopo quelle [parole]».³⁵ Restringere il campo alle sole annotazioni verbali, nel caso del testo musicale, è ovviamente una riduzione che non può essere sostenuta.

Questa breve disamina conferma il termine ANNOTAZIONE come il più adeguato: con esso definirò qualsiasi intervento scritto introdotto all'interno di un artefatto scritto che ne era in origine privo, da parte di uno o più

³² Cfr. Elaine E. Whitaker, «A Collaboration of Readers: Categorization of the Annotations in Copies of Caxton's Royal Book», *Text* 7 (1994): 235; Sherman, *Used Books*, 16.

³³ Ciò avverrebbe anche nel caso di *nota*, che troviamo nella bibliografia in ambito letterario, specie nella variante «nota manoscritta»: cfr. Edoardo Barbieri, a c. di, *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, *Humanæ litteræ*; 6 (Milano: CUSL, 2002).

³⁴ «annotazione», in *Vocabolario Treccani on line*, ultimo accesso 24 giugno 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/annotazione>.

³⁵ «postilla», in *Vocabolario Treccani on line*, ultimo accesso 16 giugno 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/postilla>.

soggetti (nel nostro caso, da parte di esecutori), con l'effetto di incidere sulla quantità informativa che l'artefatto veicola.³⁶

Da un punto di vista strettamente semiotico, i segni introdotti possono essere sia linguistici che non-linguistici; possono dunque appartenere a codici diversi – non necessariamente solo a quello verbale – e combinarsi liberamente insieme. Ciò a motivo del fatto che l'annotazione si basa sulla cultura notazionale di chi annota e condivide di norma, con la cultura notazionale che ha prodotto il testo, una certa quantità di elementi.

Sulla parte staccata del primo violino proveniente da un set di parti di *Bohème* di Puccini, annotate su indicazione di Leonard Bernstein e successivamente da diversi esecutori, le ultime battute del primo atto presentano due curiose annotazioni, del tutto simili tra loro: due icone raffiguranti un timpano, sormontate ciascuna da una figura di croma. I due segni, tra loro diversi (icona e simbolo, relativi rispettivamente allo strumento e al suo intervento nel discorso musicale), servivano ad indicare efficacemente al 'lettore' che, sulla sua lunga nota tenuta, i timpani eseguivano due colpi, l'ultimo dei quali coincideva con l'ultima porzione del valore della nota (l'ottavo sul battere dell'ultima battuta).³⁷

Questo esempio introduce un ulteriore aspetto: la delimitazione della «annotation-as-thing»³⁸ abbraccia tutte e due le coppie di segni, tra loro in relazione; se venissero isolati in due annotazioni distinte perderebbero parte del loro significato (perché vogliono indicare *tutta* quella parte del timpano, non due eventi sonori tra loro indipendenti). Pertanto, nel delimitare un'annotazione si deve necessariamente guardare al risultato complessivo della «annotation-as-process» (*ibid.*) e non alle singole componenti segniche che compongono la «annotation-as-thing» (a volte, come nel caso delle annotazioni verbali, costituite anche di parecchi segni linguistici).

Il rapporto dei segni tra loro aiuta, come abbiamo visto, ad enucleare i singoli interventi scritti e a comprenderne la relazione. L'esempio evidenzia però un altro tipo di rapporto possibile, ovvero quello tra l'intervento scritto (di qualsiasi tipo) e l'artefatto che lo ospita. Nel caso della pratica dell'annotazione, tale rapporto non è obbligato: non tutti i tipi di annotazioni sono legate a qualcosa che è già stato scritto, sebbene questa situazione si verifichi nella maggior parte dei casi. Questo aspetto era già stato individuato da Carl James Grindley³⁹ nella sua disamina di manoscritti annotati del poema tardomedievale *Piers Plowman*. Egli distinse le annotazioni in tre categorie, a seconda di quanto esse fossero attinenti al testo originale e/o da esso dipendenti: la prima categoria conteneva quelle di contesto non identificabile (ovvero non attinenti all'opera che il testo veicolava); la seconda quelle legate all'opera o al testo scritto ma in modo generale (per esempio gli indici o i passaggi copiati); mentre la terza identificava quelle annotazioni che stabilivano con il testo un rapporto diretto (glosse, postille ecc.).

³⁶ Come è già stato ricordato (*supra*, § 1.2) l'annotazione può essere praticata, per esempio, anche dai compositori, ma con finalità (di norma) del tutto diverse da quelle performative.

³⁷ Una riproduzione di questa pagina è disponibile al seguente link: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/49e122e4-8887-44f6-8444-72ef80f96054-0.1/fullview#page/22/mode/2up>.

³⁸ Uso qui e *infra* i concetti proposti da MacMullen, «Annotation as Process, Thing, and Knowledge», 2.

³⁹ Carl James Grindley, «Reading "Piers Plowman" C-Text Annotations: Notes toward the Classification of Printed and Written Marginalia in Texts from the British Isles 1300-1641», in *The Medieval Professional Reader at Work: Evidence from Manuscripts of Chaucer, Langland, Kempe, and Gower*, a c. di Kathryn Kerby-Fulton e Maidie Hilmo, ELS Monograph Series 85 (Victoria, B.C.: English Literary Studies, 2001), 77, cit. in Sherman, *Used Books*, 15.

Grindley muove le sue riflessioni da una nozione tradizionale di testo (di carattere eminentemente filologico), inteso primariamente come contenuto, pertanto le sue tre categorie non possono conciliarsi *telle quelle* con la proposta teorica avanzata in queste pagine. Nonostante ciò, egli ha individuato un importante elemento di categorizzazione, che possiamo volgere a nostro favore ragionando per assurdo e immaginando di ‘cancellare’ dalla pagina il contenuto visuale originario. Il risultato non sarebbe troppo dissimile: le annotazioni legate a specifici elementi o passi di esso perderebbero senso, in quanto perderebbero la loro *contiguità* con gli elementi che annotano; al contrario, rimarrebbero in sé compiute e coerenti quelle legate alla dimensione materiale dell’artefatto (per esempio, le note di possesso o gli elenchi di esecuzioni condotte su quel testo)⁴⁰ e quelle del tutto occasionali, accolte dall’artefatto in quanto semplice supporto scrittoria.

4.5 Categorie: proposte e limiti

A queste premesse generali segue una constatazione che fa eco alla premessa fatta sopra sul problema terminologico: così come non esiste uniformità in quel caso, neppure la categorizzazione di *marginalia*, *annotazioni* e simili ha raggiunto uno standard accettato. Diverse sono state le proposte in entrambi gli ambiti che abbiamo vagliato finora (studi sulla lettura e sui *marginalia* e scienza dell’informazione), ma solo poche hanno avuto un reale seguito.

In ambito letterario si va da categorizzazioni rudimentali a sistemi ricchi di categorie sofisticate. Gillian Pink, nel suo studio sui libri postillati di Voltaire,⁴¹ divide i *marginalia* in tracce verbali e non-verbali (o anche «postille mute») e queste ultime in *macromarginalia* e *micromarginalia* sulla base di un criterio semplice: l’ampiezza e l’evidenza. La studiosa non limita la definizione di *marginalia* alle sole tracce scritte (seppur non-verbali), ma la estende anche alle alterazioni materiali. Divide le tracce verbali in quattro categorie: postille di reperimento (utili a ritrovare rapidamente passi specifici), postille critiche (i suoi commenti a quanto legge), postille autobiografiche (di natura diaristica) e postille di riscrittura (ovvero correzioni a testi a stampa di opere sue o d’altri).

A fronte di classificazioni come questa, tutto sommato semplici e centrate per altro su di un singolo autore, altri studiosi ne hanno proposte di molto più articolate, come quelle dei già citati Whitaker e Grindley che qui schematizzo in Figg. 1 e 2.⁴²

- I. Editing
 - A. Censorship
 - B. Affirmation
- II. Interaction
 - A. Devotional Use
 - B. Social Critique
- III. Avoidance
 - A. Doodling
 - B. Daydreaming

Figura 1. Tipologie di marginalia secondo Whitaker 1994.

⁴⁰ Cfr. *infra*, § 4.6.3.

⁴¹ Pink, «Voltaire marginalista».

⁴² Cfr. Sherman, *Used Books*, 16s, elaborazione grafica di chi scrive.

- I. «marks with no identifiable context»
 - A. Ownership Marks
 - B. Doodles
 - C. Pen Trials
 - D. Sample Texts

- II. «notes with an oblique relationship to the books that contain them»
 - A. Copied Letterforms
 - B. Copied Illuminations
 - C. Copied Passages
 - D. Additional Texts
 - E. Marks of Attribution
 - F. Table of Content
 - G. Introductory Materials
 - H. Construction Marks

- III. «marginalia that constitute “a coherent reader response to a particular text”»
 - A. Narrative Reading Aids (a. Topic, [...] h. Summation)
 - B. Ethical Pointers (a. Preceptive Points, [...] f. Disputative Annotations)
 - C. Polemical Responses (a. Social Comments, b. Ecclesiastical Comment, c. Political Comment)
 - D. Literary Responses (a. Reader Participation, [...] d. Language Issues)
 - E. Graphical Responses (a. Illuminations, [...] d. Iconography)

Figura 2. Tipologie di marginalia secondo Grindley 2001 (da Sherman 2008, 16-17).

Le stesse tendenze si riscontrano nell'ambito della *information science*: Zacklad⁴³ ad esempio, enuclea tre sole categorie di annotazioni: «annotation-attentionelle», «annotation-associative», e «annotation-contributive». Quelle del primo tipo mettono in rilievo un passo del testo; le seconde mettono in relazione diversi passi o elementi all'interno di uno stesso testo; le terze apportano un contributo originale al testo.

Nello stesso ambito Marshall ha preferito elaborare sette categorie tipologiche per lo più articolate in forma di dicotomie, che non creano delle vere e proprie categorie, ma danno vita ad una griglia classificatoria detta «annotation umbrella»⁴⁴ (Fig. 3): pur basate sulle annotazioni di testi scritti, possono in teoria essere estese a qualsiasi tipo di annotazione. Nella tabella che segue mi preme individuare i soli due aspetti rilevanti per il nostro tipo di studio, raggruppando tra loro le diverse coppie dicotomiche individuate dalla studiosa. Il primo aspetto è relativo alle caratteristiche proprie dell'annotazione, mentre il secondo riguarda il rapporto tra l'annotazione e i suoi potenziali utenti.⁴⁵

1. **formal vs informal**
transient vs permanent

Per *formale* si intende un tipo di annotazione che rispetta regole fisse e convenzionali, condivise da una comunità di utilizzatori; al contrario, con *informale* si indica un'annotazione prodotta in modo discrezionale e libero. Per *transitorie* si intendono le annotazioni praticate durante la lettura in modo non mirato, ovvero non pensate per essere di un qualche interesse per l'annotatore (o per altri) qualora egli dovesse ritornarci sopra in futuro. *Permanenti* sono invece quelle prese in modo mirato e intenzionale, che permangono sulla pagina quali segni precisi nel caso di future letture.

⁴³ Zacklad, «Annotation : attention, association, contribution», 32.

⁴⁴ Marshall, «Annotation: From Paper Books to the Digital Library», 29.

⁴⁵ Rimando a Ruvane, «Annotation as Process», par. 2. – più che a Winget, «Annotation of Musical Scores», 28 ss. – per una efficace sintesi.

Nel nostro caso, si può definire *formale* un'annotazione che segue un certo standard notazionale e riflette una semiografia consolidata: un esempio sono i segni di arcata aggiunta da un esecutore nella sua parte. Al contrario, possono considerarsi *informali*, per esempio, i modi in cui un direttore d'orchestra evidenzia l'entrata di uno strumento (un esempio è a [→ fig. 4]). La differenza tra *transitorie* e *permanenti*, nel nostro caso, dipenderà sostanzialmente dalla tipologia di annotazione.⁴⁶

2. **explicit vs tacit**
published vs private

Esplicita è un'annotazione di chiara intelligibilità da parte di un secondo utilizzatore, mentre è *tacita* un'annotazione comprensibile al suo solo autore; il binomio *pubblica-privata* indica che un'annotazione possa essere – nell'intenzione dell'autore – diffusa o meno ad altri soggetti (tramite qualunque mezzo e non solo attraverso una vera e propria pubblicazione). Marshall, inoltre, indica quale parametro legato a questo aspetto anche la dimensione della comunità cui il contenuto annotato può essere rivolto (*global, institutional, workgroup* oppure *personal*).

È questo uno degli aspetti più complessi nell'analisi di questa pratica. Valga come considerazione generale che tutte le annotazioni di carattere *pubblico*, debbono essere di norma *esplicite*, mentre possono essere sia *implicite* che *esplicite* quelle di carattere privato (per le quali è ovviamente necessaria una maggiore attività interpretativa).

Tabella 1. Classificazione delle annotazioni secondo Marshall (1998).

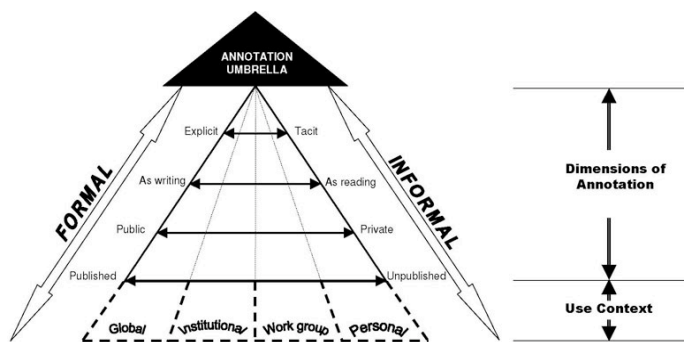


Figura 3. Lo «annotation umbrella» di Marshall (in Winget 2006, 28).

Per quanto riguarda invece gli studi dedicati agli interventi scritti in materiali e supporti musicali, la prima classificazione si deve al pionieristico articolo di Gabriele Dotto, che come ho ricordato si misurava con il rapporto di collaborazione tra Toscanini e Puccini nel caso di *Fanciulla del West*. Dotto individuava quattro tipologie di «alterations»:⁴⁷

1. alterazioni a dinamiche, articolazioni, arcate ecc.; alterazioni reputate come non sostanziali, ovvero come le «typical additions» che ogni direttore può operare «in his interpretation of a piece»⁴⁸;

⁴⁶ Cfr. *infra*, 4.7.

⁴⁷ Dotto, «Opera, Four Hands», 608.

⁴⁸ Cfr. Dotto, 608. Nonostante il loro essere senza dubbio secondarie, Dotto rileva la loro importanza perché accolte poi dal compositore nell'edizione a stampa (cfr. *ibid.*), e quindi tracce di un'autorialità negoziata. Queste categorie sono state sostanzialmente riprese in Fairtile, «Toscanini and the Myth of Textual Fidelity», 52.

2. raddoppi, trasposizioni di parti strumentali;
3. introduzione di nuove parti strumentali;
4. battute inserite *ex novo* o, al contrario, cassate.

Se questa classificazione delle alterazioni procedeva da quelle di minore a quelle di maggiore ‘impatto’, il caso Toscanini non permetteva – almeno a fronte dei materiali presi in esame –⁴⁹ di identificare altri segni che normalmente accompagnano molte parti di direttori d’orchestra: parco nell’annotare le sue partiture (e dotato di memoria visiva proverbiale)⁵⁰ questo musicista non si prestava ad offrire altri elementi ad un ‘campionario’ di annotazioni.

Ancora concentrato sul caso di un solo direttore d’orchestra -Eugene Ormandy (1899-1985)- è stato il lavoro di John Bewley,⁵¹ che sulla base della sua maggiore inclinazione a questa pratica, ha potuto proporre tre classi, ordinate gerarchicamente in annotazioni (a suo dire) più o meno rilevanti:

1. i «*Marks of Secondary Interest*», ovvero le indicazioni di durata di un brano, quelle relative ad aspetti analitici, e i cosiddetti «*reinforcement*», ossia le evidenziazioni di alcuni elementi della partitura;
2. gli interventi di *editing*, ossia di alterazione di elementi originali che «do not radically alter the substance of the work», come indicazioni metronomiche, di andamento o agogiche, dinamiche e tecniche (tra cui le arcate e quelle relative ai gesti direttoriali da utilizzare);
3. le «*Alterations to Musical Content*», ovvero i tagli e le modifiche all’orchestrazione.

Nel novero degli studi di *information science* dedicati a materiali e supporti performativi, invece, la prima classificazione è stata proposta da Megan Winget,⁵² e risulta basata su tre categorie: *mode, general* [...] *purpose* e *specific* [...] *purpose*. Il *mode* definisce le annotazioni secondo la loro tipologia segnica, ovvero se siano verbali, numeriche o simboliche. Il *general purpose* individua lo scopo generale dell’annotazione, che può essere di tre tipi: tecnico, tecnico-concettuale o concettuale. Al primo tipo si ascrivono quelle annotazioni che si riferiscono a tutti gli aspetti riguardanti la «physicality of performing the piece» – ove l’accento sulla fisicità riguarda tutto l’uso del corpo nell’esecuzione, non solo per produrre suono, ma anche per interagire eventualmente con altri musicisti (come nel caso, paradigmatico, dei direttori). È per questo che alcuni di questi segni (del tipo «attentive»), possono per esempio evidenziare chi guardare o cosa ascoltare durante l’esecuzione. Le annotazioni tecnico-concettuali rientrano sempre nel medesimo dominio, ma posseggono una formalizzazione di tipo più astratto: se il segno di arcata in su appartiene alla prima categoria, un’annotazione come «save!» (che indica all’esecutore di ‘risparmiare’ l’arco, ad esempio su una nota lunga) apparterrà a questa. La terza categoria (annotazioni concettuali) raccoglie invece le annotazioni espresse in forma del tutto astratta, per indicare ad esempio la qualità espressiva di un fraseggio. Lo *specific purpose* è il più variabile, ma anche il più facile da definire: per l’esempio che abbiamo appena fatto sull’impiego dell’arco, la studiosa vi assegna la sottocategoria specifica «bowing».

⁴⁹ Ovvero le partiture: in realtà, come mostra bene Matteo Quattrocchi, Toscanini annotava in modo molto più abbondante i suoi spartiti operistici, durante il lavoro con i cantanti al pianoforte: cfr. Quattrocchi, «Dalle chiose manoscritte alle scelte esecutive».

⁵⁰ Sull’argomento, cfr. Harvey Sachs, *Toscanini. La coscienza della musica*, trad. da Valeria Gorla (Milano: il Saggiatore, 2018), 1186. Anche sir Georg Solti ricordava bene questo aspetto, quando scrisse dei tratti del suo approccio performativo: cfr. *infra*, § 6.4.

⁵¹ Bewley, «Marking the Way», 830.

⁵² Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians», 1883–85.

A fronte di un lungo lavoro analitico e statistico, operato su un vasto campione di annotazioni prodotte da diversi tipi di musicisti, Winget ha proposto di emendare lo «annotation umbrella» proposto da Marshall,⁵³ muovendovi alcuni rilievi critici:

[...] musician annotations have a distinctively technical or physical purpose. [...] Marshall's framework for defining an annotation's purpose is based on the premise that the annotator is intellectually interacting with a text for the purpose of comprehension or later regurgitation (for a test or paper, for example). This is not the case for musicians or other people interacting with notational prescriptive documents. A musician does not *read* his part so much as he *uses* it. Therefore, the impetus behind the primary interaction is action rather than thought, and the annotations reflect that difference. [...] This augmented framework [Fig. 3] includes: a refined definition of annotation mode, because not all primary documents are [written] text, and not all annotations are textual [= verbal]; an expanded examination of annotation purpose or primary interaction purpose; and a more concise definition of performative annotations, which supports the examination of context of use in order to elucidate the more overt physicality to which musicians' annotations refer.⁵⁴

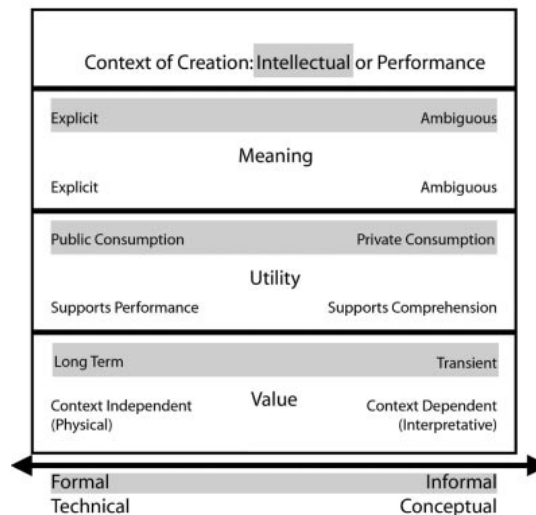


Figura 4. Lo «Augmented Annotation Framework» proposto da Winget 2008, 1894.

Una ben più compatta classificazione è stata poi avanzata da Linda Kaastra:⁵⁵ le classi individuate dalla studiosa sono esclusivamente relative alla funzione delle annotazioni, ma non alle loro caratteristiche semiotiche o tipologiche più generali. La prima funzione è la «visual salience»: vi corrispondono tutti quei segni che hanno lo scopo di attirare l'occhio durante la lettura nell'evento o nel processo performativo; hanno quindi lo scopo di «assist the performers in accomplishing a performance goal already indicated in the score» (*ibid.*). La seconda funzione è detta «repair/correction» e si riferisce ad interventi che correggono aspetti dal testo o il «cognitive process» da esso implicato. Ad esempio, appartengono a questo gruppo le annotazioni che rammentano all'esecutore cosa fare in un determinato punto: «go→» indicates "keep moving" in a passage that has a

⁵³ Cfr. *supra*, in questo §.

⁵⁴ Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians», 1893s.

⁵⁵ Kaastra, «Annotation and the coordination», 677ss.

tendency to slow down».⁵⁶ L'ultima classe è quella dei «performance anchors», ossia di quei segni che collegano «internal and external performance processes» 'ancorandoli' a dei segni ben visibili sulla propria parte o partitura. Ad esempio sono quei simboli che, in una battuta di 5/8, marcano ogni movimento della battuta in modo da agevolare la lettura.

I modelli proposti riflettono, a vario livello, l'impostazione delle discipline da cui hanno avuto origine. Nell'ambito musicologico, ove non esiste ad oggi una vera e propria tradizione di studi in questo senso, non deve stupire l'esiguità di proposte: nella letteratura già menzionata, infatti, non è raro il caso in cui le annotazioni vengano semplicemente discusse per quel che sono, fornendo al lettore una chiave interpretativa e discutendole poi nel loro contesto di applicazione.⁵⁷ L'unico caso di adozione di uno schema preesistente – relativo peraltro solo ad un tipo specifico di annotazioni (quelle che alterano la dimensione contenutistica dell'artefatto) – riguarda lo studio di Fairtile, basato su quello di Dotto.⁵⁸ Dotto, a sua volta, ha proposto una classificazione di tipo sostanzialmente variantistico, adatta a dar conto dell'*iter* genetico del testo in una situazione collaborativa e non esclusivamente 'd'autore'. Il contributo di Bewley non viene invece mai citato nella letteratura seguente: la sua proposta non ha prodotto sviluppi, seppure egli avesse voluto coniugare tipologie di diversa natura nell'ottica di esaurire, nel suo schema, tutte i tipi di segni prodotti da *un solo* esecutore.⁵⁹

Nel campo della *information science*, invece, l'attenzione è stata tutta rivolta a studiare i processi di trasmissione ed elaborazione del messaggio informativo, anche dal punto di vista cognitivo e, per questa ragione, sono proliferate con più facilità diverse categorizzazioni. Nonostante lo sforzo e i risultati conseguiti, le maggiori criticità possono essere facilmente riassunte: i modelli formulati oscillano dalla massima generalizzazione,⁶⁰ basata sull'assumere alcuni scopi della pratica come criteri classificatori, alla massima complessità generata dall'intento di voler dividere in categorie semiologiche e funzionali (peraltro a doppio livello: generico e specifico) un gruppo di 'fenomeni' scritti, per la sua stessa natura, assai vasto e sfuggente.⁶¹ La proposta di aggiornare le categorie proposte da Marshall,⁶² inoltre, è pur sempre viziata da un'impostazione dicotomica del problema, che tende a separare le annotazioni nate per motivi intellettuali da quelle giustificate da ragioni tecniche, nell'illusione che questi aspetti del far musica possano essere trattati '*in vitro*', scindendoli l'uno dall'altro invece che illuminando le loro reciproche relazioni. Da ultimo, il buon proposito di superare il concetto tradizionale di testo (scritto e verbale) sotteso in Marshall (1998), aprendo la riflessione ai «performative artifacts»,⁶³ non porta comunque con sé una riflessione sulla dimensione materiale degli artefatti.

4.6 Topografia di una pratica

La classificazione che propongo in questa sede si iscrive nel solco di un approccio comune tanto alla musicologia quanto agli studi sulla lettura: definire una tassonomia corrisponde ad astrarre tratti comuni da

⁵⁶ Kaastra, 678.

⁵⁷ Cfr. ad esempio Pickett, «Gustav Mahler as an Interpreter», 72–73; o Virginia Hancock, «Brahms's Performances of Early Choral Music», *19th-Century Music* 8, n. 2 (1984): 125–41.

⁵⁸ Fairtile, «Toscanini and the Myth of Textual Fidelity»; e Dotto, «Opera, Four Hands».

⁵⁹ Bewley, «Marking the Way».

⁶⁰ Kaastra, «Annotation and the coordination».

⁶¹ Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians».

⁶² Marshall, «Toward an Ecology of Hypertext Annotation».

⁶³ Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians», 1895.

fenomeni tra loro simili, simili non solo per i contenuti che portano o a cui si legano,⁶⁴ ma anche negli scopi o nelle funzioni che rivelano. Non mi soffermo dunque sugli aspetti semiologici dei segni grafici per adoperarli come parametri classificatori:⁶⁵ scrivere «staccato» sopra un certo passaggio o replicarne il segno (·) sulle note interessate che già lo portano, non presenta che una diversità accidentale, ma non sostanziale. Queste differenze non aiutano a classificare le annotazioni di per sé, ma possono costituire caratteristiche di grande interesse in una seconda fase dell'analisi, ove si vogliano approfondire particolari abitudini di annotazione, 'idiosincrasie scritte' degli esecutori, oppure gradi di prossimità e di influenza tra diversi 'annotatori' fra loro. Al contrario, in una mappatura preliminare e orientativa, basata su significato e funzione tipologica delle annotazioni, questi aspetti risulterebbero del tutto ingombranti, a fronte di una classificazione già di necessità piuttosto articolata.

Valga come ultima premessa una considerazione generale: l'attribuzione di un'annotazione a questa o a quella categoria non può che essere il risultato – al pari dell'annotazione stessa – di un processo interpretativo. Essa deve essere vagliata, di volta in volta, grazie all'analisi approfondita del materiale performativo che l'accoglie e non può essere motivata da semplici criteri visivi o esteriori. La classificazione di un simbolo o di un segno deve pertanto essere condotta a fronte di un'operazione di interpretazione, avendo cioè compreso il testo in cui è stata inserita sulla scorta di differenti competenze: codicologiche, filologiche, storiche ma anche (e soprattutto) propriamente musicali, senza le quali lo studio dell'annotazione si ridurrebbe ad una mera classificazione di natura *descrittiva*, ma non *esegetica*.

Lo scopo di formulare una proposta autonoma mira a fornire una panoramica sufficiente delle diverse tipologie di interventi scritti emerse dal lavoro su un consistente spettro di fonti su cui è basato questo studio. Il presupposto teorico di poter considerare ciascun artefatto scritto a seconda di tre dimensioni diverse (contenutistica, materiale e spaziale) risulta particolarmente utile ad organizzare le tipologie e costituirà pertanto un riferimento costante nella loro presentazione, articolata nei tre macro-gruppi che seguono.

4.6.1 Alterare

Tra le varie tipologie di annotazione, spiccano innanzitutto quelle rivolte principalmente a quella dimensione dell'artefatto scritto che ho definito contenuto visuale. Per operare una prima suddivisione orientativa in questo vasto gruppo, propongo di ragionare di nuovo per assurdo, immaginando questa volta di sottrarre ad un artefatto scritto tutti gli interventi scritti aggiunti dai suoi utilizzatori. Molti dei 'segni' sparirebbero lasciando inalterato il CONTENUTO-BASE, ossia il contenuto informativo veicolato dall'artefatto prima della comparsa delle annotazioni e ridurrebbero esclusivamente la quantità di informazioni che l'artefatto scritto veicola.

A p. 12 (b. 231) della sua partitura del *Concerto* per orchestra di Béla Bartók [→ fig. 5], sir Georg Solti ha annotato a matita, in carattere grande «*ff Holz*». L'annotazione mette semplicemente in evidenza l'indicazione dinamica comune a tutti i legni in quel passaggio, ma non ha lo scopo di modificare quella originaria. Similmente, se rimuovessimo la nota di possesso apposta da Rudolf Kolisch alla sua *part-score* del *Terzo Quartetto* op. 30 di Schönberg [→ fig. 3], il contenuto-base del testo non risulterebbe in alcun modo modificato.

⁶⁴ Ovvero nella dimensione di «annotation-as-knowledge» proposta da MacMullen, «Annotation as Process, Thing, and Knowledge».

⁶⁵ Come proposto in Winget, «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians».

Altri invece, con la loro eliminazione, riporterebbero il contenuto-base della pagina a come era in origine, a prima cioè che la pratica dell'annotazione l'avesse modificato: definisco questo tipo di annotazioni ALTERAZIONI. Le singole alterazioni possono essere suddivise in due tipologie fondamentali, relative ad un mero criterio di originalità del contenuto dell'annotazione. Definirò come annotazioni *innovative*, quelle il cui contenuto – non la loro introduzione nell'artefatto – sia attribuibile alla responsabilità intellettuale di un soggetto autonomo: egli non deve essere necessariamente l'annotatore, dal momento che può sempre sussistere una discrasia tra l'autore di un contenuto e l'artefice della sua realizzazione. Di contro definisco annotazione *derivative*, quelle che introducono lezioni già attestate in altri testimoni, estrapolandole e copiandole da un altro antigrafo.

Le alterazioni introdotte da Walter Levin nella sua partiturina della *Lyrische Suite*, sono frutto di un ponderato e personale lavoro analitico; rappresentano quindi alterazioni innovative del musicista, fondate su precise intenzioni interpretative ed esegetiche dell'opera.⁶⁶ Al contrario, appartengono al secondo gruppo le alterazioni al testo poetico del *Moses und Aron* di Schönberg rinvenibili nella partitura di sir Georg Solti [→ fig. 6]: le versioni francesi ed inglesi del libretto, aggiunte da altra mano sotto alle versioni originali, sono state tratte da traduzioni preesistenti e non possono essere attribuite a Solti o ai suoi collaboratori.

Il confine tra queste categorie, di per sé piuttosto dicotomiche, è assolutamente permeabile; infatti non solo nel derivare elementi da un altro testo possono intervenire tutti i guasti e gli errori di copiatura – così come avviene nei processi tradizionali di tradizione testuale studiati dalla filologia –, ma possono altresì verificarsi autonome innovazioni da parte dei 'copisti'. Inoltre la copiatura può avvenire da artefatti scritti che hanno accolto per primi alterazioni del primo tipo (autonome).

Alla luce di queste considerazioni, classificare le alterazioni trascogliendo quei termini in uso nella critica delle varianti, dà la possibilità di raffinare ulteriormente la loro classificazione, chiarendo il rapporto tra la variante introdotta e la lezione originaria *prima* che venisse alterato il contenuto.⁶⁷ Tali distinzioni permettono di descrivere ciascuna alterazione in modo puntuale e specifico, e risultano particolarmente utili nei casi di alterazioni innovative. Si possono così distinguere quattro casi:

1. ALTERAZIONI INSTITUTIVE aggiungono nuovi elementi al contenuto-base
2. ALTERAZIONI DESTITUTIVE eliminano elementi del contenuto-base
3. ALTERAZIONI SOSTITUTIVE sostituiscono nuovi elementi ad elementi originali del contenuto-base

⁶⁶ Per cui cfr. *infra*, § 6.2.1.

⁶⁷ Trattandosi dello studio dell'attività correttoria di un autore, vi sono diverse categorie di varianti che non possono trovare posto in questo contesto, trattandosi, il nostro, di un fenomeno di ricezione: ad esempio, non ha senso parlare di *varianti di scrittura o di lettura* (ossia introdotte nel corso della stesura del testo oppure della sua rilettura da parte dell'autore): cfr. Maria Caraci Vela, Andrea Massimo Grassi, e Antonio Calvia, «Glossario», in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, di Maria Caraci Vela, 2. ed, vol. 1 (Lucca: LIM, 2015), 243ss.

4. ALTERAZIONI ALTERNATIVE invalidano la lezione originale del testo, oppure introducono elementi opzionali accanto ad essa

Le alterazioni possono riferirsi a qualunque tipologia di elemento segnico del contenuto visuale (semiografico, verbale ecc.), e possono dunque coinvolgere altezze, valori e indicazioni di qualsiasi tipo (tecniche, espressive, ma anche lettere di concertazione, numeri di battuta ecc.). Da questo punto di vista, non c'è differenza nel fissare le note di una cadenza strumentale, modificare un'indicazione metronomica oppure aggiungere una diteggiatura: in tutti i casi la lezione originaria viene accantonata, e decade in particolare nei primi tre casi (alterazioni *institutive, destitutive, sostitutive*).

L'introduzione di qualunque genere di alterazione provoca *de facto* l'emergere di un *nuovo* livello testuale all'interno dell'artefatto, differente da quello originale ma ad esso *compresente* in quanto, di solito, ancora visibile e riconoscibile al di sotto dei nuovi segni introdotti – o eventualmente 'recuperabile' tramite il confronto con altri testimoni non annotati. La «customized cop[y]»⁶⁸ così ottenuta promuove e rappresenta, da un punto di vista filologico, un testimone isolato, frutto di una tradizione testuale⁶⁹ che in esso si dirama inaspettatamente, in una solitaria 'impennata' innovativa, acquisendo in casi particolarmente massicci i contorni di una vera e propria *versione*, seppur non autoriale né destinata alla diffusione scritta. Essa può situarsi entro i limiti del contributo creativo che un artista, diverso dall'autore, si vede assegnato o si arroga all'interno di un preciso contesto culturale; oppure può rappresentare il frutto di un suo deliberato arbitrio.

Le numerose alterazioni dell'orchestrazione delle sinfonie di Beethoven realizzate da Mahler, le cosiddette *Retuschen*, produssero delle vere e proprie revisioni ottenute ridistribuendo o raddoppiando parti strumentali, modificando indicazioni dinamiche e introducendo arcate precise per le parti degli archi. Ad ogni modo, non furono mai intese dall'autore come una propria opera, al pari di una sinfonia o di un *Lied*, ma come parti di un processo interpretativo, da realizzare nell'esecuzione stessa, «in sintonia con la volontà di Beethoven» e volte «a render chiari i rapporti tra le voci, il contrappunto e il lavoro tematico anche nella dimensione esecutiva».⁷⁰

Per richiamare le categorie proposte da Marshall⁷¹, tale ramo della tradizione testuale – al di là dell'essere più o meno corrotto – ha natura solitamente privata. Il 'raggio di influenza' di questi materiali performativi, nel caso di partiture di musica orchestrale, corale o cameristica, può al massimo riguardare le parti staccate, da correggersi sulla base di essi, oppure i materiali performativi di altri esecutori coinvolti (ad esempio, gli altri membri di un quartetto). Al contrario, sono le esecuzioni basate su questi testi e le incisioni a costituirne le 'ricadute' più evidenti.

⁶⁸ Sherman, *Used Books*, 9.

⁶⁹ Sebbene non risponda propriamente a quella nozione tradizionale del concetto che prevede la copiatura di un contenuto con la creazione di un nuovo artefatto scritto.

⁷⁰ Cfr. Anna Ficarella, «Mahler interprete 'wagneriano' di Beethoven: storia di una ricezione controversa», *Studi musicali*, Nuova serie, 11, n. 2 (2011): 408s e relativa bibliografia; e *supra*, § 1.3.

⁷¹ Marshall, «Toward an Ecology of Hypertext Annotation»: cfr. *supra*, Tab. 2.

Molte delle indicazioni di arcata che ritroviamo in un normale set di parti staccate della biblioteca musicale di una istituzione concertistica o di un ente lirico-sinfonico, sono frutto di un'operazione di copiatura, affidata ad archivisti o collaboratori, delle alterazioni (arcate, diteggiature ecc.) proposte dal direttore o dalle prime parti e fissate nei loro supporti performativi. Nel set di parti dell'*Eroica* della CSO si conserva addirittura una fotocopia di ciascuna parte del quintetto d'archi denominata *bowing master* [→ fig. 7], da utilizzare non come supporto performativo, ma esclusivamente come riferimento per trascrivere le annotazioni su nuove parti o per tenere traccia delle modifiche apportate.

Dei quattro sotto-tipi di alterazioni sopra descritte, le alterazioni alternative rappresentano invece un caso in qualche modo differente. Esse infatti non destituiscono *in toto* la lezione originale del testo, ma piuttosto vi si affiancano. A differenza delle varianti dello stesso tipo note alla critica testuale,⁷² nell'accostarsi alla lezione originale, tali alterazioni la *invalidano* senza cassarla, costituendo talvolta un'opzione esecutiva. Tale espediente può essere utile in casi in cui l'esecutore voglia indicare la destituzione, talvolta solo temporanea, di un particolare elemento prescrittivo del testo, con il conseguente aumento del grado di 'apertura' del dettato testuale alle scelte esecutive.

La parte staccata del primo corno della CSO dell'*Eroica* riporta, al termine dell'ottavo rigo di p. 11 (la casella 1) [→ fig. 8] le iniziali dei direttori che eseguivano o meno il ritornello dell'esposizione. Tale annotazione poteva rappresentare in alcuni casi un'alterazione destitutiva – in quanto invalidava il significato prescrittivo dell'intera casella – ma più precisamente costituisce un'alterazione alternativa, dal momento che conserva appieno a testo gli elementi originali.

Inoltre, si trovano casi in cui l'alterazione alternativa vada a creare – *insieme* a quella parte del livello testuale che essa *non* invalida – un nuovo livello testuale, pur relegato nello spazio del medesimo artefatto. Tale situazione può verificarsi in quei passi del testo in cui l'esecutore ha inteso codificare nella notazione sue particolari scelte volte alla 'resa esecutiva' del testo, che pure possono confliggere con le istanze notazionali originali, espresse dal compositore.

La partiturina del cosiddetto *Quartetto Serioso* di Beethoven (no. 11 in fa minore, op. 95) appartenuta a Rudolf Kolisch contiene alterazioni alternative che rivelano, sinteticamente, una possibile strumentazione per archi dell'opera tramite l'indicazione di una parte opzionale del contrabbasso ricavata da quella del violoncello. Esse non invalidano affatto il contenuto-base della partitura – che riporta integralmente la lezione originaria – ma permettono una lettura di entrambi i livelli del testo (l'originale e la versione di Kolisch per archi).

Il caso di *re-barring* della *Danse Sacrale* del *Sacre* di Stravinskij operato da Slonimsky per Koussevitzky (per semplificare la gestualità da impiegare) costituisce di fatto un caso paradigmatico di alterazione alternativa: le nuove stanghette di battuta vennero infatti introdotte *accanto* a quelle originali, pur

⁷² Riscontrabili nel caso in cui «l'autore mantiene per lo stesso passo due o più lezioni senza risolversi a operare una scelta» Caraci Vela, Grassi, e Calvia, «Glossario», 243.

mantenendo intatto – dal punto di vista delle altezze e dei ritmi – il dettato originale del compositore. L'alterazione rifletteva ovviamente una precisa scelta esecutiva dei due direttori volta a risolvere un problema tecnico pur non alterando il risultato sonoro derivato.⁷³

In tutti i casi visti finora, le alterazioni rappresentano per lo studioso delle vere e proprie 'registrazioni' di scelte esecutive, o quantomeno di idee esecutive fissate su carta (ma non necessariamente realizzate) che l'esecutore ha voluto mettere per iscritto in modo che sfuggissero alla precarietà della memoria o affinché potessero essere trasferite ad altri supporti performativi. Esse possono inoltre rivelare il coinvolgimento dell'esecutore nell'*iter* genetico di un'opera, in caso di rapporti di collaborazione o di autorialità negoziata tra compositori ed esecutori.⁷⁴ In altre situazioni, ancora, provano efficacemente l'adesione dei loro autori a certi principi interpretativi o a determinate tradizioni esecutive.

Completano il quadro delle alterazioni quegli interventi scritti che, pur essendo a pieno titolo alterazioni, non modificano il contenuto dell'artefatto, ma piuttosto intervengono sulla dimensione del suo contenuto visuale, modificando il *layout* della pagina e l'aspetto visivo del testo.⁷⁵ Rispondono a ciò che chiamo ALTERAZIONI DI LAYOUT tutti quei casi in cui una porzione del testo è stata copiata in un'altra posizione del medesimo artefatto, per aumentarne il grado di efficienza performativa, migliorando voltate o aiutando la memoria dell'esecutore.⁷⁶ In casi come quello dell'applicazione di pecette, queste alterazioni sono in realtà componenti di pratiche 'miste', in cui la scrittura si unisce all'alterazione materiale del testo.

Nella *part-score* della viola del *Quinto Quartetto* di Bartók [→ fig. 9] il violista del Kolisch Quartet Eugene Lehner, per agevolare una voltata, ha copiato le battute 63-65 della sola sua parte, disponendo il rigo a sinistra dell'ultima area di lettura.

4.6.2 Riflettere, comprendere, assimilare

Ritornando alla dimensione contenutistica dell'artefatto scritto, il secondo macro-gruppo di annotazioni raccoglie tutte quelle tracce scritte frutto di processi analitici, così come di tutte quelle operazioni interpretative ed esegetiche che, a partire dallo scandaglio del testo musicale, lo legano suo contesto di creazione e di ricezione ed eventualmente alla sua tradizione testuale. Ad un livello intermedio tra questo gruppo e il seguente (relativo alle annotazioni con valore di ausilio mnemonico o performativo) si situano quelle tracce scritte del processo di lettura che riguardano la decodifica e lo studio del testo musicale.

L'analisi musicale è un'attività interpretativa, basata tradizionalmente sull'indagine di un contenuto notazionale scritto e fondata su uno o più metodi. Nella prospettiva del musicista, l'analisi può assolvere a diverse funzioni. Ad un livello schiettamente funzionale alla performance, essa permette di maturare una comprensione

⁷³ Cfr. Olga Manulkina, «Leonard Bernstein's 1959 Triumph in the Soviet Union», in *The Rite of Spring at 100*, a c. di Severine Neff et al., *Musical Meaning and Interpretation* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017), 88.

⁷⁴ Cfr. ad esempio Dotto, «Opera, Four Hands».

⁷⁵ Ciò a differenza di ogni altro tipo di alterazione che, dal momento che la scrittura produce per definizione su un supporto extra-somatico, un risultato *visibile* di una certa permanenza a seconda degli strumenti e dei supporti impiegati, non può non influire anche sulla sua dimensione visiva.

⁷⁶ Cfr. *infra*, § 5.3.

(corretta o errata che sia) del testo musicale e dell'opera, proprio grazie alla mediazione della sua rappresentazione notazionale. Ad un livello più profondo, essa permette di ricercare un «senso [che] non si rivela nell'immediatezza della percezione»⁷⁷ o che non si rivela lasciandosi guidare esclusivamente da un'intuizione esecutiva, ma a cui si può avere accesso attraverso un percorso speculativo ed intellettuale che passi per l'indagine delle strutture musicali rappresentate tramite la notazione. Tale scandaglio analitico può lasciare tracce scritte, che chiamerò ANNOTAZIONI ANALITICHE, sui materiali performativi degli stessi esecutori o, talvolta, su appositi supporti di corredo.

Walter Levin, ad esempio, era solito distinguere le partitutine analitiche dai supporti performativi, e i suoi materiali rivelano eloquentemente quanto l'analisi fosse un processo attuato in spazi testuali ben definiti.⁷⁸ Al contrario, i materiali di Rudolf Kolisch rivelano un comportamento più variegato: da un lato egli riutilizzò parti di partitutine impiegate per l'analisi per allestire i suoi supporti performativi, dall'altro era solito mettere per iscritto i suoi appunti analitici in quaderni o fogli sparsi [→ fig. 10].

In tutti i casi, le annotazioni analitiche costituiscono un utilissimo punto di osservazione del processo di assimilazione e comprensione del contenuto testuale da parte degli esecutori, nonché del loro orizzonte teorico e interpretativo, foriero a sua volta di esiti particolarmente significativi sul piano esecutivo. Dal punto di vista dello scopo di questo genere di annotazioni, gli esecutori si discostano spesso da compositori e studiosi,⁷⁹ che pure annotano le loro partiture, ma per fini prettamente speculativi o per formulare gli esiti dell'analisi in forma scritta.

Per questa ragione non è raro trovare appunti analitici discontinui, parziali o frammentari. Questi, più che rivelare per iscritto un lavoro analitico continuativo (che pure può essere avvenuto senza lasciare traccia) fissano esclusivamente aspetti del testo musicale che risultano particolarmente degni di nota, nella prospettiva del singolo esecutore. Pertanto tali annotazioni risultano preziosissime per comprendere su quali elementi musicali si sia concentrato il suo sforzo analitico, poiché più rilevanti per il suo approccio performativo o di più faticosa assimilazione in fase di studio.

Sir Georg Solti amava definirsi un «architectural conductor»⁸⁰, per la sua attenzione maniacale per l'articolazione formale e le proporzioni temporali (ovvero metronomiche) dell'esecuzione. Non a caso, nelle sue partiture si trovano di rado tracce di un'analisi armonica. Se prendiamo ad esempio la sua partitura del *Macbeth* op. 23 di Strauss troviamo indicati solo alcuni accordi per mezzo di sigle alfabetiche tedesche (ad es. «Es dur» a b. 13, p. 3) o più raramente con cifratura in numeri romani (ad es. «V7» a b. 11, p. 3). Più che un'analisi pedissequa del decorso armonico, al direttore interessava fissare gli estremi di una 'bussola' per potersi orientarsi nel contenuto armonico. Al contrario, egli era solito annotare sistematicamente, secondo una sua particolare semiografia, la configurazione fraseologica di ogni passo della partitura, talvolta anche ove poteva sembrare superflua.⁸¹

⁷⁷ Gianmario Borio, «Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale», in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, *Diverse voci*; 4 (Pisa: ETS, 2004), 10.

⁷⁸ Questo caso è approfondito *infra*, §. 6.2.1.

⁷⁹ Con le debite eccezioni, come nel caso di Walter Levin: cfr. ancora *infra*, §. 6.2.1.

⁸⁰ Georg Solti, *Memoirs* (New York: Alfred A. Knopf, 1997), 205.

⁸¹ Cfr. *infra*, § 6.4.

Oltre a misurarsi con lo scandaglio analitico del testo, alcuni interpreti lasciano tracce scritte di una attività esegetica ed interpretativa a più ampio raggio, che coinvolge il contesto storico dell'opera o particolari aspetti culturali della sua storia e del suo significato, originario o attribuito. Definisco questo tipo di interventi scritti, di norma di natura verbale, come ANNOTAZIONI ESEGETICO-INTERPRETATIVE. Esse si rivolgono sempre al testo-come-contenuto, ma inteso ovviamente nell'accezione più ampia di artefatto culturale. Talvolta, ad un livello più prossimo all'analisi, questo tipo di annotazioni rivelano lo sforzo di una maggiore contestualizzazione del testo musicale, esplicitandone elementi contenutistici assenti nella specifica edizione che l'interprete si trova ad utilizzare, quali dettagli relativi alla storia del brano o al suo contesto storico.

In altri casi, dal contenuto di queste annotazioni emergono tracce di una riflessione più ampia da parte dell'esecutore, che attiva relazioni non solo intertestuali, ma anche extra-musicali, utili a raffinare la nostra immagine dell'esecutore attraverso i suoi stessi materiali performativi, ad approfondire il suo mondo interiore, la sua sensibilità artistica e la sua particolare relazione con lo spazio interpretativo del testo, ove la lettura può stimolare e produrre una più generale riflessione di tipo culturale.

In una intervista rilasciata nel 2014 al blog *Newcity Music*, Riccardo Muti ha parlato del suo rapporto con la *Nona sinfonia* di Beethoven, con cui avrebbe aperto la stagione 2014-2015. Nel corso dell'intervista ha richiamato l'attenzione sulla sua personale interpretazione dell'incipit dell'opera, e nel farlo ha citato proprio le parole che aveva posto in esergo alla partitura, di cui veniva anche riprodotta un'immagine.⁸² L'annotazione – posta in origine sopra il titolo, ma poi sbiadita in fotocopia e quindi ricopiata sul verso della carta di guardia – recita: «Notte silente. Il deserto è in ascolto di Dio. E la stella parla alla stella». Si tratta di un celebre aforisma attribuito a Goethe,⁸³ cui fa da contraltare l'annotazione aggiunta dal direttore sopra il rigo dei timpani: «(Atmosfera carica di attesa, indeterminata, “cosmica”)».

Nel novero di questa macro-tipologia di annotazioni trovano posto, da ultimo, quelle che testimoniano l'emergere di problemi filologici negli esecutori. Si tratta cioè di tutte quelle note manoscritte che rivelano una riflessione non solo su peculiarità o (presunte) incongruenze di certi passi o lezioni, ma anche sulla tradizione testuale dell'opera cui essi hanno accesso, in una sua porzione, grazie agli artefatti scritti a loro noti o in loro possesso. A questa tipologia attribuisco la definizione di ANNOTAZIONI CRITICO-FILOLOGICHE: la prima parte dell'aggettivo si riferisce ad operazioni di critica *interna* del testo (ovvero esercitata senza il confronto con altri testimoni), che avvengono quando l'interprete ragiona su passi specifici del testo che gli paiono incongrui o ambigui; la seconda parte ad un eventuale valutazione delle varianti testuali originata dallo scrutinio di più edizioni o fonti di uno stesso brano. Tali annotazioni non portano per forza la 'risposta' dell'esecutore al problema, che

⁸² Dennis Polkow, «Orchestral Maneuvers: Riccardo Muti and the CSO's New Season», *Newcity Music* (blog), 15 settembre 2014, <https://music.newcity.com/2014/09/15/orchestral-maneuvers-riccardo-muti-and-the-csos-new-season/>. La stessa dichiarazione si legge anche in altri due articoli: un'intervista del 2012, Giorgio Vitali, «Riccardo Muti», *Il Caffè* (blog), 16 settembre 2012, http://www.caffe.ch/stories/incontri/40433_riccardo_muti/. e in un breve articolo dell'anno seguente, Gianfranco Ravasi, «Breviario», *Il Sole 24 Ore*, 4 agosto 2013, 26.

⁸³ La presunta provenienza, suggerita da Muti in calce all'annotazione, alla poesia *Das Göttliche* dello stesso Goethe è errata.

porterebbe in tal caso anche ad una alterazione del contenuto dell'artefatto; in diversi casi indicano semplicemente l'emergere del suo quesito.

Un esempio efficace di annotazione del primo tipo è costituito da un passaggio della partitura dell'op. 135 di Beethoven, il *Quartetto* no. 16 in Fa maggiore, appartenuta a Rudolf Kolisch. A p. 3, b. 66 del primo movimento (*Allegretto*) [→ fig. 11] il violinista cerchia la nota della viola, che è curiosamente una croma e non una semiminima come si nota in passi analoghi in cui compare lo stesso inciso (cfr. b. 68, secondo violino).⁸⁴ La discrasia è ulteriormente marcata con un punto interrogativo posto sul margine esterno della pagina.

Diverse sono invece le annotazioni di carattere filologico di Walter Levin, che testimoniano un frequente ricorso a fonti d'autore. Una delle sue partiture del *Terzo Quartetto* di Schönberg,⁸⁵ ad esempio, riporta a p. 25 (II, b. 16) [→ fig. 12] un breve commento relativo all'unisono tra le parti del secondo violino e della viola (la semicroma re sul terzo movimento, entrambe cerchiate a matita). A riguardo, Levin annota: «doubling | correct, see NB | in Manuscript»⁸⁶.

Il macro-gruppo di annotazioni trattate finora si completa con un'ultima categoria, costituita da tutte quelle tracce di lettura che evidenziano il processo di assimilazione del contenuto. A differenza di tutti gli interventi scritti di carattere analitico – che provano l'individuazione di specifiche strutture musicali sulla base di una particolare competenza del codice in cui sono state espresse – queste annotazioni provano piuttosto un più elementare riconoscimento di elementi. La loro presenza, la loro abbondanza o scarsità, evidenziano le abitudini di studio degli esecutori e specialmente di quelle categorie di esecutori, come i direttori, che trascorrono una considerevole parte del loro processo interpretativo lontani dalla concreta produzione del suono. Per questa tipologia propongo la definizione di ANNOTAZIONI DEITTICHE, ricorrendo ad un aggettivo derivato dal greco δεικνυμι (*deiknymi*, mostrare).⁸⁷ Si tratta di annotazioni di natura segnica varia, che possono spaziare da indicazioni verbali a frecce, cerchi o altri simboli. Secondo le categorie proposte da Marshall⁸⁸, si tratta di annotazioni informali e transitorie, ovvero introdotte dal lettore senza seguire un particolare 'protocollo' e senza necessariamente voler segnalare passi del testo su cui dover tornare in seguito. Possono essere distinte in due categorie: le prime, che chiamo INDICALI (con riferimento all'indice quale tipologia pierciana di segno), indicano appunto o segnalano uno o più

⁸⁴ La stessa lezione, all'epoca di Kolisch, si ritrovava anche nell'opera omnia: Ludwig van Beethoven, «Quartett [Nr. 16] für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 135», in *Ludwig van Beethovens Werke: Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger*, vol. 6, nr. 52, 6, 1863, 190 scil. 2.

⁸⁵ Per la precisione, una delle tre copie dell'edizione UE – Philharmonia (no. 228) la cui legatura è stata rinforzata con nastro da pacchi; presenta una nota di possesso sul *recto* della guardia: «Walter Levin | 893254» (il numero è scritto a matita leggera).

⁸⁶ Si tratta della *Niederschrift* conservata presso la Library of Congress, ML29c.S36Case..

⁸⁷ La scelta non è casuale, ed evoca immediatamente il concetto di deissi noto in linguistica e in antropologia linguistica. In quest'ultima disciplina in particolare il fenomeno è legato in particolare al concetto di *indexicalità* che Michael Silverstein, «Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description», in *Meaning in Anthropology*, a c. di Henry A. Selby e Keith H. Basso (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976), 11–55. ha tratto dalla lezione di Pierce e Jakobson. (Hanks 1992, 46 s.) descrive la deissi come una forma di *referential indexicality*, ovvero la funzione di «to individuate or single out objects of reference or address in terms of their relation to the current interactive context in which the utterance occurs». Per un'introduzione alla trattazione del termine in linguistica italiana, cfr. Anna-Maria De Cesare, «deittici», in *Enciclopedia dell'Italiano* (Treccani, 2010), [http://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_(Enciclopedia-dell'Italiano)). e relativa bibliografia.

⁸⁸ Marshall, «Toward an Ecology of Hypertext Annotation»: cfr. *supra*, Tab.1.

elementi del testo cui sono *fisicamente* vicini; le altre, che chiamo ANALITICHE, pur nella loro prossimità agli elementi cui sono legate, rivelano un grado elementare di analisi o interpretazione del testo.

Annotazione deittiche di tipo indicale sono ad esempio i segni adoperati da molti direttori d'orchestra per indicare l'ingresso di uno strumento nel discorso musicale, oppure le sigle dei nomi delle voci (ad esempio «Cl.» per «clarinetto») introdotte presso la battuta ove esse compaiono. La pagina della partitura di Carlo Maria Giulini dei *6 Stücke* op. 6 per orchestra qui in [→ fig. 4] ne mostra diverse (tra cui le graffe all'ingresso dei corni, cui si aggiunge l'annotazione «COR»). Un esempio di annotazione deittica analitica è invece riscontrabile, sempre nella stessa pagina, nell'indicazione «a 4» posta presso i righi dei flauti: essa esprime sinteticamente che, pur scritti su due righi, tutti e quattro i flauti sono coinvolti nel passaggio in ottava, pur se notato – come scritto in partitura – a due per parte.

Dimitri Mitropoulos era solito introdurre annotazioni a lapis blu in corrispondenza di quelle battute particolarmente importanti nell'articolazione formale del brano, o dalle quali era possibile agevolmente ricominciare dopo un'interruzione in sede di prova. Tali annotazioni (deittiche di tipo analitico) non esprimono il numero della battuta, ma piuttosto la sua 'distanza' dal più vicino numero di concertazione. Leggere «6-»,⁸⁹ ad esempio, indicava che la battuta era la sesta prima del numero (o lettera) di concertazione.

Rispondono sempre alla medesima categoria quelle annotazioni, riscontrabili soprattutto nelle partiture dei direttori d'orchestra [→ fig. 13], che esplicitano il nome delle note di alcuni strumenti (specie traspositori, indicando la nota reale che eseguono anziché la nota d'effetto): in questo caso l'esempio è tratto dal *Concerto* di Bartók annotato da Solti.

Ad un livello di poco più complesso, alcune annotazioni deittiche di tipo analitico assolvono allo scopo di diminuire la complessità di alcune semiografie, oppure di alcuni passi del testo, ad esempio indicando incontri verticali o relazioni melodiche tra parti diverse con linee o tratti, oppure marcando i movimenti di una battuta per razionalizzarne il profilo ritmico.

Ancora nella [→ fig. 4], si nota come Giulini abbia indicato ad esempio, nella parte del clarinetto basso, ciascun ottavo di metà della prima b. della pagina. I tre tratti verticali sono inoltre raggruppati da un tratto d'unione che conferisce all'annotazione un aspetto simile ad una terzina di ottavi. Lo stesso si nota per la parte del IV corno nella stessa b. e in quella seguente.

La categoria delle annotazioni deittiche si pone in realtà a metà strada tra le annotazioni relative prettamente alla dimensione contenutistica e quella materiale dell'artefatto. A seconda infatti del tipo di utilizzo che l'esecutore fa di esso, la loro funzione cambia: se si tratta infatti di generici materiali performativi⁹⁰ tali segni ci

⁸⁹ Come a p. 4 della sua partitura di *Also sprach Zarathustra* op. 30 di Richard Strauss. Una riproduzione è disponibile a questo link: <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/631245f0-553d-4c28-a303-e05e0e7cf035-0.1/fullview#page/6/mode/2up>.

⁹⁰ Quali ad esempio proprio le partiture di Giulini, che nelle diverse testimonianze audiovisive vediamo sempre dirigere a memoria durante le sue performance.

rivelano semplicemente le dinamiche dell'approccio performativo, in questo caso mettendo in luce gli elementi su cui si è concentrata l'attenzione del musicista nella fase di preparazione dell'esecuzione. Al contrario, qualora si tratti di supporti performativi, tali annotazioni (in particolare quelle di tipo indicale) svolgono a pieno diritto la funzione che verrà ora trattata.

4.6.3 Evidenziare, (farsi) ricordare

All'interno sia del processo performativo che dell'evento performativo, l'artefatto scritto può giocare un ruolo di assoluta importanza, a seconda dell'esecutore, delle sue abitudini e delle sue necessità. Il grado di efficienza di un artefatto, significativo nel processo della concreta attività musicale, può essere aumentato o migliorato anche grazie all'introduzione di annotazioni. Queste possono da un lato intervenire sulla dimensione del contenuto visuale, rendendo così la lettura (di qualsiasi tipo essa sia) più agevole e mirata, dall'altro arricchire il testo di nuove informazioni relative al contenuto o ai modi di utilizzo dell'artefatto. Opportunamente annotato, il supporto performativo diviene un supporto 'programmato' per ripetere messaggi visivi precisi: entriamo qui nel campo delle annotazioni *permanenti*,⁹¹ introdotte consapevolmente dai musicisti per aumentare la «visual salience»⁹² di alcuni elementi nel processo di lettura, nonché per fungere da ausili alla memoria (*aide-mémoire*) e più in generale ai vari sensi coinvolti nella performance come l'udito e la vista.⁹³

Le annotazioni deittiche ricadono a pieno titolo anche in questo macro-gruppo, sebbene possono passare dal rappresentare semplici 'tracce di lettura' o studio del testo musicale (annotazioni transitorie), a funzionare come annotazioni permanenti. Tracciate dall'esecutore in fase di studio, non necessariamente per essere rilette, possono permanere sulla pagina esercitando comunque un certo rilievo visivo; quando invece spiccano per colori e dimensioni sono più probabilmente (se non di certo) annotazioni di tipo permanente. Appartengono a questa tipologia quegli interventi scritti che consistono nel ricopiare e duplicare elementi pre-esistenti del contenuto visuale, scrivendoli ad esempio in colori diversi o in caratteri più grandi in modo da aumentare il loro rilievo visivo.

La partitura del *Moses und Aron* di Schönberg appartenuta a sir Georg Solti [→ fig. 6] rappresenta un esempio efficace in cui l'annotazione ha permesso all'esecutore di 'familiarizzare' con una semiografia a lui non comune attraverso la duplicazione di indicazioni della partitura. Il suo peculiare layout è basato sui principi enunciati dallo stesso Schönberg nella sua prefazione ai *Vier Lieder* op. 22 per voce e orchestra.⁹⁴ Per evidenziare meglio l'ingresso dei vari strumenti di una data famiglia, raccolti in un rigo ciascuno, Solti ne ha riscritto le sigle a carattere più grande.

Similmente, la copiatura in carattere grande del numero di concertazione «2» ancora nella partitura webberiana di Giulini [→ fig. 4] è un altro caso di annotazione dello stesso tipo.

⁹¹ Richiamo ancora una volta la definizione di Marshall, «Toward an Ecology of Hypertext Annotation», per cui cfr. ancora *supra*, Tab. 1.

⁹² Kaastra, «Annotation and the coordination», 667.

⁹³ Come ha già sottolineato Winget («Annotations on Musical Scores by Performing Musicians», 1883) certe annotazioni hanno proprio la funzione di indicare all'esecutore «where to look or what to listen for»: la studiosa le assegna alla categoria «attentive» (*ibid.*).

⁹⁴ Arnold Schönberg, «The Simplified Study/Conductor's Score: Foreword to the Four Orchestral Songs, Op. 22, September 1917», in *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*, a c. di J. Daniel Jenkins, Schoenberg in Words 5 (Oxford; New York: Oxford University Press, 2016), 210–15.

Non è raro trovare, inoltre, annotazioni deittiche di tipo INTERTESTUALE, quali guide o profili schematici delle parti di altri strumenti, di norma introdotti all'interno di parti staccate per segnalare l'ingresso di un altro strumento, o per riassumere l'intreccio ritmico che questo crea con la parte che l'esecutore deve suonare. Sono palesemente frutto del ricorso ad altre parti o partiture e rivelano il loro rapporto degli interpreti con altri artefatti scritti.

Oppure annotazioni che anticipino (leggi: copino) note o pause scritte nella pagina o nel sistema seguente. La loro posizione strategica all'interno del contenuto visuale le avvicina ai *custodes* (sing. *custos*) dei manoscritti e delle edizioni a stampa dei secoli passati, e come tali le definirò in questa sede. Tali CUSTODES rivelano un più stretto rapporto con la dimensione materiale dell'artefatto rispetto alle altre annotazioni deittiche: infatti assumono senso in relazione alla posizione del contenuto cui si riferiscono, piuttosto che al contenuto in sé.

Riguardano ancora, forse ancor di più questo aspetto del testo, le ANNOTAZIONI D'USO⁹⁵ (di norma verbali), che prescrivono all'esecutore come gestire l'artefatto durante l'esecuzione: si tratta per lo più di indicazioni verbali che rammentano voltate, aperture di pagine e altre operazioni simili. In certi casi, vengono opportunamente combinate con operazioni di alterazione materiale dell'artefatto.⁹⁶ Queste annotazioni, insieme alle *custodes*, risultano utili esclusivamente all'interno di un preciso layout della pagina: se per assurdo venissero ricopiate in un altro artefatto il cui il contenuto visuale, fosse organizzato diversamente nella sua dimensione visiva, queste perderebbero di senso.

Nonostante il legame più o meno stretto con la dimensione materiale, le tipologie viste fin qui hanno tutte una diretta relazione con quel che è già nel contenuto-base dell'artefatto scritto e ne mettono in evidenza elementi specifici. Vi sono però casi in cui gli esecutori scelgono di annotare informazioni ulteriori – benché legate al contenuto – allo scopo di poterle poi ricordare nel corso delle future occasioni di lettura. Ad un primo livello, legato alla dimensione contenutistica dell'artefatto, stanno tutte quelle annotazioni inerenti la realizzazione sonora del dettato del testo, volte ad esplicitare problemi o istanze pratiche esecutive emerse nello studio o nella concertazione, ma anche – nel contesto didattico o di studio – dall'ascolto di esecuzioni di altri (eventualmente su supporto). Leggerle equivale da un lato a scorrere le 'risposte' che gli esecutori si sono dati alle difficoltà che hanno incontrato nel maturare le loro esecuzioni più che le loro interpretazioni (almeno nel senso più intellettuale del termine); dall'altro, ad entrare nel vivo dei loro giudizi, dei loro feedback e della loro esperienza e percezione musicale (è il caso delle annotazioni relative alla durata, raggiunta o ipotetica, di un brano)⁹⁷. Per queste annotazioni, in gran parte di tipo verbale, propongo la definizione di ANNOTAZIONI CRITICO-PERFORMATIVE.

All'inizio della partitura del *Concerto* per orchestra di Béla Bartók [→ fig. 14], sir Georg Solti ha scritto a pastello rosso, in carattere grande, «Ruhe» [calma]. Quest'annotazione, aveva scopo di indicare di non staccare troppo rapidamente l'inizio del brano. Possono essere considerate annotazioni dello

⁹⁵ Si di ciò che Donald A. Norman ha definito *signifiers* nei suoi studi di psicologia del design. Con il termine egli indica «any mark or sound, any perceivable indicator that communicates appropriate behavior to a person», ovviamente nei confronti di un oggetto dato (un caso banale: la scritta «PUSH» su una porta): cfr. Donald A. Norman, *The Design of Everyday Things*, Revised and expanded edition (New York: Basic Books, 2002), 14. Opto qui per proporre una nuova definizione, per evitare di impiegare la sua versione italiana, *significante*, che porterebbe con sé una certa ambiguità nell'ambito di uno studio come questo, in cui si trattano questioni relative agli ambiti della scrittura e della notazione.

⁹⁶ Cfr. *infra*, § 5.4. Un esempio di annotazioni di questo tipo è *infra*, § 6.2.4.

⁹⁷ Queste erano già state notate da Bewley, «Marking the Way», 831.

stesso tipo tutte le indicazioni metronomiche, spesso commentate, che il direttore ha appuntato, con relative date in cui esse sono state effettivamente raggiunte.⁹⁸

A b. 258 del primo movimento del *Terzo Quartetto* di Schönberg, il secondo violino del LaSalle Quartet, Henry Meyer, ha cerchiato l'ultima semiminima della battuta, e vi ha scritto sopra «save»: il senso è ovviamente quello di ricordarsi di risparmiare arco, dal momento che dalla nota parte una lunga legatura di valore che termina sulla prima croma di b. 260.

A completare il quadro di quest'ultimo macro-gruppo, si può aggiungere un gruppo di annotazioni dai caratteri piuttosto fluidi. Assolvono anch'esse alla finalità di 'far ricordare' l'esecutore, ma non hanno attinenza diretta con il testo in quanto complesso di istruzioni performative o come rappresentazione simbolica di strutture musicali e quindi non assolvono a scopi performativi. Più che altro, esse sono legate all'artefatto in quanto 'contenitore' del testo di un preciso brano, o magari come oggetto che ha accompagnato l'esecutore in diverse occasioni del far musica. Sono ANNOTAZIONI CIRCOSTANZIALI che evidenziano fortemente la dimensione spaziale dell'artefatto anche oltre l'attività musicale specifica. Senza essere legate necessariamente all'esperienza del suo contenuto da parte del musicista, possono essere semplicemente traccia dell'esperienza (musicale o umana) che egli ha avuto dell'artefatto che ne era il supporto materiale.

Rudolf Kolisch, con tutta probabilità durante i suoi corsi presso il New England Conservatory, eseguì con almeno due gruppi di allievi la *Kammersymphonie* op. 9 di Schönberg. La sua *part-score* testimonia due esecuzioni [→ fig. 15]: Kolisch in un caso annotò nome e cognome di tutti gli allievi coinvolti (sottolineando il nome), mentre nell'altro fece loro firmare sulla metà vuota della pagina, chiedendo di indicare anche lo strumento che suonavano. Che egli stesso fosse impegnato in prima persona tra gli esecutori è altrettanto chiaro: presso il rigo del primo violino non c'è alcun nome (e allo stesso modo manca il primo violino nell'elenco delle firme).

Queste annotazioni possono sia tenere traccia dell'attività dell'esecutore, che fissare in un commento un'informazione a lui utile (un numero di telefono, un indirizzo). Non mancano annotazioni di carattere gnomico o diaristico: frasi, disegni, così come prove di penna o scarabocchi. Da ultimo, rientrano in questo novero anche le NOTE DI POSSESSO, gli *ex libris* e così le dediche, che indicano ad altri lettori chi è il proprietario di una data partitura:⁹⁹ esse rammentano che un dato 'libro di musica' non è un oggetto qualsiasi, ma un oggetto specifico con un altrettanto specifico proprietario.

Con quest'ultima categoria si sono esauriscono le tipologie di annotazione esaminate e riscontrate in questo studio, che verranno sintetizzate nello specchio conclusivo posto a fine del capitolo. Da qui si passerà ad esaminare l'ultima forma di interazione tra testo ed esecutore: dal processo della scrittura a quello dell'alterazione materiale degli artefatti scritti.

⁹⁸ Come è già stato notato nel caso della partitura dell'*Eroica* presentata *supra*, § 1.4.

⁹⁹ Nel caso delle dediche risultano ancora più interessanti in quanto tracce di una relazione. Un esempio è *infra*, § 6.3.

5. Alterazione materiale

5.1 Preludio: le zanzare di Highland Park (1952) e i segni dell'uso

Diversi dei più vecchi *set* di parti della Chicago Symphony Orchestra Library presentano tra le loro pagine i resti di un certo numero di zanzare, schiacciate dagli orchestrali insolentiti. La ragione della loro presenza si deve alla annuale partecipazione dell'orchestra al Ravinia Festival, lo storico festival di musica all'aperto che si tiene ogni anno in estate ad Highland Park (IL). In certi casi, come su una parte del clarinetto secondo del *Concerto per orchestra* di Béla Bartók, l'esecutore ha inoltre tracciato un cerchio a matita intorno al corpo dell'insetto e vi ha annotato la data, «1952» [→ fig. 16]. Per via dei metodi di gestione dell'archivio musicale, che non prevedevano l'ingressatura dei materiali, tale traccia materiale è l'unico metodo di datazione di tale *set* di parti.¹

Nell'uso di materiali e supporti performativi, nel contesto delle varie attività che compongono il far musica, gli artefatti scritti 'seguono' i loro possessori (o utilizzatori momentanei) in diverse occasioni, passando per luoghi e circostanze diverse. Gli esecutori, a loro volta, 'abitano' i loro artefatti scritti in vari modi e «[a]bitare», secondo una massima di Benjamin, «significa lasciare tracce»;² tracce non solo intenzionali (come quelle prodotte dalla scrittura), ma anche involontarie. Gli oggetti che noi oggi consultiamo in archivi e biblioteche, non hanno certo riposato fin dalla loro creazione sugli scaffali in attesa di essere aperti: tanti sono stati utilizzati con più o meno cura, sfogliati con maggiore o minor cautela, riposti con più o meno delicatezza. Delle fasi del loro uso, talvolta turbolente, essi recano tracce³ più o meno evidenti, prodotte non solo nelle occasioni in cui si sono verificate le pratiche della lettura e della scrittura, ma anche in tutti i casi della loro semplice 'manipolazione'. Si tratta di strappi nelle pagine, legature danneggiate, macchie e impronte. Di particolare interesse sono invece le piegature (o le forzature delle rilegature) che gli esecutori fanno in modo che partiture e parti restino ben aperte sui legghi: indizi, in alcuni casi, della necessità di migliorare il grado di efficienza del supporto; in altri, prove della più assidua 'frequentazione' di alcune aperture dell'artefatto. Il suo deterioramento e l'usura prodottasi nel corso del tempo, sia per un'eventuale fragilità che per l'intensità del suo 'contatto' con gli esecutori, porta talvolta ad attuare interventi contenitivi o di riparazione (talvolta operati da soggetti specifici), allo scopo di mantenerlo funzionale, efficace e durevole.

Un altro *set* di parti, questa volta dell'*Eroica* di Beethoven ma provenienti ancora dalla Chicago Symphony Orchestra Library, è stato in uso dagli anni Cinquanta, e mostra oggi tutti i segni tradizionali

¹ (Carole Keller, CSO Music Librarian, conversazione privata, 25 gennaio 2019).

² Walter Benjamin, «Parigi, La capitale del XIX secolo. Exposé», in *I «passages» di Parigi* (Torino: Einaudi, 2000), 13.

³ L'adozione di questo termine, in questo caso, aderisce perfettamente alla proposta di una tipologia dei modi di produzione segnica formulata in ambito semiotico in Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani, 1975), fig. 39, poi ripresa in *Id.*, *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Torino: Einaudi, 1984), 45.

di un utilizzo intenso e prolungato durato per diversi decenni. Gli angoli risultano anneriti dalle continue voltate, solo ove tali voltate sono effettivamente avvenute (mancano, per esempio, nell'angolo in basso a sinistra della prima apertura). I bibliotecari, per evitare di dover sostituire il *set* anzitempo, hanno rinforzato gli angoli con del nastro adesivo opaco, lo stesso con cui hanno incollato gli strappi dei vari bifogli in corrispondenza della piegatura per assicurare una maggior tenuta.

Nell'esame delle fonti cui è dedicato questo studio, l'analisi di questi segni rientra in una valutazione preliminare del loro utilizzo, spesso utile per dirimere tra gli artefatti utilizzati occasionalmente e i veri e propri 'attrezzi di lavoro' di un esecutore. A queste si devono aggiungere, in particolare, tutte le modifiche volontarie del contenuto visuale che ora prenderemo in esame.

5.2 L'alterazione come pratica materiale

Come si è detto poco sopra, lettura e scrittura assegnano spesso alla dimensione materiale un ruolo subordinato: nella maggior parte dei casi è la dimensione del contenuto a costituire il fulcro di tali pratiche. Laddove invece l'esecutore 'mette mano' all'artefatto scritto e ne modifica il suo aspetto o la sua configurazione, egli sposta l'attenzione sulla sua natura di 'cosa'. Questa pratica è nota da tempo agli studiosi di *marginalia*, sebbene sia stata in un certo senso assimilata alla pratica dell'annotazione o discussa contestualmente ad essa: per esempio, abbiamo già visto che studiosi come Gillian Pink fanno ricadere nelle «tracce di lettura non verbali»⁴ interventi proprio di questa natura.⁵ Seguendo poi la bipartizione di questi in *macromarginalia* e *micromarginalia*, al primo tipo corrisponderanno segnalibri, piegature delle pagine ed orecchie; al secondo, invece, tutti quegli interventi che «per vederli, è necessario aprire il libro»,⁶ tra cui tracce a secco («doppiamente mute, [...] perché [...] incolore»⁷), segni lasciati con le unghie e così via. Nel novero degli studi musicologici, tale pratica è stata notata di rado e non è stata ancora tematizzata di per sé.⁸

Definisco dunque ALTERAZIONE MATERIALE qualsiasi intervento intenzionale⁹ condotto sull'artefatto nel corso del suo utilizzo da parte di uno o più soggetti. L'etimologia di *alterazione* si presta bene ad indicare che ogni operazione di questo tipo determina una *alterità* del testo. Da un lato, perché ogni concreta modifica ovviamente lo rende differente rispetto a come si presentava in precedenza; dall'altro, nel caso di tutti quegli artefatti scritti che sono esemplari a stampa (e quindi non unici come i manoscritti), l'alterazione li rende *altro* rispetto alle copie che in origine erano loro sostanzialmente identiche. L'alterazione materiale spezza in modo deciso la catena che unisce le copie tra loro: un artefatto modificato in tal modo potrà essere soltanto *simile* ad altre copie circolazione, ma non più uguale. La sua forma-base, ovvero la configurazione che aveva prima di essere stato alterato, risulterà

⁴ Gillian Pink, «Voltaire marginalista: una classificazione tipologica delle sue tracce di lettura», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 3 (2018): 10.

⁵ Cfr. *supra*, § 4.5.

⁶ Pink, «Voltaire marginalista», 13.

⁷ Pink, 16.

⁸ Cfr. Oreste Bossini, «Il cammino del Wanderer. Appunti per una biografia artistica tra Beethoven, Rossini, Verdi, Brahms e Mahler», in *Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio*, a c. di Gastón Fournier-Facio (Milano: ilSaggiatore ; Fondazione Claudio Abbado, 2015), 249.

⁹ Sono infatti involontarie tutte quelle tracce lasciate dall'esecutore o prodotte da agenti esterni di cui ho detto *supra*, § 5.1.

superata:¹⁰ divenuto così una «customized cop[y]»¹¹ al pari di un testo annotato,¹² esso sarà irreversibilmente personalizzato e legato, se non direttamente ad un possessore specifico, quantomeno ad un preciso contesto di utilizzo o ad un gruppo di possibili utilizzatori. Per iniziare la nostra trattazione dell'argomento, iniziamo da un esempio:

Tutte le 8 copie della parte staccata del primo violino dell'*Eroica* oggi in uso presso la Chicago Symphony Orchestra presentano una medesima alterazione materiale [→ fig. 17]: la prima riga di p. 16 (bb. 133-144) è stata coperta con una pecetta di carta,¹³ mentre il passo, appositamente fotocopiato, è stato ricollocato alla pagina precedente, nello spazio del margine in basso. L'intervento è stato realizzato dai bibliotecari, al chiaro scopo di ottimizzare una voltata scomoda: infatti, p. 15 non si concludeva con misure in pausa, obbligando perciò metà degli esecutori a smettere di suonare per voltare la pagina.

Appare chiaro da subito che questa pratica influisce tanto sull'artefatto quanto e soprattutto sulla dimensione del suo contenuto visuale. Ricollocare un passo del testo in un altro punto non modifica di fatto il suo contenuto, ma influisce esclusivamente sulla sua presentazione al chiaro scopo di aumentare il grado di efficienza dell'artefatto. È questo lo scopo della maggior parte degli interventi materiali: far sì che in sede performativa la lettura e più in generale l'uso dell'artefatto scritto sia utile e davvero efficace per l'esecutore, impiegando differenti stratagemmi. Proprio per questa ragione la pratica dell'alterazione materiale, molto spesso, testimonia e conferma il passaggio di un artefatto alla funzione di supporto performativo – ovvero da testo impiegato solo al di fuori o anche *dentro* l'evento performativo. Infatti è solo per poter assolvere a tale scopo che esso necessita di essere alterato, dal momento che, nella sua *facies* originaria, non presentava un grado di efficienza adeguato: per raggiungere questo scopo possono essere adottate diverse strategie.

5.3 Pecette

La prima strategia – come abbiamo visto nell'esempio – è quella di applicare su una porzione della pagina una PECETTA (o *toppa*),¹⁴ ossia un pezzo di carta, solitamente di piccole dimensioni, allo scopo di aggiungere o nascondere parte del contenuto visuale della pagina (in questo caso sostituendolo eventualmente con altro

¹⁰ Tale forma può essere individuata in un esemplare della stessa tiratura. Con forma-base non si intende affatto ciò che in bibliografia testuale si definisce *esemplare ideale*, ossia la «ricostruzione [...] di tutte le forme delle copie di una emissione o impressione» (George Thomas Tanselle, *Letteratura e manufatti*, trad. di Luigi Crocetti, introduzione di Neil Harris (Firenze: Le Lettere, 2004), 15).

¹¹ William H. Sherman, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Material Texts (Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 2008), 9.

¹² Cfr. *supra*, § 4.6.1.

¹³ Cfr. *infra*, § s.

¹⁴ È opportuno segnalare che il glossario di Marilena Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto* (Roma ; Milano: Istituto centrale per la patologia del libro ; Editrice Bibliografica, 1996), riporta solo *toppa* tra la terminologia, e vi assegna due significati non del tutto coincidenti: «[p]ezzo di materiale sostitutivo di forma qualsiasi, incollato o cucito sulla superficie di un foro» (Maniaci, 40), e «[p]ezzo di pergamena o di carta incollato sulla superficie di una pagina per sostituire il testo sottostante con un nuovo testo» (*ivi*, 139), avvisando però che sarebbe da abbandonare l'uso della parola per indicare una «[p]orzione di materiale (pergamena, carta, cuoio...) utilizzato per risarcire una lacuna» (*ivi*, 424). La parola *pecetta* non è invece attestata, ma il *Vocabolario Treccani* ne dà la seguente definizione: «[s]trisciolina di carta, di pelle o d'altro materiale, che s'incolla o si stende su una superficie per coprire o riparare una rottura, nascondere uno scritto o per scopi analoghi» («pecetta», in *Vocabolario Treccani on line*, ultimo accesso 30 giugno 2019, <http://www.treccani.it/vocabolario/pecetta>).

scritto sulla pecetta). Tale pratica, in uso fin dal medioevo, sopravvive per tutta la storia del libro.¹⁵ Nel caso del periodo trattato in questa sede, è interessante notare come i metodi di riproduzione fotografica e fotostatica permettano di copiare esatte porzioni di testo per poi dislocarle in un altro punto dell'artefatto. Ciò non significa, tuttavia, che non si utilizzino più pecette manoscritte. E ciò perché la pecetta ricavata da una fotocopia pone un problema non indifferente: impedisce infatti la rielaborazione del contenuto copiato, laddove la copiatura a mano la permette. Il 'copista', a sua discrezione, può infatti adattare il passo copiato alle sue esigenze, ad esempio compulsando in una sola riga il contenuto di più righe, o selezionando e/o parzialmente riscrivendo il contenuto da trascrivere sulla pecetta.

La parte del secondo violino della *Lyrische Suite* di Berg impiegata dal LaSalle Quartet presenta a p. 24 [→ fig. 18] una pecetta manoscritta contenente, su una sola riga, le prime 17 battute del quinto movimento (*Presto delirando*). Nel trascriverle non è stata preservata la presentazione originale della parte che, in tutto il *set* edito da Universal Edition nel 1927 (UE 8781^{a-d}), è sempre organizzata su due righe: il rigo della parte di uno dei quattro strumenti sormontato da un rigo di ossia con le guide degli altri strumenti. La pecetta, al contrario, contiene solo la parte del secondo violino.¹⁶

Pur se di norma la pecetta è un piccolo ritaglio di carta, si danno anche casi in cui raggiunga le dimensioni della pagina, e non serva a ricollocare parte del contenuto visuale, ma invece a nascondere in modo da non distrarre l'occhio durante la lettura, facendolo cadere accidentalmente su una porzione dell'artefatto da *non leggere*.¹⁷ Anche in questo caso si tratta comunque di una pecetta che non altera la forma-base del contenuto: il dettato della pagina, infatti, non cambia per via di queste alterazioni se non nel suo aspetto visivo. Si danno anche casi in cui l'applicazione di una pecetta serva a promuovere a testo un'alterazione – dopotutto è questo l'uso tradizionale delle pecette nel contesto di fonti scritte tradizionali – con l'ovvio e pratico effetto che la lezione originaria risulti in questo modo illeggibile (perché nascosta) fino a che non si ripristini la forma-base dell'artefatto. Questo tipo di pecette si collocano pertanto quali strategie materiali per realizzare, in verità, interventi di (ri)scrittura: rappresentano un punto di incontro tra pratica della annotazione e della alterazione materiale, modificando da un lato l'artefatto e dall'altro consentendo l'alterazione del suo contenuto.

5.4 Fogli, vecchi e nuovi

Se le pecette hanno lo scopo di migliorare la lettura durante l'esecuzione ricollocando porzioni del contenuto visuale, non è infrequente il caso in cui gli esecutori riproducano o copino intere pagine o porzioni di testo su altri

¹⁵ Per quanto riguarda la storia del 'libro di musica', un caso interessante (seppure di produzione e non di ricezione) è rappresentato dalle correzioni apportate alla *Partitura delli sei libri de' madrigali* di Carlo Gesualdo da Venosa stampata a Genova da Simone Molinaro (1613): l'editore, dopo aver già immesso in commercio diversi esemplari, si avvide di diversi errori e li corresse applicando sopra le porzioni di testo errate dei *bollettini*, ossia dei piccoli tasselli di carta che recavano invece la lezione corretta: cfr. Francesco Saggio, «Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo: la "Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci" (Genova, 1613)», *Philomusica on-line* 12, n. 1: «Gesualdo 1613-2013. Numero speciale dedicato alla memoria di Claudio Abbado» (2013): 88.

¹⁶ Cfr. *infra*, § 6.2.4.2.

¹⁷ Un caso è menzionato *infra*, § 5.4.

fogli, per poi integrarle all'interno dell'artefatto. Ne risulta ciò che definisco INTERFOLIAZIONE,¹⁸ ossia l'inserzione di una carta volante (ossia non fascicolata né rilegata)¹⁹ all'interno del fascicolo e quindi del libro. Specie quando avviene a mezzo di riproduzione fotostatica, l'interfoliazione crea di fatto un 'doppione' della pagina di partenza: assai utile, perché permette di riconfigurare agilmente la disposizione delle pagine in un artefatto specie nel caso in cui la loro configurazione originaria crei aperture scomode, difficili da leggere o con voltate sconvenienti. È allora che, oltre all'interfoliazione, si interviene talvolta anche sulle pagine originali, separandole dalla loro legatura, poi 'ribaltandole' di modo che il *recto* ne diventi il *verso*, e infine ri-legandole al loro fascicolo: ne risulta quel che chiamo FOGLIO INVERTITO. Dal momento che ciò provoca necessariamente un'incongruenza nella paginazione, si può ricorrere a pecette di particolare ampiezza per coprire tutta la metà dell'apertura da *non* leggere.

Uno dei due supporti performativi delle *Funf Sätze* op. 5 di Webern appartenuti a Walter Levin presenta un complesso caso di alterazione materiale, in cui questo espediente risulta adottato nella seconda apertura [→ fig. 19].²⁰ Per evitare di avere come in origine p. 7 sul lato destro (e quindi la scomoda voltata che ne conseguiva) è stato preferito girare la pagina al contrario, in modo da avere p. 7 nell'apertura seguente. In questo modo, però, p. 8 si sarebbe venuta a trovare direttamente accanto a p.6: pertanto, questa è stata fotocopiata ed inserita a seguire p. 7 (ora passata alla terza apertura), mentre la p. 8 originale (seconda apertura) è stata nascosta incollandovi sopra un foglio bianco.

L'introduzione di 'nuove' pagine può però prevedere altri metodi: il più frequente è quello di annettere la pagina al margine di un'altra, in modo da crearne una sorta di 'protesi' che potremmo definire FALSO-PIEGHEVOLE.²¹ Non di rado interventi di questo tipo sono accompagnati da annotazioni che rammentano all'esecutore di predisporre il suo supporto performativo in modo adeguato, sia durante l'esecuzione che prima di iniziarla.

La score-part di Henry Meyer (secondo violino del LaSalle Quartet) dello *Il. Streichquartett* op. 10 di Schönberg presenta un falso-pieghevole aggiunto nell'ultima apertura [→ fig. 20]: contiene, in fotocopia, le ultime due pagine della partitura (IV., *Allegro*, pp. 62-63), ed è stato opportunamente fissato sul lato destro dell'artefatto. In corrispondenza della settima apertura, ove inizia il movimento, Meyer ha aggiunto «OPEN | 3rd page» per rammentarsi, prima di iniziare a suonare, di preparare il supporto aprendo il falso-pieghevole (ovvero la terza pagina – intesa nel senso di carta – a seguire l'annotazione).

¹⁸ Nell'ambito degli studi sulla lettura cfr. Christian Del Vento, «Come leggeva e postillava Alfieri: le postille "di soglia" tra 'estrazione' e 'marginalizzazione'», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 3 (2018): 64s. Nel già cit. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, 138, si parla di «interfoglio» (*sic*) come di un «foglio di carta morbida o di stoffa inserito fra una pagina miniata e la pagina contigua per evitare scariche di inchiostro o di colore da una pagina all'altra», mentre il verbo corrispondente, «interfogliare», comprende anche il significato impiegato in questa sede («intercalare fra una carta e l'altra del volume interfogli di protezione o altre carte vergini destinate a contenere annotazioni», corsivo mio).

¹⁹ Cfr. ancora Maniaci, 138.

²⁰ Per definire il tipo di presentazione di questi artefatti si è accolto *infra* il termine di PART-SCORES: cfr. *infra*, § 5.6.

²¹ In codicologia si definisce *pieghevole* un foglio di dimensioni maggiori del volume di cui fa parte, e va pertanto piegato in modo da poter chiudere il volume senza che ecceda dal suo profilo: cfr. *ivi*, p. 139.

Da ultimo, è anche possibile che questi interventi non intendano aumentare l'efficacia performativa dell'artefatto, ma che intendano semplicemente aggiungere all'artefatto un qualche contenuto scritto relativo al suo contenuto. Oreste Bossini cita ad esempio il caso della partitura della *Quinta Sinfonia* di Beethoven appartenuta a Claudio Abbado, in cui resta ad oggi uno «schema di analisi riportato su un foglio inserito nella partitura».²² In questo caso l'interfoliazione non serve a riconfigurare il contenuto visuale originario, ma è un'operazione contestuale allo studio del testo e all'uso della partitura nel processo interpretativo.

5.5 Piegature ed elementi accessori

Voltare la pagina – come si è già sottolineato – può rappresentare un momento delicato dell'esecuzione, non solo in ragione del grado di efficienza performativa del supporto, ma anche perché se è uno strumentista a voltare la pagina, in quel momento egli dovrà ridurre le sue possibilità esecutive (come nel caso dei pianisti, che possono continuare a suonare con la sola sinistra) oppure addirittura smettere di suonare (come avviene in orchestra in una fila di violini). Assicurarsi una voltata efficace può beneficiare di due tipi di alterazione materiale dell'artefatto. Il primo riguarda la creazione di PIEGATURE agli angoli delle pagine (le cosiddette *orecchie*). A differenza degli angoli piegati delle pagine dei libri, esse non svolgono tanto la funzione di facilitare il reperimento di un passo del testo, ma piuttosto servono solo ad afferrare con maggior sicurezza i lembi delle pagine. Pertanto, hanno una posizione molto più fissa nell'apertura: si fanno di norma in basso a destra (e non in alto come si solito avviene coi libri)²³, ove termina l'area di lettura per proseguire nell'apertura seguente. Inoltre, queste orecchie saranno generalmente ripiegate o orientate verso l'interno dacché devono essere sfruttate quando la lettura si svolge nell'evento performativo, ed è caratterizzata pertanto da una temporalità del tutto direzionale.²⁴

Voltare le pagine può avvenire con maggiore efficacia anche tramite l'introduzione di elementi accessori²⁵ nell'artefatto, quali segnapagina adesivi o simili. Peter Kamnitzer, il violista del LaSalle Quartet, nel preparare i supporti performativi per sé e per gli altri membri del quartetto,²⁶ usava aggiungere ove necessario un CAVALIERE, ossia un piccolo pezzo rettangolare di cerotto adesivo di garza bianca, doppiato e incollato a cavallo del bordo esterno della pagina: afferrarlo per voltare la pagina consentiva una voltata più rapida e sicura, ed evitava di dover piegare la pagina, riducendo così la sua usura nel tempo.

La part-score di Walter Levin del *Quarto Quartetto* op. 37 di Schönberg, a p. 25²⁷ [→ fig. 21], presenta uno di questi, accompagnato addirittura da un'annotazione curiosa: sopra il punto del testo in cui bisognava voltare è scritto a matita rossa «turn fast»; l'annotazione è poi collegata da una freccia (sempre a matita rossa) al cavaliere posto a margine, a sua volta arricchito da un'ulteriore freccia rossa

²² Bossini, «Il cammino del Wanderer», 249, cit. anche *infra*, § 6.3.

²³ Ma non mancano lettori, come Voltaire, che fanno orecchie anche agli angoli in basso della pagina in modo che l'estremità vada addirittura ad indicare una specifica parola del testo – come fosse una sorta di concreta *manicula*: cfr. Pink, «Voltaire marginalista», 10.

²⁴ Cfr. *supra*, § 3.5 e 3.5.1.

²⁵ Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, 375.

²⁶ Come ricorda il primo violino Walter Levin, «Peter was responsible for the library, that is, he maintained an archive that had all our parts in it. [...] He also bound the individual parts very beautifully himself»: Robert Spruytenburg, *LaSalle Quartet: Conversations with Walter Levin* (Woodbridge: Boydell & Brewer Group Ltd, 2014), 136.

²⁷ La numerazione, originale, è stata apposta a matita.

verso destra. Benché tra i supporti del LaSalle Quartet questo tipo di alterazioni materiali non siano di norma accompagnate da annotazioni, il caso è interessante dacché rivela che l'esecutore ha avvertito la necessità di migliorare il grado di efficienza performativa di *quella* alterazione aggiungendovi una nota manoscritta apposita che guidasse l'occhio fino a dove doveva poi intervenire la mano.

Vi sono inoltre casi in cui le voltate risultano particolarmente disagiati perché non interessano una pagina singola, ma bensì un gruppo di pagine. È ciò che avviene ad esempio in partiture e spartiti d'opera in corrispondenza dei tagli: si danno casi in cui un taglio occupa decine di pagine (ove per esempio si tagliano una o più scene). In questi casi si adottano spesso delle semplici graffette per raccogliere tutte le pagine da voltare in un plico (come mostra bene lo spartito in [→ fig. 22], appartenuto ad Antonino Votto). Tuttavia, non mancano casi in cui la piegatura anche di più pagine insieme venga ritenuta sufficiente.

L'edizione di *Petruška*²⁸ adottata da Sir Georg Solti combina in una sola partitura sia la versione ballettistica che quella da concerto. Quest'ultima prevede l'omissione degli ultimi quattro numeri del quarto *tableaux* (*The Scuffle, Death of Petroushka, Police and the Juggler* e *Vociferation of Petroushka's Double*), e quindi un taglio dall'ultima b. di p. 164 fino a p. 171. Solti non ha mai diretto il balletto, e ha pertanto studiato sempre e solo la versione da concerto (lo riprova il fatto che le pagine interessate dal taglio non risultano annotate). Per permettere una rapida voltata il direttore ha semplicemente piegato gli angoli in alto e in basso delle quattro carte interessate dal taglio, in modo da poterle afferrare saldamente per raggiungere l'ultima pagina.

Il riportare tagli è un'operazione che presenta tratti in comune con l'applicazione di pecette, in quanto coniuga le due pratiche dell'alterazione materiale e della scrittura, in questo caso tramite annotazioni: queste ultime permettono all'esecutore di 'farsi rammentare' dal testo di tralasciare di leggere certe aree della pagina e di ritrovare immediatamente con l'occhio il punto in cui ricominciare la lettura.²⁹

I tipi di alterazione materiale visti finora sono tutti accomunati, oltre al fatto di incrementare l'efficacia performativa dell'artefatto-base, dal fatto di non minare la sua unità fisica originale. Ammettendo per esempio che l'artefatto in questione sia l'esemplare a stampa di una data tiratura, in tutti questi casi l'alterazione ne conserva le caratteristiche distintive esteriori. In certi casi invece si possono realizzare interventi materiali più massivi che giungono alla creazione di un vero e proprio nuovo artefatto con caratteristiche assolutamente peculiari e uniche, e con una chiara funzione di supporto piuttosto che di materiale performativo.

²⁸ Igor Stravinsky, *Petroushka, burlesque in four scenes. Scènes burlesques en quatre tableaux*, Full score, rev. 1947 version. (s.l. ; New York: Édition russe de musique ; Boosey & Hawkes, 1948); il testimone annotato è conservato in SGSA, Mus 816.13.298.7 Solti.

²⁹ Si ponga il caso che l'area di lettura riprenda nella pagina di destra di un'apertura, mentre la voltata (con la sua graffetta) porti l'occhio sulla pagina di sinistra: l'annotazione serve in quel caso non solo a cassare parte del testo non solo per fissare per iscritto il taglio, ma anche ad indirizzare la lettura.

5.6 «Visualizing [...] the totality»: Kolisch, Levin e le loro *part-scores*

In uno scritto risalente agli anni Quaranta,³⁰ dedicato a tracciare un profilo per una monografia sui quartetti di Beethoven che purtroppo non vide mai la luce, Rudolf Kolisch dedicava un paragrafo delle «instruction[s] for performance» che avrebbe voluto fornire ai lettori ad un aspetto solo all'apparenza più 'concreto' dell'esecuzione musicale, ovvero il tipo di supporti da utilizzare nel processo performativo. La sua proposta, dal tono didattico, veniva dalla sua stessa esperienza alla guida del proprio quartetto, e consisteva nell'abbandonare il tradizionale uso delle parti staccate, optando invece per lo studio dalla partitura. Questa scelta costituiva da un lato un incentivo ad acquisire una consapevolezza del testo musicale che superasse la singola parte: nel congedarsi dalla parte staccata, l'esecutore si sarebbe così affrancato anche dalla condizione dello «average orchestra player», e avrebbe migliorato sensibilmente i suoi risultati interpretativi. Dall'altro, Kolisch non ne nascondeva addirittura degli effetti 'trasformativi' sul piano più intellettuale dell'interpretazione:

by visualizing and thus imagining the totality of the music instead of only one part, the basic attitude of the performer is essentially altered and transferred to a higher spiritual level.

Su come fosse però concretamente possibile eseguire dalla partitura anziché dalla parte, Kolisch rimaneva piuttosto vago, indicando semplicemente che essa doveva essere organizzata «from the player's point of view». La risposta si trova ovviamente tra i materiali dello stesso Kolisch, ed in particolare in quelle che l'inventario delle Rudolf Kolisch Papers chiama *pasted-up scores*. Si tratta di artefatti scritti di grosso formato, composti da una serie di carte o cartoncini rilegati tra loro, sui quali sono state incollate pagine di partitutine una accanto all'altra in modo da ottenere voltate di pagina efficienti. Solitamente le pagine vengono organizzate a gruppi di quattro per pagina, ma molte altre strategie sono possibili, e che talvolta, come nel caso della *part-score* del *Terzo Quartetto* op. 30 di Schönberg [→ fig. 23], vedono il ricorso a ritagli, pecette o alterazioni di layout pur di ottimizzare al massimo l'economia delle voltate.

All'epoca in cui Kolisch le realizzò le macchine fotocopiatrici non erano ancora così diffuse (e a buon mercato) da permettere di riprodurre intere partiture: pertanto il violinista fu obbligato ad impiegare due diversi esemplari a stampa per realizzarle, in modo che le singole carte, incollate adeguatamente, mostrassero ora le pagine pari del contenuto visuale, ora le pagine dispari. In altri casi – come è avvenuto per il *Terzo Quartetto* di Schönberg appena citato – per non dover acquistare due partitutine nuove egli ne squadernò una precedente (in questo caso addirittura già annotata) e la incollò insieme ad una sola nuova. Il risultato è talmente singolare che la descrizione di questi artefatti arriva a confliggere con gli standard biblioteconomici e archivistici. Se guardiamo ad esempio l'etichetta in Fig. 1, notiamo che la descrizione materiale, apposta di comodo dai catalogatori, si riferisce alla presentazione del contenuto nella sua dimensione visuale, ma non nella sua effettiva consistenza materiale. L'artefatto *si presenta*, dal punto di vista visivo, come «1 miniature score» (una partitutine), ma è in realtà frutto dell'assemblaggio di due *items* bibliografici diversi, benché esemplari della stessa tiratura.

³⁰ Rudolf Kolisch, «»Outline« des Buchprojektes: The String Quartets of Beethoven», in Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), 219–21. Le citazioni che seguono sono tutte tratte da p. 221.

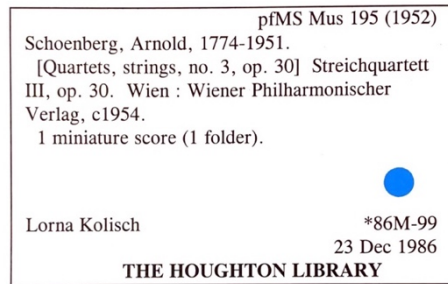


Figura 1 – Etichetta catalogafica della *part-score* appartenuta a Rudolf Kolisch del Terzo Quartetto op. 30 di Schönberg.

L'autonomia di ciascuna pagina originaria, in questo tipo di oggetti testuali, è inoltre ribadita dal processo di lettura, che procede ovviamente per 'quadranti' o settori della pagina del nuovo artefatto, secondo un preciso schema (qui in Fig. 2) che si ritrova di norma in tutti i *part-score* di Kolisch e dei suoi colleghi,³¹ e che si può solitamente ritrovare con grande regolarità qualora il contenuto visuale lo permetta. Tale è la complessità e la precisione di realizzazione di questi supporti quanto il paradosso del loro utilizzo, che nel caso del Kolisch Quartet avveniva solo all'interno delle prove e mai nella performance. In un altro scritto di Kolisch datato agli stessi anni, *How to Rehearse and Play Chamber Music*,³² egli sosteneva l'importanza dell'esecuzione a memoria – un tratto proverbiale del suo quartetto che resta per certi versi insuperato, specie in relazione al repertorio della Seconda Scuola di Vienna, e che destava la profonda ammirazione di un altro quartetto che utilizzava le *part-scores*, ovvero il LaSalle Quartet.

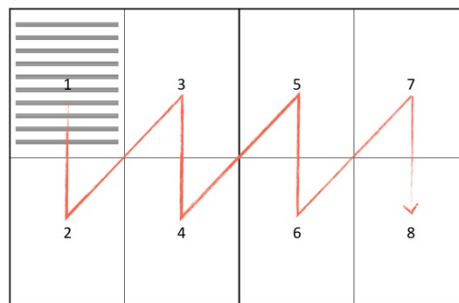


Figura 2 – Rappresentazione schematica del senso della lettura di un *pasted-up score*.

La condivisione di tale pratica non deriva da un rapporto progressivo tra i due fondatori e ispiratori di tale abitudine: Walter Levin non fu mai allievo di Kolisch, né si ispirò a lui per quanto riguardava questo aspetto della pratica performativa.³³ L'importanza data alle partiture gli veniva invece dal suo maestro, Gideon Strauss, che negli anni trascorsi in Palestina gli aveva trasmesso questa abitudine.³⁴ Strauss consigliava però di studiare, ma non di eseguire dalle partiture: Levin arrivò dunque autonomamente all'adottare le *part-scores*, a fronte dell'incontro con la musica di Webern: alcuni brani infatti (come le *Bagatelle* op. 9) non erano disponibile in parti staccate per via della loro brevità.³⁵

³¹ Lo ritroviamo ad esempio nelle *part-scores* di Eugene (Jenö) Lehner, conservate in ELP: un esempio è in [→ fig. 27].

³² Rudolf Kolisch, «How to Rehearse and Play Chamber Music [1940]», in «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», 2009, 80.

³³ Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 234.

³⁴ Spruytenburg, 33.

³⁵ Cfr. ancora Spruytenburg, 134.

Ad un esame delle *part-score* del LaSalle Quartet, non può non colpire come il layout e la disposizione siano del tutto simili a quelle di Kolisch, con la stessa disposizione delle pagine sulle aperture (cui equivale un medesimo senso di lettura). Vi è però una differenza, relativa ai metodi del processo di realizzazione: esse non sono state realizzate come quelle di Kolisch, incollando pagine di due copie diverse, ma piuttosto ricorrendo a una serie di fotocopie. Pertanto è ragionevole suggerire che questa pratica divenne usuale solo negli anni Sessanta, quando il quartetto – essendo in residenza alla University of Cincinnati – poteva con buona probabilità godere dei macchinari adeguati per realizzarle. Come confermò in un'intervista rilasciata in Giappone nel 1983 (in cui queste *part-scores* avevano evidentemente colpito l'interesse del giornalista) nel processo di realizzazione potevano altresì essere impiegati procedimenti di ingrandimento, per rendere meglio visibile il contenuto visuale, ma soprattutto tali artefatti erano utilizzati costantemente all'interno di tutto il processo performativo, con ovvi vantaggi per tutti gli esecutori:

È difficile suonare bene a memoria, soprattutto la musica contemporanea. Vede, queste partiture sono ingrandite per leggere meglio, e sono incollate su un cartone. [...] Ognuno ha una partitura simile sul suo leggio. Ecco, qui questa voce ha una lunga pausa: in questo caso meglio seguire le note delle altre voci piuttosto che contare la pausa [come si farebbe con una parte staccata]. È molto più preciso e sicuro, anche perché così sai che tipo di suono viene richiesto nell'insieme.³⁶

Anche il caso delle *part-score* rientra dunque a pieno titolo negli interventi che mirano ad incrementare l'efficacia performativa del supporto, in questo caso addirittura ottenendone uno *ex novo*. Sarebbe tuttavia riduttivo decretare che l'alterazione materiale avvenga solo per esigenze performative. Al contrario, nel rapporto continuativo tra gli artefatti e i loro utilizzatori possono rendersi necessari interventi di diversa natura, che pur non modificando la dimensione visiva del contenuto, concorrono a personalizzare l'oggetto e a rivelare così il rapporto con i suoi proprietari.

5.7 Proteggere, raccogliere, 'arredare'

La RILEGATURA, dall'avvento del *codex*, è da sempre stato un elemento caratteristico del libro,³⁷ non soltanto garante della sua unità, ma anche rappresentativo del suo pregio materiale e culturale. La qualità dei materiali impiegati nella legatura, la sua robustezza o raffinatezza erano simboli dell'ambiente di circolazione del libro, del rango dei suoi destinatari, possessori e lettori.³⁸ Per quanto riguarda il periodo di cui ci occupiamo, la rilegatura non è più frutto di un sapere artigianale specifico, ma oramai parte di un processo meccanico. Rinvenire dunque delle legature originali o autonome, fatte realizzare da certi esecutori per proteggere meglio le loro partiture, è

³⁶ Sekine Toshiro, «Lasaru shizyusoudan no Waruta Revain ni kiku [Interview with Walter Levin of the LaSalle Quartet]», *The record geijutsu*, 1983, 200, SLQ, *scrapbook* 1981-1983, (trad. it. di Sumireko Inui).

³⁷ Sebbene talvolta, in certi contesti, nella definizione di libro potesse rientrare anche quella, secondaria, di parte del libro (intesa come sezione del testo), oppure si definissero libri anche pubblicazioni in serie o in parti: cfr. Kate Van Orden, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, *New Cultural History of Music* (New York, NY: Oxford University Press, 2015), 16, che descrive questo aspetto proprio in relazione al mercato dei libri-parte di *chanson* francesi.

³⁸ Sul tema rinvio a Julia Miller, *Books Will Speak Plain: A Handbook for Identifying and Describing Historical Bindings*, Second edition. (Ann Arbor, MI: Legacy Press, 2014); Pamela Richmond, *Bookbinding: A Manual of Techniques*, Paperback (Ramsbury, Marlborough, Wiltshire: Crowood Press, 1995); e per quanto riguarda il periodo precedente il 1600 al catalogo compilato da Paul Needham, *Bookbinding before 1600: A Guide and Hand-List to the Exhibition: Twelve Centuries of Bookbindings* (New York): The Pierpont Morgan Library, 1979).

fatto che spesso conferma la cura verso un dato artefatto, la sua unicità, rilevanza e, ovviamente, l'interesse e il riguardo verso il contenuto che veicola.

Una delle due partiture dell'*Eroica* di Beethoven appartenute a sir Georg Solti mostra di essere stata rilegata, ad un certo punto della sua storia, con una bella copertina di cartone verde scuro. La prova è un'annotazione apposta da Solti sul margine inferiore di p. 16 [→ fig. 24]: un tempo doveva risultare perfettamente leggibile, ma è stata in seguito tagliata proprio nella fase di rilegatura che ha chiaramente ridotto lo spazio di ambo i margini (superiore ed inferiore).

Sebbene più rari, non mancano casi in cui la realizzazione di una nuova rilegatura raccolga più oggetti testuali in origine autonomi, eventualmente appartenenti ad una stessa collezione. Unire più partiture in un solo volume non evidenzia ovviamente la necessità dell'esecutore di aumentare l'efficacia performativa di ciascuna di esse, ma piuttosto riflette la presenza (o, perché no, l'assenza) di un suo progetto materiale ed intellettuale. Le lingue europee chiamano questi volumi in vari modi: *tract books* o *binder's volumes* in inglese, *recueils factices* in francese o *Sammelbände* in tedesco.³⁹ La definizione francese, che suona alla lettera come «raccolta fittizia», pone l'accento proprio sulla possibile incoerenza interna della raccolta che la nuova rilegatura viene a creare. È per questo che, in ambito codicologico italiano, si usa distinguere un *composito fattizio* (un tempo impropriamente detto *miscellanea*) da un *composito organizzato*, a seconda che esista o meno una relazione (contenutistica, di genere ecc.) tra i diversi oggetti testuali originari.⁴⁰ Qualora infine la rilegatura di più testi musicali coinvolga artefatti scritti di forma diversa da quella classica del libro (fascicoli sciolti o addirittura fogli sciolti), essa prende talvolta le forme dell'interfoliazione, ma conserva una radicale differenza: quella di produrre di fatto un assemblaggio tra testi di opere diverse o tra titoli di una raccolta che in origine erano stati prodotti o diffusi in modo autonomo.

Nella collezione libraria di Antonino Votto molte partitutine risultano rilegate insieme, solitamente a gruppi di due o tre, utilizzando come criterio quello del repertorio o del periodo storico di appartenenza: pertanto, le sinfonie degli autori del Romanticismo tedesco occupano in tutto 6 volumi (4A-4F), mentre le opere di autori francesi a cavallo tra il XIX ed il XX secolo occupano 3 volumi (5°-5C). Queste partitutine non hanno certo avuto funzione di supporti performativi, ma sono probabilmente stati impiegati come materiali sia nella pratica didattica⁴¹ che come materiali per lo studio privato.

La *part-score* di Walter Levin dello *Secondo Quartetto* di Schönberg ingloba, incollato nella metà destra dell'ultima apertura [→ fig. 25], una fotocopia del manoscritto di *Schmerz immer Blick nach oben* di Webern. La presenza di tale brano è singolare, se ne si considera la peculiare vicenda genetica nel catalogo dell'autore. Esso è il secondo dei *Drei Stücke für Streichquartett und Singstimme* di Webern, trittico composto nell'estate del 1913 per Schönberg. Di questo, il primo e l'ultimo movimento

³⁹ Kate Van Orden (2015, 17) si sofferma sull'argomento e sulle implicazioni di questa pratica nell'ambito della storia materiale della chanson francese del Cinquecento.

⁴⁰ Cfr. Maniaci (1996, 76).

⁴¹ Votto inaugurò nel 1946 la prima cattedra di Direzione d'orchestra al Conservatorio di Milano ed ebbe tra i suoi allievi Riccardo Muti, Claudio Abbado, Antonio Ballista, Bruno Canino ecc.

costituiranno poi rispettivamente la prima e la sesta delle *Bagatellen* op. 9, opportunamente rielaborate per quartetto d'archi. Solo il secondo brano, appunto, rimarrà nella sua forma originale e verrà ritirato da Webern. Tradito in tre testimoni autografi,⁴² è stato eseguito per la prima volta nel 1964 da Adale Addison e dal Juilliard String Quartet.⁴³ Nello stesso anno il copyright del brano viene assegnato a Carl Fisher: una partitura a noleggio – che riproduceva in realtà una trascrizione – era disponibile presso l'editore, che due anni più tardi ne acquisirà i diritti. Per quanto riguarda la fotocopia presente nel *pasted-up score* di Levin, il raffronto con la bella copia autografa farebbe pensare ad una trascrizione diretta da questo testimone, anziché dall'edizione Fisher. Questa è stata realizzata da una mano ignota, forse di ambito francese: la carta reca infatti il timbro «NEOCOPIE MUSICALE 9 rue Foyatier, Paris 18^e». La presenza di questo brano in coda al quartetto op. 10 di Schönberg non è casuale: i due brani infatti sono accomunati dallo stesso organico, e la posizione del testo di questo piccolo pezzo in fondo al termine del quartetto indica che probabilmente venisse eseguito come bis.⁴⁴

A livello decisamente più 'domestico', è invece facile trovare artefatti cui siano state aggiunte copertine di carta, magari arricchite con un'etichetta con titolo dell'opera e nota di possesso. Una copertina non altera né il contenuto di un testo né interviene sulla presentazione visiva del suo contenuto rendendolo più efficace in sede esecutiva. Tuttavia può concorrere a 'metterlo in sicurezza' (magari perché danneggiato) rendendolo più resistente a fenomeni futuri di usura. Alterazione materiali di questo tipo, dunque, testimoniano l'intensificazione di un rapporto con l'esecutore e concorrono, al pari delle annotazioni, a determinare l'intensità del suo utilizzo nel tempo.⁴⁵

Invece che svolgersi nello spazio esterno del testo, altri tipi di interventi si insinuano anche all'interno dell'artefatto. Negli spazi vuoti delle pagine o nelle carte di guardia, non è raro trovare materiali di diversa natura quali ritagli di giornale, fotografie, programmi di sala ecc. Può trattarsi di oggetti relativi all'esecutore e alla sua storia personale o artistica, oppure al contenuto testuale dell'artefatto, all'opera cui si riferisce: li definisco EPHEMERA per convenzione e per distinguerli, da un punto di vista tipologico, dai casi di INTERFOLIAZIONE.

Se è del tutto chiaro che la loro presenza non abbia alcun effetto diretto sulla dimensione performativa, è pur vero che la loro presenza provi uno stretto legame tra l'oggetto testuale e il suo proprietario. La presenza di questi oggetti rivela che egli ha sentito l'esigenza di 'arredare' la pagina, di arricchirla non tanto con tracce del suo 'passaggio', ma con oggetti che rimandano all'esperienza che ha determinato questo 'passaggio'. La dimensione del testo-come-spazio emerge ancora una volta e questa volta da un'angolazione ancora differente e più personale. Il testo si fa spazio per presentare, in forma del tutto privata, le *trouvailles* del far musica: piccoli oggetti che rimandano ad un ricordo, ad un legame (reale o immaginario) con luoghi, persone e situazioni, da cui affiora – agli occhi dello studioso – il lato umano e spirituale dell'attività intellettuale e musicale di un interprete.

⁴² Attualmente, due risultano conservati presso la *Sammlung Anton Webern* della Paul Sacher Stiftung, mentre una bella copia manoscritta è presso la Pierpont Morgan Library, ed era stata preparata dall'autore per essere donata al suo maestro. Ringrazio in particolare Simon Obert per le puntuali informazioni sulla vicenda editoriale dell'opera.

⁴³ Cfr. Hans Moldenhauer, *Anton Webern. A Chronicle of his Life and Work* (London: Victor Gollanz Ltd., 1978), 736s.

⁴⁴ Da qui la difficoltà ad identificare riferimenti a questo brano nei programmi di sala conservati nei vari *Scrapbooks* (SLQ).

⁴⁵ Per un esempio relativo ancora al LaSalle Quartet cfr. *infra*, § 6.2.

La *part-score* di Rudolf Kolisch del *Sesto Quartetto* di Bartók [→ fig. 26] – opera dedicata proprio al Kolisch Quartett – presenta sul *recto* della seconda carta una piccola fotografia che ritrae, dietro le corde di un’arpa, Kolisch e il compositore mentre dialogano. Un’altra foto di Bartók possiamo trovarla nella *score-parts* del *Quinto Quartetto* appartenuta ad Eugene (Jenő) Lehner, violista del Kolisch Quartett dal 1927 al 1939. In questo caso, il ritratto del volto del compositore è stato apposto nella prima apertura accanto a p. 1 [→ fig. 27].⁴⁶

5.8 Oltre l’alterazione: ‘fare’ il libro

Questa panoramica delle alterazioni materiali, di cui la Tab. 1 propone una sintesi tipologica, conclude solo in parte la disamina delle forme di interazione tra esecutori e loro artefatti scritti. Resta da menzionare un’ulteriore possibilità che eccede i limiti della vera e propria alterazione di oggetti testuali *pre-esistenti*. Mi riferisco cioè alla creazione di nuovi artefatti per mezzo di tecniche meccaniche di foto-riproduzione. Tale circostanza si verifica, ad esempio, nel caso in cui un esecutore scelga di fotocopiare in tutto o in parte un suo artefatto scritto, eventualmente assemblandolo in diverso modo e rilegandolo ed evitando così di rovinare l’originale.

Il rapporto con l’artefatto-base, in questo caso, non è più un rapporto di tipo processuale: l’artefatto-base, nel caso delle altre alterazioni, non esiste più nella sua forma originaria perché è stato alterato e può quindi essere solo ricostruito idealmente. In questi casi invece l’artefatto-base persiste come tale (se non nell’esemplare personale dell’esecutore, almeno in un’altra copia della stessa impressione) e assume, per così dire, i tratti di un *antigrafo* in senso filologico, ovvero del testimone da cui «legge chi copia un testo»⁴⁷ – con la sola quanto centrale differenza che non si tratta di un *chi* umano, ma di un apparato meccanico. La versatilità e la semplicità di realizzazione tecnica offerta dalla fotocopiatura, permettono la realizzazione e la moltiplicazione di nuovi artefatti in modo incredibilmente veloce ed affidabile rispetto alle epoche precedenti. A differenza infatti dei tradizionali procedimenti di copiatura scritta,⁴⁸ è un metodo meccanico questa volta ad assicurare la copia esatta del contenuto visuale (a scanso di errori meccanici), ma anche la sua alterazione nel passaggio ad un altro formato di stampa o per mezzo di riduzioni o ingrandimenti, o per mezzo di regolazioni di parametri grafici dell’immagine (colore, contrasto ecc.).

La creazione di questi NUOVI ARTEFATTI, ovviamente, potrà in seguito essere soggetta a tutte le pratiche di interazione con gli esecutori e quindi a tutte le alterazioni materiali viste finora (nonché alla pratica della scrittura, di cui si è già detto). Anzi, nelle mani di determinati interpreti le potenzialità tecniche dei mezzi di riproduzione determinano esiti particolarmente complessi, che solo una ‘filologia dei materiali’ può rivelare adeguatamente ricostruendo i diversi processi di fotocopiatura, duplicazione e così via.

5.8.1 Una parte ‘staccata’: Levin e la *secret vocal part* della *Lyrische Suite*

Un caso notevole è rappresentato dai materiali e dai supporti performativi del LaSalle Quartet relativi al *Largo desolato* della *Lyrische Suite* di Berg. La creazione di nuovi supporti, in questo caso, era dettata dalla necessità di

⁴⁶ La presenza di tale oggetto è ancor più notevole se consideriamo l’importanza di Bartók nella biografia di Lehner, entrambi ungheresi: fu infatti il compositore a scoprire il talento del giovane violinista quando aveva 13 anni, assicurandosi che compisse studi sistematici.

⁴⁷ Maria Caraci Vela, Andrea Massimo Grassi, e Antonio Calvia, «Glossario», in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, di Maria Caraci Vela, 2. ed, vol. 1 (Lucca: LIM, 2015), 222.

⁴⁸ Che può continuare ad avvenire nei casi che abbiamo già visto *supra*, § 5.3.

integrare nella partitura una nuova parte assente nella partitura originale, la cosiddetta *secret vocal part* ricostruita da George Perle.⁴⁹ Si tratta di una parte vocale racchiusa e divisa all'interno delle parti degli strumenti, ma pensata in origine come intonazione di una poesia di Baudelaire (*De profundis clamavi*) nella traduzione di Stefan George.⁵⁰ Perle l'aveva individuata tramite l'analisi di una partitura annotata che Berg aveva donato alla implicita dedicataria dell'opera (Hanna Fucsh-Robettin), cui il brano costituisce un implicito omaggio,⁵¹ e l'aveva ricostruita rendendo di fatto possibile un'esecuzione di questo movimento per soprano e quartetto.

Tra i programmi di sala conservati presso la *Sammlung LaSalle* non è nota un'esecuzione da parte del quartetto, ma è certo che Walter Levin, nella sua attività didattica e divulgativa che seguì allo scioglimento del gruppo nel 1988, tenne diverse *lecture recital* dedicate alla *Suite*, in cui alcuni quartetti eseguirono anche la versione del *Largo desolato* per soprano e archi.⁵² Il problema si poneva ovviamente nel realizzare materiali adeguati, e soprattutto *part-scores* adeguati, che sovrapponevano alla partiturina la nuova parte del soprano, di cui peraltro non esisteva una vera e propria edizione a stampa, ma solo una ricostruzione all'interno dell'articolo di Perle.⁵³ A fronte di questa mancanza, essa dovette essere realizzarla *ex novo*, a partire da diversi materiali a loro disposizione, come riassunto nello 'stemma' in Fig. 3, in un fitto intrico di procedimenti di riproduzione, alterazione materiale e annotazione che portò infine a tre diverse partiture, ad una partitura in formato orizzontale per il soprano, e ad un set di cinque parti staccate per i vari esecutori.

Con le varie tipologie di alterazione materiale si esaurisce di fatto la trattazione delle forme di interazione tra testo ed esecutore. Valutare questi aspetti, finora considerati in modo piuttosto marginale nell'ambito degli studi sui materiali performativi, rimarca l'importanza di una considerazione globale del testo musicale in tutte le sue dimensioni, e prova ulteriormente la loro interdipendenza e commistione nel rapporto tra l'artefatto e il suo utilizzatore. Tale rapporto coinvolge a vari livelli di intensità, come abbiamo dimostrato, la vera e propria materialità del testo, anche e soprattutto in un'epoca – quella che ho scelto di esaminare – in cui i meccanismi di produzione e disseminazione degli artefatti sembrerebbero aumentare la standardizzazione, l'accettazione delle caratteristiche 'di fabbrica' degli oggetti testuali. Invece che ridurre gli stimoli degli esecutori ad intervenire sui loro testi per piegarli alle loro necessità, questa condizione agisce spesso da incentivo e genera risultati multiformi ed innovativi. Come ha mostrato efficacemente Sandra Hindman⁵⁴ nei suoi studi sul rapporto tra manoscritto e stampa nel primo secolo di tale rivoluzione tecnologica,⁵⁵ esiste infatti un «vast middle ground» di pratiche dai contorni sfumati – manuali e meccaniche, private e su larga scala – che rivelano un «continual interchange

⁴⁹ Cfr. George Perle, «The Secret Program of the "Lyrische Suite"», *Musical Times* 118 (ottobre 1977): 629ss.

⁵⁰ Stefan George, *Baudelaire, Die Blumen des Bösen: Umdichtungen*, *Sämtliche Werke in 18 Bänden* 13–14, 1983, 56-57.

⁵¹ George Perle, *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995), 33ss.

⁵² Cfr. *infra*, § 6.2.

⁵³ Essa comparve solo nel 1999, in forma di parte staccata: Alban Berg, *Lyric Suite: The Secret Vocal Part*, a c. di George Perle (Wien; Universal Edition, 1999). Nella nuova edizione del brano è invece inserita come appendice, in partitura: cfr. Alban Berg, *Lyrische Suite: für Streichquartett (1926)*, a c. di George Perle, Neuausgabe von George Perle (inkl. der «geheimen Gesangsstimme») (Wien: Universal Edition, 2005), 91s.

⁵⁴ Sandra Hindman, «Cross-Fertilization: Experiments in Mixing the Media», in *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, a c. di Sandra Hindman e James Douglas Farquhar (College Park: Art Dept, University of Maryland, 1977), 101–56.

⁵⁵ Cfr. anche Sherman, *Used Books*, 93s.

between the hand- and the machine-produced book»⁵⁶. Nella maggior parte dei casi visti finora, il vero elemento catalizzatore di questi fenomeni è il processo performativo, con le sue esigenze pratiche legate alla lettura e dunque all'efficacia performativa degli artefatti scritti: la gran parte delle alterazioni che abbiamo incontrato, infatti, non sarebbe mai avvenuta se quelle parti o quelle partiture fossero rimaste conservate sugli scaffali di una libreria o tra le pile di un magazzino. La performance, anche sotto questo aspetto, dimostra un potere 'trasformativo' che investe, oltre ad artisti e pubblico, anche gli artefatti che vi prendono parte: nelle loro concrete caratteristiche materiali, essi dimostrano di aver 'conosciuto' la performance e ci parlano così del loro utilizzo. A noi sta indagare quell'uso, cercando di ricostruire quel che gli artefatti scritti hanno da raccontare.

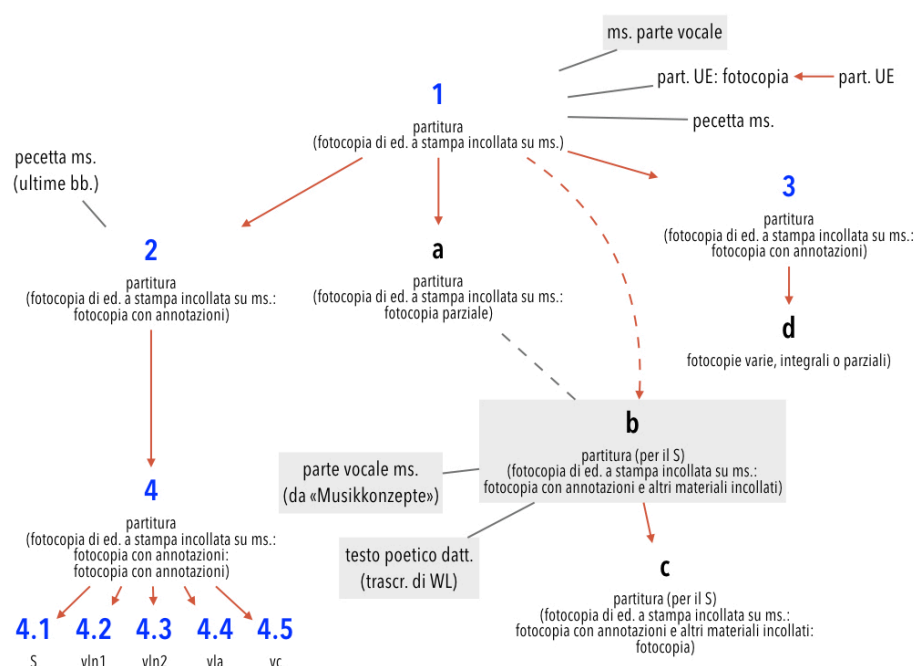


Figura 3 –Materiali relativi al Largo desolato della Lyrische Suite (le frecce rosse indicano procedimenti di fotocopiatura; i tratti grigi assemblaggi di altri materiali testuali, mentre i testimoni all'interno di riquadri grigi non sono pervenuti, ma sono ricostruibili dall'esame testuale).

⁵⁶ Curt F. Bühler, *The Fifteenth-Century Book: The Scribes, the Printers, the Decorators*, The A. S. W. Rosenbach Fellowship in Bibliography (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960); cit. in Hindman, «Cross-Fertilization: Experiments in Mixing the Media», 141.

	senza alterazione del contenuto visuale		con alterazione del contenuto visuale	
$A = A^1$ (l'alterazione modifica l'artefatto-base ma senza alterarne radicalmente la fisionomia)	senza alterazione del contenuto	con alterazione del contenuto	senza alterazione del contenuto	con alterazione del contenuto
	<ol style="list-style-type: none"> 1. cavallieri 2. copertine 3. rilegature 4. piegature 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ephemera 2. interfoliazione di materiali diversi dal contenuto-base 	<ol style="list-style-type: none"> 1. fogli invertiti 2. falsi-pieghevoli 3. interfoliazione di materiali dello stesso contenuto-base 4. graffette (transitoria) 	<ol style="list-style-type: none"> pecette
$A \rightarrow A^1$ (l'alterazione modifica a tal punto l'artefatto-base da crearne uno di caratteristiche o contenuti radicalmente differenti)	rilegature di più oggetti testuali tra loro		pasted-up scores / score-parts	
$A \neq A^1$ (l'artefatto-base resta distinto dal nuovo artefatto, tramite processo di copiatura o fotocopiatura)	nuovi artefatti			

Tabella 1 – Tabella riassuntiva degli interventi di alterazione materiale.

6. Tracce d'indagine

6.1 Premessa. Artefatto come testo e analisi *con-testuale*

L'indagine delle tre pratiche ha messo in luce tanto la loro interdipendenza, quanto i possibili rapporti tra queste e le diverse dimensioni dell'artefatto scritto – il suo contenuto, la sua materialità e lo spazio che attiva nel processo di lettura. Allo stesso modo, però, è emerso a più riprese come le pratiche possano talvolta privilegiare o 'rivolgersi' ad una in particolare di esse. La lettura, da un lato, prevede di 'estrarre' un certo contenuto dal contenuto visuale di un artefatto e che questa operazione percettiva si svolga in uno spazio fisico; allo stesso tempo è spesso imprescindibile perché l'annotazione o l'alterazione materiale possano avere luogo. Viceversa, alterazione e scrittura possono talvolta fare a meno del contenuto visuale e quindi della sua decodifica – come nel caso di interventi che hanno lo scopo di proteggere l'artefatto¹ o di annotazioni non correlate al suo contenuto-base.² Di norma, però, hanno entrambe la finalità di migliorare sia la lettura come processo (nelle sue varie occasioni, migliorando l'efficienza dell'artefatto) che i suoi esiti, favorendo l'esecutore nell'assimilazione del contenuto. In qualsiasi caso, l'artefatto è il luogo ove queste pratiche si realizzano e allo stesso tempo il veicolo che le rende possibili, tanto nel processo performativo quanto nel processo interpretativo. Per tale ragione, l'analisi di un artefatto che sia volta ad approfondire la sua interazione con uno o più esecutori, non può fare a meno di prendere in considerazione tutte le sue dimensioni e la loro relazione, sia tra di loro che con dette pratiche. Come è già stato chiarito, la lettura è in assoluto la più effimera, ma possono essere ipotizzati alcuni suoi aspetti a partire dall'esame dell'artefatto stesso e delle tracce che su di esso sono state lasciate.

Per farlo, suggerisco sia utile considerare l'artefatto *come un testo*, ovvero non *solo* come un oggetto che veicola una serie di segni visivi – passibili poi di essere astratti e studiati nel loro significato – ma piuttosto esso stesso come un complesso di segni eterogenei che a sua volta possano *anche* essere indici di pratiche.³ La premessa di questa prospettiva – che non è poi lontana da quella di alcuni indirizzi dell'archeologia⁴ – è che la realtà materiale sia interpretabile in segni che *stanno per* qualcosa che vi è accaduto, per un fenomeno naturale o per un'azione umana. L'ovvia complicazione, nel caso degli artefatti scritti, è proprio la loro stessa natura di testi, in grado di 'parlare per sé stessi' al di là degli utilizzi che i loro lettori possano averne fatto nel corso del tempo. Pertanto, in questo capitolo sottolineerò la necessità di condurre un'analisi *con-testuale*, ovvero fondata

¹ Cfr. *supra*, § 5.7.

² Cfr. *supra*, § 4.6.3.

³ Adotto qui il termine nel suo più schietto significato pierciano di segni in cui l'espressione e il contenuto sono legati da un rapporto di tipo causale.

⁴ Per un'introduzione ai rapporti tra semiotica e archeologia, cfr. Robert W. Preucel, *Archaeological Semiotics*, Social Archaeology (Malden, MA: Blackwell, 2006) ed in particolare il § 6.4 (*Material Culture and Text*), ove l'autore fa il punto sul forte lascito della lezione di Ian Hodder: cfr. il suo *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology* (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 1986), 120ss. Una prospettiva sul problema, in ambito italiano, è Roberto Sirigu, «Archeologia come "semiotica della realtà materiale"», *Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano* 18/2001 (2002): 163–217.

sul ricorso a tutte le forme di testualità che costellano il processo performativo e il processo interpretativo, a partire da un esempio da cui trarrò a seguire alcune riflessioni metodologiche.

6.2 Un esempio: Walter Levin, il LaSalle Quartet e la *Lyrische Suite*

Nel repertorio del LaSalle Quartet e ancor più nell'attività interpretativa di Walter Levin, la *Lyrische Suite* di Alban Berg occupa un posto di assoluto rilievo: il brano è stato eseguito circa un centinaio di volte,⁵ in un arco di tempo che copre 37 dei 43 anni di attività del quartetto, dal 1951 al 1987, anno che precedette lo scioglimento della formazione. Nel 1985, inoltre, Levin coinvolse i suoi colleghi in due *lecture recital* dedicate alla *Suite*,⁶ in cui oltre alla contestualizzazione del brano e della sua ricca storia, egli univa un'analisi discorsiva dei vari movimenti condotta grazie ad esemplificazioni dal vivo. Tali conferenze seguirono anche dopo la fine dell'attività del LaSalle Quartet: dal 1989 al 2009 il violinista proseguì la sua attività divulgativa grazie al concorso di altri quartetti,⁷ di fatto rielaborando di volta in volta il testo già confezionato nel 1985 a fronte di una attività analitica e di ricerca che durava – come vedremo – da circa vent'anni.⁸ L'assidua frequentazione (interpretativa e performativa) di questo brano ha fatto sì che si siano conservati molti documenti ad esso correlati, sufficienti per far luce su diversi aspetti della sua ricezione da parte di Walter Levin e dei suoi colleghi.

La *Sammlung LaSalle Quartet* della Paul Sacher Stiftung custodisce innanzitutto i due supporti performativi del primo e del secondo violino – mentre mancano quelli della viola e del violoncello, andati persi prima dell'acquisizione del fondo.⁹ Oltre ad essi, abbiamo già detto di un vasto gruppo di materiali relativi alla versione del *Largo desolato* (l'ultimo movimento del brano), con l'aggiunta della cosiddetta *secret vocal part* ricostruita da George Perle.¹⁰ Il quadro delle fonti musicali comprende inoltre due partitutine appartenute a Walter Levin:

1.

Berg, Alban. <i>Lyrische Suite für Streichquartett</i> . Partiturna U.E. 8780 W.Ph.V. 173. Philharmonia. Wien: Universal Edition, ©1927.	Copia della prima edizione, estesamente annotata, mutila del retro della copertina originale (per cui non è possibile risalire all'anno esatto dell'impressione): ¹¹ probabilmente per questo motivo è stata rilegata nuovamente, con una copertina in cartoncino morbido, color carta da zucchero; prima di plastificarla, Levin vi ha
--	--

⁵ Robert Spruytenburg, nel suo libro sulla storia del quartetto, indica un totale di 100 esecuzioni esatte: cfr. Robert Spruytenburg, *LaSalle Quartet: Conversations with Walter Levin* (Woodbridge: Boydell & Brewer Group Ltd, 2014), 368, 376. Ad un esame degli *scrapbooks* – raccoglitori contenenti ritagli stampa assemblati da Walter Levin e, più tardi, dalla moglie Evi – si contano però solo 98 programmi di sala relativi. In ogni caso, il brano rientra nei primi dieci brani del loro repertorio per numero di esecuzioni.

⁶ Tenutesi rispettivamente a Nagoya (Giappone) e al Ravinia Festival (Chicago, IL) nel settembre di quell'anno. La SLQ conserva numerosi materiali preparatori, testi dattiloscritti e lucidi relativi (Box «Lyric Suite | Materials for | Madrid»; Box «WL Lecture Recitals LSQ», *Mappe* «BERG»; e Box «BERG | Lyric Suite | Op 3»).

⁷ Tra cui il Bennewitz Quartet e l'Artemis Quartet. Diverse le sedi e i momenti in cui egli tenne queste *lecture recital*, per lo più in Svizzera e in Germania: nel maggio 1989 (luogo non specificato), a Francoforte (ottobre 1995) con il Bennewitz Quartet, a Berlino (gennaio 1996), a Wiesbaden (maggio 1997) con l'Artemis Quartet; e poi a Basilea (novembre 2004), a Lucerna (settembre 2005) nuovamente con il Bennewitz Quartet, e a Berlino (aprile 2009). I programmi di sala sono conservati sempre nella SLQ (cfr. *supra*, nota prec.).

⁸ Tra i materiali della SLQ (cit. *supra*, nota 6) si conservano ben 12 versioni complete e 2 incomplete del testo letto da Levin, molte delle quali annotate.

⁹ Cfr. *supra*, § 1.2. Per la descrizione dettagliata di questi supporti performativi, cfr. *infra*, § 6.2.4.

¹⁰ Cfr. *supra*, § 5.8.1.

¹¹ In qualsiasi caso, la partiturna poté essere stata acquistata negli Stati Uniti e non in Palestina (ove Levin visse dal 1938 alla fine del 1945), perché all'epoca Levin non aveva ancora scoperto la musica di Berg: cfr. Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 38. Questa copia dovette essere stata acquisita dunque tra il febbraio 1946 e l'inizio del 1951 (anno della prima esecuzione: cfr. *infra*, Tab. 1).

apposto in alto a destra un'etichetta dattiloscritta con la seguente nota di possesso:
«BERG – Lyric Suite | Score | W. Levin».

2.

Berg, Alban. *Lyrische Suite für Streichquartett*. Partiturina U.E. 8780 W.Ph.V. 173. Copyright renewed by Helene Berg. Philharmonia. Wien: Universal Edition, ©1955 [1967].

Copia della seconda edizione, con scarsissime annotazioni e in buono stato (il timbro sul retro della copertina permette di precisare la data esatta di impressione, desumibile anche da un'annotazione manoscritta a p. 10 della partiturina 1., ove il violinista fa riferimento ad un «1967 Score»).

Tabella 1. Partitutine appartenute a Walter Levin (PSS, SLQ).

Ancor più numerose sono le fonti sonore: si contano ben 9 registrazioni d'archivio (di seguito riassunte nella Tab. 2), relative a concerti dal vivo tenuti presso la University of Cincinnati, ove il quartetto è stato in residenza dal 1953.¹² La cadenza con cui il brano è stato eseguito – generalmente al termine di programmi che comprendevano principalmente opere del classicismo viennese – ci permette di coprire tutta l'attività del quartetto, a partire proprio dall'anno in cui per la prima volta eseguirono la *Suite* (1951) e fino ad arrivare al 1985. Del brano il LaSalle Quartet ha lasciato una sola incisione discografica in studio, realizzata alla fine del 1968 e pubblicata nella prima grande 'antologia discografica' delle opere della Seconda Scuola di Vienna: *Neue Wiener Schule* (1971),¹³ un box di 5 LP prodotto da Deutsche Grammophon che valse alla formazione numerosi riconoscimenti internazionali.¹⁴ In allegato vi era una ricchissimo booklet in edizione trilingue (tedesco, inglese e francese) curato da Ursula von Rauchhaupt,¹⁵ che raccoglieva in facsimile e in trascrizione una notevole mole di fonti primarie relative ai brani incisi, tra cui, nel caso della *Lyrische Suite*, stralci di corrispondenza, esempi di testimoni autografi,¹⁶ ma soprattutto la riproduzione dei *Neun Blätter zur "Lyrischen Suite für Streichquartett"* – la principale fonte analitica che Berg abbia prodotto sulla sua opera.¹⁷ Il diretto coinvolgimento di Walter Levin nella creazione di questo compendio era esplicita a chiare lettere nella prefazione della curatrice del libro.¹⁸

	data	luogo	programma (LS = <i>Lyrische Suite</i>)
1.	[11/2, 14/2, 30/3] 1951 ¹⁹	Colorado Spring, Colorado College	Beethoven op. 69 (vc e pf: J. Wiley, and D. Kraehenbuehl); LS
2.		(idem) Cincinnati, College of Music	Mozart, KV 464; Wolf, <i>Italienische Serenade</i> ; LS Haydn, op. 64 nr. 6; LS ; Beethoven, op. 95 nr. 11
3.	5/12/1961	Cincinnati, College of Music	Haydn, op. 55 nr. 1; Schumann, op. 41 nr. 2; LS

¹² PSS, LSQ, CD 1 (contenente le prime due), 43, 87, 109, 137, 155, 209, 226.

¹³ LaSalle Quartet e Margaret Price, *Neue Wiener Schule. Die Streichquartette*, 5 LP (Hamburg: Deutsche Grammophon 2720 029, 1971), poi in 4 CD (419 994-2, 1987).

¹⁴ Il Deutscher Schallplatten Preis, il Premio della Critica Discografica Italiana e il Grand Prix du Disque.

¹⁵ Ursula von Rauchhaupt, a c. di, *Schoenberg Berg Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation. – The String Quartets. A Documentary Study*, trad. di Eugene Hartzell, (Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1987), 136-165.

¹⁶ Uno schizzo conservato presso la Schönberg Collection della Library of Congress: la prima pagina della brutta copia e della bella copia della partitura (ÖNMS, rispettivamente F.21.Berg.23/I e 23/II).

¹⁷ Le varie edizioni di questa fonte, conservata presso la ÖNMS, sono riportate in Bryan R. Simms, *Alban Berg. A Guide to Research*, Garland Reference Library of the Humanities 1905 (New York: Garland Pub, 1996), 53.

¹⁸ «Dieses Buch verdankt seine Entstehung Walter Levin [...]. Er hat es angeregt und seinen Fortgang mit Rat und Tat unterstützt»: von Rauchhaupt, *Schoenberg Berg Webern. The String Quartets*, 1987, 11.

¹⁹ Il mese e l'anno non sono specificati sul supporto originale: il brano è stato però eseguito in queste tre occasioni.

4.	15/10/68	Cincinnati, College of Music	Mozart, KV 387; Webern, op.9; Schubert, Quartettsatz D 703; LS
5.	dicembre 1968 ²⁰	München, Plenaarsaal der Akademie der Wissenschaften	→ <i>Neue Wiener Schule</i> , LP 5 (Deutsche Grammophon)
6.	26/10/71	Cincinnati, Corbett Auditorium (University of Cincinnati)	Haydn, op. 50 nr. 6; Beethoven, <i>Große Fuge</i> op. 133; LS
7.	20/5/75	Cincinnati, Corbett Auditorium (University of Cincinnati)	Haydn, op. 9 nr. 4; Beethoven, <i>Große Fuge</i> op. 133; LS
8.	4/10/77	Cincinnati, Corbett Auditorium (University of Cincinnati)	Schönberg, Quartetto in Re; Beethoven, op. 14 nr. 1a; LS
9.	29/1/85	Cincinnati, Corbett Auditorium (University of Cincinnati)	Purcell, <i>Phantasy</i> Z. 732-733-734; Mozart, KV 464; LS

Tabella 2. Sinossi delle registrazioni audio.

Completano il quadro delle risorse disponibili ulteriori fonti scritte quali libri e articoli (talvolta in fotocopia), utili a chiarire il quadro bibliografico in cui si muoveva l'attività analitica del violinista, esplicitata talvolta in forma scritta (per lo più appunti) oltre che nelle numerose annotazioni presenti sulla copia della prima edizione (1.): ad essi farò riferimento nel prossimo paragrafo, dedicato proprio all'attività analitica di Levin.

6.2.1 Berg 'verbessert'

Per Walter Levin l'analisi musicale costituiva un momento imprescindibile dell'interpretazione e un passo obbligato dell'approccio performativo, in relazione a qualunque repertorio. Le premesse di tale concezione si rifacevano direttamente ad Adorno, il cui riferimento è ben evidente in alcuni suoi appunti inediti intitolati *Gedanken zur Interpretation*. In queste brevi pagine, l'importanza dell'analisi è vista come necessità storica per l'interprete del suo tempo, a fronte della mancanza «*einheitlichen Stils der Epoche*»²¹ che invece era presente per il passato. La posizione di Levin si può riassumere come segue:

Unmittelbarkeit, die sich nicht am Verständnis der Sache misst, ist Willkür. Und die soll allemal der Ratio zum Op[f]er fallen[.] Hier liegt die Wurzel des Übels: mangelhaftes Verständnis der Werkstruktur verhindert den immmanenten Forderungen des Werkes gerecht zu werden. Interpretation, vom Sinn des Zusammenhangs abgezogen, wird buchstäblich sinnlos. [...] Sinnvolle Darstellung ist nur möglich, wenn der innere Zusammenhang vorher verstanden ist. Des bezieht sich auf alle Artikulationsparameter. [...] Die Analyse dringt vom Allgemeinen zum Einzelnen, um zu erkennen wie das Besondere sich zum Ganzen verhält, in welcher Weise es zu dessen Bau beiträgt. Besondere Beachtung ist hier Artikulationstypen und Dynamischem Ambitus zu widmen.²²

²⁰ Tra i dati riportati nell'LP non sono indicati i giorni di registrazione; si tratta però della seconda sessione di registrazioni, in cui venne inciso anche il *Quartetto* Op. 28 di Webern; le altre si tennero nel marzo dello stesso anno, e poi nel luglio del 1970 e ancora nel marzo del 1970: cfr. anche von Rauchhaupt, *Schoenberg Berg Webern. The String Quartets*, 1987, 7.

²¹ Walter Levin, «Gedanken zur Interpretation» (dattiloscritto con annotazione mss., n.d.), SLQ, box «WL Lecture Recitals w. LSQ», Paul Sacher Stiftung, 1: da questo testo sono tratte tutte le citazioni a seguire. Il dattiloscritto purtroppo non è datato: che Levin citi da Theodor W. Adorno, *Klangfiguren*, *Musikalische Schriften* 1 (Berlin: Suhrkamp, 1959) impone di datarlo almeno agli anni Sessanta.

²² Levin, «Gedanken zur Interpretation», 2–3.

L'importanza riservata ai parametri sonori dell'intensità e dell'articolazione pone l'accento sul ruolo dell'analisi come presupposto del lavoro tecnico: del brano non è solo importante cogliere la struttura o i nessi formali per ottenerne una visione di insieme, né basta scendere nel particolare dell'organizzazione delle altezze o del percorso armonico; tutto ciò che riguarda «nuances of tempo, dynamics, phrasing, accent, bowing» deve essere compreso in anticipo, perché assicura che «the succession of notes is transformed into a living organism».²³ L'analisi, secondo Levin, deve realizzarsi preferibilmente sulla scorta di fonti d'autore e nel rifiuto della *vulgata* come livello genericamente diffuso e corrotto di un testo.²⁴ Tuttavia, ciò non implica una cieca fiducia in ciò che l'autore ha lasciato scritto di suo pugno, dal momento che l'esecutore non deve accettare la lezione del testo se non a fronte di un approfondito lavoro di studio: come dichiarò in un'intervista pubblicata in italiano nel 1986, egli studiava «le partiture, lo stile, con una analisi *critica* del testo manoscritto, in un lavoro di *ermeneutica*».²⁵ Tra esegesi del testo, animata da una consapevolezza filologica, ed analisi musicale esiste dunque un connubio insolubile, in cui tuttavia è pur sempre il risultato interpretativo (e quindi analitico) a dover prevalere sull'evidenza scritta.

Tutto ciò si ritrova in maniera cristallina nel lavoro analitico del violinista sulla *Lyrische Suite*, reso ancor più avvincente non tanto dalla storia del testo, ma piuttosto dall'emergere di nuovi dati sulla storia e sul significato del brano. Nel 1951, quando Levin eseguì per la prima volta il brano in presso il Colorado College, la sua consapevolezza sull'opera si limitava alla lettura del famoso scritto di Adorno pubblicato all'interno della monografia di Willi Reich,²⁶ in una copia battuta a macchina dalla moglie Evi.²⁷ Al suo primo contatto con la prosa del filosofo tedesco, egli ne rimase affascinato – sebbene ammise molti anni dopo che poté comprenderla fino in fondo «having analyzed the piece myself».²⁸ La sua consapevolezza dell'opera, dunque, sarebbe stata destinata a maturare profondamente nel tempo, e così parte del testo recato dai materiali analitici. I diversi momenti di studio del testo musicale emergono ad un esame dei vari livelli di annotazioni recati dalla copia annotata della prima partiturina che Levin acquistò (Tab. 1, 1., di cui un esempio è in [→ fig. 28]). Usando come criterio orientativo il tipo di inchiostro o pigmento utilizzato, si possono distinguere nove gruppi di annotazioni (Tab. 3): la loro seriazione temporale, tuttavia, non può essere sempre effettuata sulla base di questa valutazione, ma va correlata al loro contenuto e soprattutto alla storia della ricezione del brano da parte non solo di Levin, ma di altri studiosi. Ciò è particolarmente utile nel caso delle annotazioni a matita – realizzate senz'altro in momenti diversi e per vari scopi – ma è altrettanto rilevante per gli altri tipi, che sono però più direttamente legati a fasi di studio precise.

- | | | |
|----|---|---------------------------------------|
| 1. | matite di grafite nera (punte di diversa durezza) | alterazioni
annotazioni analitiche |
|----|---|---------------------------------------|
-

²³ Walter Levin, «Lecture on Interpretation» (dattiloscritto, n.d.), SLQ, box «WL Lecture Recitals w. LSQ», Paul Sacher Stiftung, c. 1r.

²⁴ Sempre nei suoi appunti scrive «Unzuverlässigkeit gedruckter Ausgaben»: Levin, «Gedanken zur Interpretation», 3.

²⁵ Sergio Andreoni, «Il Quartetto LaSalle. Quarant'anni di giovinezza», *Musica*, ottobre 1986, 44s.

²⁶ Theodor W. Adorno, «Lyrische Suite für Streichquartett», in *Alban Berg, mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen*, di Willi Reich (Wien: Reichner, 1937), 81–101.

²⁷ Levin racconta (cfr. Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 158) di come conoscesse dell'esistenza di tale testo, ma di come gli fu possibile leggerlo solo quando la moglie si trovò a Colorado Spring nell'estate prima dell'inizio della residenza del quartetto presso il Colorado College (che iniziò nel settembre del 1949: cfr. ancora Spruytenburg, 100). Trovata una copia del testo presso la biblioteca di tale istituzione, Evi la battè a macchina omettendo il nome dell'autore.

²⁸ Cfr. ancora Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 158.

		annotazioni critico-filologiche annotazioni critico-performative
2.	matita rossa a punta dura	annotazioni analitiche annotazioni critico-filologiche
3.	matita rossa scura a punta morbida (tratto leggero)	alterazioni annotazioni critico-filologiche annotazioni critico-performative
4.	pennarello blu	alterazioni annotazioni analitiche
5.	pennarello viola	annotazioni analitiche annotazioni critico-filologiche annotazioni esegetico-interpretative
6.	pennarello rosso chiaro	alterazioni annotazioni analitiche annotazioni esegetico-interpretative
7.	matita rossa a punta dura	alterazioni annotazioni critico-filologiche
8.	pennarello rosso scuro	alterazioni
8.	evidenziatore azzurro	(un solo intervento, per evidenziare un'annotazione annotazioni esegetico-interpretativa di tipo 6.)
9.	penna a sfera blu	annotazioni analitiche

Tabella 3. Livelli delle annotazioni per tipo di strumento scrittoria.

Nel 1951, quando il LaSalle Quartet cominciò ad eseguire il brano, Levin non aveva ancora iniziato uno scandaglio approfondito del testo. Al di là dei pur notevolissimi risultati esecutivi, i musicisti basavano la loro esecuzione sulla prima edizione a stampa e sui materiali relativi,²⁹ come conferma l'analisi delle registrazioni (Tab. 1, 1.-3.). Tra il 1967 e il 1968, invece, il violinista maturò una serie di riflessioni analitiche su quelle che egli reputava come incongruenze della partitura, riguardanti in particolare il terzo movimento (*Allegro misterioso*). Due passaggi in particolare apparivano contraddittori:³⁰ bb. 11³-18¹ e bb. 120³-127¹, che secondo l'analisi di Levin sarebbero dovuti risultare l'uno il retrogrado dell'altro.³¹ La spia dell'incongruenza stava nella curiosa deroga al movimento cromatico delle voci, che appariva non rispettato in alcuni punti a partire da b. 13¹ (ove il secondo violino ha sib-do#-re, mentre nel passo omologo a b. 125³ ha re-do#-do). È probabile che al momento Levin avesse già avuto accesso ai testimoni d'autore, per lo meno per il tramite di Ursula von Rauchhaupt che li aveva

²⁹ Cfr. *infra*, § 6.2.4.

³⁰ D'ora innanzi, nel riferirsi a punti specifici del testo musicale, al numero della battuta è aggiunto in esponente il numero arabo relativo al movimento (per cui ad es. 10² indicherà il secondo movimento di b. 10).

³¹ L'ipotesi era sostenuta dalla conoscenza della lettera di Berg a Schönberg del 13 luglio 1926, cit. in von Rauchhaupt, *Schoenberg Berg Webern. The String Quartets*, 116–20 e dei già citati *Neun Blätter*, anch'esse pubblicati in von Rauchhaupt, 136–64.

individuati proprio intorno a quegli anni presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.³² Inoltre ebbe notizia dal violinista Günther Pichler – che aveva messo a parte delle sue riflessioni – che nella nuova edizione 1967 proprio quel *sib* di b. 13 e così uno successivo (violino primo, b. 17¹) erano stati corretti, ma non altri luoghi, che non interessavano solo quel passo, ma anche punti del primo movimento (*Allegretto gioviale*), del quinto (*Presto delirando*) e del sesto (*Largo desolato*).³³ Anche nel caso di questi punti Levin ragiona secondo il metodo dei *loci paralleli*, ovvero lavora per normalizzazione: ad esempio, corregge la semiminima della viola a b. 396 del quinto movimento in croma in analogia con b. 394 del violoncello; o a b. 30² del sesto movimento sposta l'indicazione dinamica del violino secondo alla semicroma precedente (come è scritta nella parte di violoncello).

Delle 23 correzioni ritenute più salienti – ovvero che interessano principalmente ritmi e altezze – stende un resoconto dattiloscritto,³⁴ e le integra nelle parti staccate, oltre a realizzarle sia nell'esecuzione del 1968 che nell'incisione discografica realizzata nel dicembre dello stesso anno (Tab. 1, 4.-5.). A distanza di un anno inoltra una copia dello stesso dattiloscritto, allegata ad una lettera scritta dalla moglie Evi,³⁵ a Rudolf Kolisch – che l'8 gennaio 1927 a Vienna aveva dato la prima esecuzione del brano alla testa del suo quartetto.³⁶ Purtroppo non conosciamo il giudizio di Kolisch a riguardo: nei lasciti di entrambi i corrispondenti non si conservano risposte. A distanza di dieci anni da quella data, Levin riassunse però le sue proposte in un articolo, esplicitando così a chiare lettere una posizione analitica che prima si era diffusa per iscritto soltanto in forma privata, mentre era testimoniata dall'incisione discografica – sebbene pochissimi avrebbero potuto cogliere le differenze all'ascolto.³⁷

Molte altre alterazioni, invece, si ritrovano solo nella partiturina analitica e di lì nei materiali del quartetto. Sono tuttavia il risultato dell'applicazione dello stesso metodo di lavoro, ma spinto a parametri meno evidenti, che a tratti rasentano la pedanteria. Levin si dedica alla partitura in tutti i suoi dettagli, dai raggruppamenti delle note agli elementi grafici. Se consideriamo alcuni passaggi del quarto tempo (*Adagio appassionato*), notiamo a b. 23¹ nella parte della viola un'indicazione dinamica («meno [*f*]») aggiunta in analogia con le altre voci che la portavano e in ragione del fatto che la *Hauptstimme* terminava proprio sul battere di quella battuta quindi l'intensità andava regolata di conseguenza. Poco oltre (b. 30³) raggruppamenti di note: trasforma ad esempio in terzina di ottavi la doppia terzina di sedicesimi del violino secondo nel IV movimento, uniformandola così a quella degli altri strumenti. E ancora, a b. 7⁴ corregge in minuscola la *a* di «A tempo», perché a rigore collegata da un tratto al «poco rit.» precedente. Molte delle alterazioni introdotte in questa stessa fase, tuttavia, sono molto più indicative e riguardano piuttosto la prassi esecutiva del brano: ad esse dedicherò un paragrafo specifico (§ 6.2.4).

³² Cfr. Walter Levin, «Textprobleme im Dritten Satz der „Lyrische Suite“», *Musik-Konzepte* 9 (luglio 1979): 13. All'interno della SLQ non si conservano riproduzioni delle fonti autografe.

³³ Günther Pichler (*1940), violinista austriaco, è stato il fondatore dello Alban Berg Quartet. Il rapporto tra i due è confermato (oltre che da una testimonianza dello stesso Levin: cfr. Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 139) anche dalla presenza di un cartoncino manoscritto con i suoi rilievi, pinzato ad un dattiloscritto di Levin di cui si dirà *infra* (cfr. nota 31). In verità Pichler mancò di notare una terza correzione, che Levin apprese più tardi, dopo il 1979: cfr. *infra*, § 6.2.2.

³⁴ Walter Levin, «Lyrische Suite – Alban Berg. Korrekturen zur Partitur» (dattiloscritto con annotazioni manoscritte, n.d. [ma 1967-68]), SLQ, box «WL Lecture Recitals LSQ. I (Apostel to Berg)», *Mappe* «Berg».

³⁵ Lettera di Evi Levin a Rudolf Kolisch, 15 dicembre 1969, Rudolf Kolisch papers, bMS Mus 195 (493), Houghton Library, Harvard College Library. Il dattiloscritto è conforme alla copia presso la Paul Sacher Stiftung, cit. a nota prec.

³⁶ Sul rapporto tra Levin e Kolisch cfr. *supra*, § 5.8.1.

³⁷ Alla velocità metronomica di esecuzione, ad esempio, del passaggio di bb. 11 e sgg. ($J \approx 134$ nell'incisione del 1968) avrebbe richiesto uno sforzo notevole riuscire ad individuare – per giunta nella complessità ritmica del passaggio – tutte le piccole varianti che il quartetto eseguiva rispetto alla edizione a stampa.

Prima però, è opportuno proseguire con il profilo dell'indagine analitica del brano, che al 1969, ove ci siamo fermati, era ancora ad una prima fase.

6.2.2 «...und selbst Geheimnis»

Nel giugno 1977 esce un numero monografico della «The International Berg Society Newsletter» in cui compare il già citato articolo di George Perle sul cosiddetto *secret program* della *Suite* – la complessa rete di rapporti simbolici, allusivi ed intertestuali che fanno del brano un drammatico affresco della relazione tra il compositore ed Hanna Fuchs-Robettin, «[e]in kleines Denkmal... einer großen Liebe».³⁸ A partire da questa data, Walter Levin lesse avidamente il testo e appuntò molte delle preziose informazioni che rivelava sulla sua partiturina, tra cui i punti in cui comparivano le iniziali dei due amanti sotto forma di altezze (AB, HF). Si tratta di una vera e propria seconda serie di annotazioni, per lo più realizzate a pennarello viola e a pennarello rosso (Tab. 3, 6. e 7.), che diedero al violinista l'occasione di ritornare in oltre sui *Neun Blätter* – le annotazioni che Berg mandò a Kolisch come sinossi analitica del brano. Il fatto che compaiano anch'esse a pennarello rosso conferma che la loro introduzione fosse contestuale ad una vera e propria 'rilettura' del testo e ad una nuova indagine analitica, con maggiore attenzione all'analisi seriale (le annotazioni a pennarello blu a [→ fig. 28] appartengono proprio a questo periodo). La prova viene in particolare da una nuova alterazione aggiunta a b. 67² dell'*Allegretto gioviale*: Levin modifica il *lab* dell'accordo in la naturale e vi aggiunge «see Budday p 34», con riferimento al volume di Wolfgang Budday sulle parti seriali nella *Lyrische Suite* in cui tale alterazione era stata proposta.³⁹ Benché la proposta fosse stata anche ricopiata sull'altra partiturina, Levin non l'accorse mai nelle sue esecuzioni: non la copiò sul suo supporto performativo né suonò una nota differente nell'unica registrazione successiva al 1979 a nostra disposizione (Tab. 1, 9.).

Non prima del 1979, inoltre, Walter Levin ebbe modo di tornare nuovamente sugli autografi di Berg,⁴⁰ come confermano le registrazioni del brano. Dall'analisi della registrazione live dell'ottobre 1977 (Tab. 2, 8.) quattro punti risultano eseguiti con le stesse altezze dell'edizione a stampa, mentre dopo un nuovo approfondimento dei manoscritti Levin ebbe la possibilità di correggerle e poi di eseguirle di conseguenza, come si può ascoltare nell'ultima registrazione (Tab. 2, 9.).⁴¹ La prima correzione (a b. 65¹ del primo movimento) era peraltro già stata corretta nella seconda edizione, ma Levin non se ne accorse perché a Pichler – il suo informatore – quel dettaglio era sfuggito.⁴² Che questa sia stata introdotta nella sua seconda partitura tascabile (Tab. 2, 7.) con la stessa matita

³⁸ Così come il titolo di questo paragrafo, queste parole sono dello stesso Berg e sono tratte dalla partitura annotata che egli donò ad Hanna: cfr. Alban Berg, *Lyrische Suite für Streichquartett*, U.E. 8780 ; W. Ph V. 173, con annotazioni mss. di Alban Berg (Wien: Universal Edition, 1927), 6 (ÖNMS, F.21.Berg.3437).

³⁹ Wolfgang Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite: satztechnische Analyse ihrer zwölfstimmigen Partien*, Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 8 (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1979).

⁴⁰ Di certo Levin si concentrò sulla bella copia originale (ÖNMS, Musiksammlung, F.21.Berg.23/II) e probabilmente ne prese visione di persona, dal momento che verso la fine degli anni Settanta il quartetto ebbe frequenti tour in Europa. Berg consultò anche gli schizzi, dal momento che annotò in calce a p. 82 della sua partiturina «Berg: "quasi coda["] (in Skizzen)», con riferimento alla sezione di bb. 36 e sgg.

⁴¹ Le quattro alterazioni sono le seguenti: 1. primo movimento, b. 65¹: la viola *sib* ha come terza croma, e non *lab* come la prima edizione; 2. quarto movimento, b. 22⁴: la viola ha la-*lab*-sol e non *lab*-la-sol come nelle edizioni a stampa; 3. quinto movimento, b. 180²: la viola ha re naturale come seconda nota e non *reb*; 4. quinto movimento, b. 184³: il violoncello ha si come ultima nota e non *sib*.

⁴² Questo aspetto ci dà offre anche la possibilità di stabilire un lasso di tempo in cui la seconda partiturina possa essere stata acquisita da Levin, dal momento che se egli ricorse all'aiuto di Pichler (cfr. *supra*, § 6.2.1) non doveva averla ancora acquisita al 1967-68; pertanto, tale copia dovette entrare in suo possesso tra quella data e il 1979.

rossa utilizzata per annotarvi la correzioni di Budday, ci aiuta peraltro a datare il momento in cui Levin si procurò una sua copia della seconda edizione.

Nel dattiloscritto che aveva preparato circa dieci anni prima e che aveva spedito a Kolisch egli aveva appuntato una serie di commenti relativi al suo vaglio degli autografi, ma non queste due correzioni: annotò tuttavia i riscontri che aveva ottenuto, tra cui alcune erasure presenti nella brutta copia che in certi casi supportavano e confermavano del tutto le sue correzioni,⁴³ mentre la bella copia confermava la lezione dell'edizione a stampa. Tuttavia, questo non lo allontanò dal ritenere la propria analisi corretta e le proprie 'migliorie' del tutto lecite: lo confermò in un suo articolo del 1979, in cui riassumeva i problemi testuali del terzo movimento, suggerendo che fosse il momento di apportare finalmente le dovute correzioni, confortate dalla correttezza della sua analisi e dalla malcelata opinione che le modifiche introdotte da Berg nella bella copia di fatto giocassero contro la solidità costruttiva del brano, cui le sue alterazioni rendevano giustizia.⁴⁴

Questo secondo momento di approfondimento della *Lyrische Suite*, suscitato dalla nuova luce gettata dagli studiosi sul significato originale del brano e dal vaglio delle fonti primarie, fu corroborato da ulteriori letture teoriche: se diamo uno sguardo all'indice della sua copia della monografia di Hans Redlich su Berg,⁴⁵ ad esempio, ci accorgiamo di numerose annotazioni volte a mettere in luce – nell'opera di uno studioso che nulla poteva sapere del vero contesto della *Suite* – quelle trame della poetica di Berg che si sarebbero poi ritrovate nell'opera. Il violinista annota ad esempio il paragrafo «*Baudelaire. Stefan George*», ove Redlich poteva parlare di *Der Wein* (1929), ma non certo del testo poetico 'criptato' all'interno della *Lyrische Suite*. Oltre al volume di Redlich, Levin accumulò negli ultimi anni della sua carriera come quartettista una discreta quantità di materiale bibliografico, tra cui – oltre agli studi di Perle e Budday già citati – anche i testi di Schweizer, per approfondire i problemi legati al rapporto con la forma sonata;⁴⁶ e di Floros, per gli aspetti citazionali allusivi e simbolici.⁴⁷ Infine nel 1995, quando la parabola artistica del quartetto LaSalle era ormai già conclusa, egli lesse il libro di Perle dedicato alla *Lyrische Suite* e si soffermò in particolare sul capitolo in cui l'autore proponeva una sua serie di emendamenti al testo:⁴⁸ di essi ne accolse solo quattro su nove, annotandoli nella sua prima partitura a pennarello rosso scuro (Tab. 2, 8.), mentre i restanti erano già stati corretti da lui autonomamente in passato.⁴⁹ Tuttavia, a tale altezza temporale l'interesse di Levin per i problemi testuali del brano non aveva più a che fare con il suo processo performativo, ma piuttosto con la sua figura di didatta e la sua attività di conferenziere. Più che eseguirlo con perizia, Levin era divenuto un esperto in grado di raccontarlo ad un uditorio con altrettanta competenza.

⁴³ Walter Levin, «Lyrische Suite – Alban Berg. Korrekturen zur Partitur» (dattiloscritto con annotazioni mss.: fotocopia con annotazioni mss. e foglietto ms. pinzato, n.d.), SLQ, box «WL Lecture Recitals LSQ. I (Apostel to Berg)», *Mappe* «Berg». La breve nota manoscritta fissata con al dattiloscritto è quella di mano di Günther Pickler, cui si è già fatto riferimento *supra*, § 6.2.1. Questa fonte è riprodotta qui in [→ fig. 29]: si tratta per la precisione di una riproduzione dell'esemplare inoltrato a Kolisch nel 1969, ora in RKP, BMS Mus 195 (1997), sul quale chi scrive ha poi trascritto le annotazioni mss. di Levin.

⁴⁴ Levin, «Textprobleme». L'articolo era anche citato nella nuova edizione in CD dell'incisione discografica del 1971, apparso nel 1986, proprio in riferimento ai problemi testuali che per lungo tempo non erano stati considerati a partire dall'assunto – supportato dalle parole della vedova Helene Berg – che le edizioni a stampa fossero innegabilmente corrette perché verificate dall'autore.

⁴⁵ Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* (Wien ; Zürich ; London: Universal Edition, 1957).

⁴⁶ Klaus Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 1 (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1970).

⁴⁷ Constantin Floros, «Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse», *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (rect. 1975 1974): 101–45.

⁴⁸ George Perle, *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg* (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995), 27–30.

⁴⁹ Tali emendamenti si ritrovano nella nuova edizione della partitura curata da Perle, Alban Berg, *Lyrische Suite: für Streichquartett* (1926), Neuausgabe von George Perle (inkl. der «geheimen Gesangsstimme») (Wien: Universal Edition, 2005).

6.2.3 Oltre il LaSalle Quartet

Tra i materiali custoditi presso la Paul Sacher Stiftung si contano – come già accennato – numerosi testi utilizzati da Levin in conferenze e lezioni-concerto, alcune dal taglio più narrativo, in cui alla storia del brano si univa la presentazione delle caratteristiche di ciascun movimento, e altre dal carattere più didattico. Tutte erano accomunate dalla presenza di molti ascolti – principalmente dal vivo. Se in alcuni casi essi seguivano la scansione dei movimenti, in altre occasioni essi risultavano ripartiti in categorie più astratte, utili a fornire al pubblico una visione della complessità dell'opera attraverso una chiave tematica di taglio più tecnico e meno storico.⁵⁰ Levin in questi casi si soffermava soprattutto sui passi di particolare rilievo timbrico e sulla serie di rimandi interni tra i movimenti che egli aveva individuato.

Tra tutti i materiali relativi alle conferenze, un gruppo risulta particolarmente interessante per gli scopi della nostra indagine. Si tratta di una sorta di 'partitura-copione' che egli realizzò nel 1995 per coordinare una conferenza da tenersi a Francoforte con esempi musicali dal vivo, eseguiti dal Bennewitz Quartet. Non a caso se ne conservano quattro copie, una per esecutore: ognuno vi avrebbe trovato porzioni di ciò che Levin avrebbe letto per introdurre gli esempi musicali che chiedeva loro di eseguire. I quattro copioni, tuttavia, erano uguali: non contenevano le parti di ciascun esecutore, ma ovviamente la partitura – come abbiamo visto uno dei *tenet* di Levin circa l'eseguire la musica da camera.⁵¹ In certi casi, nell'arrangiare i diversi fogli di partitura che compongono un esempio sonoro, egli segue l'ordine solito impiegato per le sue *score-parts*, quale riflesso delle sue abitudini di lettura che, pienamente consolidate in un contesto, vengono poi applicate ad un altro.⁵² Tuttavia, egli si accorse di come in alcuni casi eseguire i passi dalla partitura fosse complicato, non solo per i membri del quartetto con cui collaborava,⁵³ ma soprattutto per ragioni di layout. Ad esempio, a p. 10 della partitura-copione del secondo violino (→ fig. 30) (l'esempio proponeva le bb. 101-150 del secondo movimento) egli annota «possibly play form your part»: la ragione risiede nel fatto che le pagine erano organizzate di necessità seguendo il formato della pagina, ma non permettevano una lettura agevole – peraltro di un passo rischioso. Nell'arrangiarle in tale copione, Levin non aveva seguito nessuno schema pregresso: non aveva cioè replicato quanto si trovasse sulla sua *part-score*, perché non era esattamente questo il formato che il LaSalle Quartet aveva usato per leggere la *Lyrische Suite*.

6.2.4 Il testo dentro la performance, la performance dentro il testo

Solo due dei quattro supporti performativi impiegati dal quartetto sono rimasti, ovvero quelli dei due violinisti: si tratta di oggetti di difficile descrizione bibliografica, a causa delle diverse fasi di alterazione materiale cui sono stati sottoposti nel corso del tempo, ma anche del tipo di presentazione peculiare in cui i materiali originali erano stati stampati. Come per altre opere della Seconda Scuola di Vienna, il formato di presentazione era

⁵⁰ Ad esempio, per una conferenza del maggio 1989, Levin preparò una serie di esempi ripartita in cinque categorie: «All movements beginnings», «Advanced sound concepts» (con ascolti tratti dal terzo e dal quinto movimento), «Intermovement quotes», «Scales in I, II, III and IV [movement]» e «Tristan quote». Una trascrizione di questo documento è in *Appendice documentaria*, [→ fig. 31].

⁵¹ Cfr. *supra*, § 5.6.

⁵² Cfr. p. 11 della medesima fonte (bb. 109-150 del secondo movimento, corrispondenti a pp. 22-25 dell'edizione a stampa).

⁵³ Lo provano le annotazioni dei membri del Bennewitz Quartet, che introdussero alcune indicazioni deittiche proprio allo scopo di guidare l'occhio – poco abituato a questo formato – durante la lettura: sempre nella 'parte' del secondo violino (p. 22, ove l'esempio è relativo a bb. 1-100 del *Presto delirando*) si nota una freccia a matita per indicare il salto dell'occhio dal secondo settore al terzo della pagina (qui in [→ fig. 30]). L'esecutore, inoltre, ha segnato il proprio rigo di lettura sulla pagina 'di destinazione' con una «X».

sostanzialmente quello della parte staccata, cui veniva aggiunto un rigo-guida in cui erano riportate le parti di uno o due altri strumenti, sia per poter assicurare un maggiore controllo ritmico del tessuto polifonico che per poter visualizzare costantemente come fossero distribuite voce principale e secondaria (*Hauptstimme* e *Nebenstimme*). Il LaSalle Quartet adottò pertanto tali parti (UE 8781^{a-d}) perché ritenute supporti sicuramente più efficienti delle normali parti staccate. Nonostante ciò, gli esecutori le ottimizzarono ove necessario copiando porzioni dei profili ritmici delle parti che interessava avere loro come riferimento: un esempio è a b. 60 di p. 3 della parte del primo violino [→ fig. 32], ove a matita rossa è stato aggiunto il ritmo della viola in quanto identico a quello che Levin avrebbe suonato. Peraltro, l'adeguamento di questi supporti performativi conobbe una sua evoluzione nel tempo, ben evidente ad un esame della configurazione delle loro aperture (Tav. 1 e 2).⁵⁴

In un primo tempo, negli anni Cinquanta, i musicisti dovettero usare le parti così com'erano state stampate, senza provvedere ad alterazioni significative – come conferma il fatto che ove le carte originali si sono conservate, esse sono state mantenute nella loro configurazione originale (ovvero senza, ad esempio, squadernarle per invertire un *recto* con un *verso*). Solo alcune pecette e un'alterazione di layout agevolavano la lettura e le voltate, mentre alcuni cavalieri rendevano più agevole girare le pagine all'interno dello stesso movimento (e infatti non si trovano che in simili punti).⁵⁵ Da questo punto di vista, la parte di Meyer si è conservata maggiormente, nonostante in alcuni punti presentasse alcune voltate scomode.⁵⁶ Walter Levin – per il consueto tramite del violista Kamnitzer, responsabile dell'archivio musicale del quartetto – ha invece alterato nel tempo il suo supporto in modo più invasivo. Al di là delle rilegature protettive che proteggono entrambi gli artefatti, l'alterazione materiale ha interessato soprattutto le pagine relative al terzo e al quinto movimento, in ragione della loro difficoltà esecutiva: per evitare di dover voltare la pagina – e al di là della buona ottimizzazione delle parti originali – essi preferirono utilizzare riduzioni fotografiche arrangiate come le loro *part-scores*, in modo da avere tutto il contenuto visuale del movimento disposto sulla stessa apertura: se nel caso della parte di Levin per *l'Allegro misterioso* si ricorse ad un maggior montaggio delle riduzioni, quella di Meyer presenta una maggior linearità, frutto in realtà di una catena di riproduzioni. A differenza però delle *part-scores*, la configurazione delle aperture relative al terzo movimento presentano caratteristiche diverse in entrambe le parti: quella del primo violino segue inizialmente l'ordine di una *part-score*, ma poi prosegue in orizzontale, disponendo le pagine su una fascia orizzontale nella metà inferiore dell'apertura; nel caso invece di quella del secondo violino le pagine sono curiosamente organizzate per fasce orizzontali di due pagine consecutive e non per colonne verticali. Nella partitura di Levin notiamo inoltre una fotocopia parziale (righe 2-5) di p. 15 piuttosto annerita, ad indicare che in

⁵⁴ Gli schemi impiegano i seguenti criteri di formalizzazione:

- i numeri arabi si riferiscono alle pagine dell'artefatto-base; se inclusi in caselle grigie, essi indicano una carta originale della stampa originaria; se in caselle bianche, indicano la presenza di una fotocopia;
- le fotocopie ridotte delle pagine originali sono indicate con il numero della pagina accompagnato dal simbolo «-», per differenziarle dai casi di fotocopiatura a dimensioni reali;
- quando più fotocopie ridotte sono state assemblate nello spazio di una pagina originale, tale procedimento è stato indicato con linee tratteggiate;
- ove le nuove pagine assemblate siano più piccole in altezza rispetto alla copertina (e lascino quindi uno spazio vuoto), esso è stato reso con una casella con il simbolo «X»;
- la linea verticale spessa e doppia indica la metà dell'apertura (rilegatura);
- un triangolo nero, a lato di un'apertura, indica la presenza di un cavaliere;
- eventuali note di commento, indicate in lettere latine, sono poste a lato della metà dell'apertura interessata.

⁵⁵ Cfr. tav. 1, note b. ed e.; e tav. 2, note d, e, g.

⁵⁶ Cfr. tav. 2, note a. e b.

una fase precedente della configurazione materiale dell'artefatto era già stata tentata una soluzione per riuscire a spostare il primo rigo della pagina (la fine del III movimento) insieme con il resto del testo, facendo diventare così il resto della pagina un'apertura autonoma in cui cominciava direttamente la nuova parte. Sempre in un primo tempo, l'ultima carta della parte originale non era ancora stata sostituita con due fotocopie ridotte, ora incollate sulla copertina, ma il suo verso (p. 30) era stato fotocopiato ed aggiunto al margine esterno come falso pieghevole.⁵⁷ Tale processo di alterazione materiale è interessante perché rivela come all'aumentare della dimestichezza con le *part-scores* lo stesso stratagemma utilizzato per realizzarle venisse poi applicato ad un altro tipo di presentazione originale (la parte con guide), come più generica griglia di layout, passibile di essere adattata a contenuti visuali di tipo differente.

I supporti performativi rivelano però molto altro rispetto alle loro caratteristiche materiali: anch'essi sono stati densamente annotati, ma in modo molto diverso dalla partiturina di Levin: non vi è la benché minima annotazione analitica, ma esclusivamente alterazioni di carattere per lo più tecnico e annotazioni deittiche a matita rossa, utili per mettere in evidenza a quale strumento toccasse di volta in volta la *Hauptstimme*. Dal punto di vista tecnico le annotazioni comprendono ovviamente diteggiature e arcate: queste ultime sono generalmente osservate come nell'originale, trovando però talvolta piccole soluzioni alternative in cui di norma si tendeva a frammentare legature lunghe in porzioni più ridotte (come avviene ad esempio a bb. 70-71 del secondo movimento, come mostra la Fig. 1).



Figura 1. Esempio di alterazione delle arcate (*Andante amoroso*, bb. 70-73): in alto l'originale, in basso la parte annotata del secondo violino.

Ma le alterazioni tecniche più interessanti riguardano senz'altro i raggruppamenti ritmici e metrici del quinto movimento, un vero e proprio banco di prova per la coesione del gruppo, per la «spider hectic agility»⁵⁸ imposta dalla velocità esecutiva e – nelle sezioni contrastanti del *Tenebroso* – proprio dalla mancanza di un profilo ritmico di riferimento a causa della scrittura 'a fasce' di suoni lunghi e tenuti.⁵⁹ Per quanto riguarda le sezioni del *Presto* (bb. 1-50, 121-210, e poi da 321 alla fine), il quartetto opta per raggruppare coppie di battute di 3/8 in battute di 3/4 (bb. 2-3) oppure per raggruppare 4 battute di 3/8 in 3 battute da 2/4 (bb. 4-7) oppure in una grande battuta da 3/2 (161-164); lo stesso procedimento si applica anche ad alcune parti del *Tenebroso* (bb. 284-291) per conciliare le legature a cavallo di battuta del violoncello.⁶⁰ Questo particolare passaggio mette in luce un

⁵⁷ Come rivela un'annotazione d'uso: cfr. tav. 1, nota e.

⁵⁸ Le parole sono dello stesso Walter Levin in un'intervista rilasciata negli anni Settanta: cfr. James Wierzbicki, «A conversation with the LaSalle Quartet», *The Cincinnati Post*, 11 ottobre 1975, SLQ, *scrapbook* nr. 13.

⁵⁹ Una trascrizione delle annotazioni tratta dalle parti staccate del primo e del secondo violino, a corredo di questa descrizione, è in *Appendice documentaria*, [→ fig. 33].

⁶⁰ In questo caso l'idea di battere in 4 battute da 3/4, seguendo il violoncello, e poi pensare direttamente ad un 6/8 aveva anche lo scopo di anticipare lo «zweitaktig» di b. 298 rendendolo più naturale grazie all'intuitivo cambio di suddivisione degli stessi 6/8 da 2+2+2 a 3+3.

superamento dell'indicazione di Berg, ovvero quel «fünftaktig» che chiariva l'articolazione fraseologica. La scelta del LaSalle Quartet è invece di assecondare il risultato sonoro della scrittura e di pensare ciascuna parte in raggruppamenti di battute indipendenti basati sui singoli 'eventi sonori'. Così per esempio a b. 68 Levin iniziava un gruppo di 4 battute, cui poi seguiva una pausa di 3 e poi un altro suono lungo 3+3 battute, che si trasformava in un tremolo per 2+3 battute (le ultime tre divise dal raggiungimento del *mp*).⁶¹ Nella seconda sezione del *Tenebroso* (da b. 211) l'annotazione si fa ancora più raffinata: Levin, con la formula «1 2 3 (4) (5)» che ritroviamo nella partitura analitica, conserva l'idea originale dei gruppi di cinque battute, ma precisa la loro natura di 'contenitori' da dividersi in due 'serbatoi' di 3 e 2 battute. Il secondo 'serbatoio' contiene sempre note tenute, mentre nel primo possono verificarsi due differenti soluzioni: nota legata, accento e accento (ad es. a bb. 221-23); oppure due note legate e nota accentata sulla terza battuta, che in tal caso diventa il punto di arrivo da cui contare le due battute indicate tra parentesi. In questo modo, su ognuna delle prime battute del gruppo, l'esecutore avrà sempre il riferimento di una nota accentata (della propria parte o di un'altra)⁶² ma avrà altrettanto un'altra chiave per realizzare al meglio la propria parte. Un altro espediente per facilitare la coordinazione tra le parti era rappresentato dalle frecce, che indicavano dei gesti di 'levare' (ad es. a b. 236 o 260): in questo modo il cambio d'arcata diventava un preciso riferimento visivo per gli altri esecutori, esplicitato nelle annotazioni.

Un ultimo aspetto, testimoniato dalle annotazioni sui due supporti performativi, è legato infine alla questione dei metronomi e delle durate d'esecuzione. Sebbene Levin ritenesse «importante rispettare molto seriamente il tempo indicato in partitura, giacché questo è ciò che il compositore aveva in mente»,⁶³ non faceva mistero di ammettere come nella pratica concreta il tutto si traducesse in un «very complex subject»,⁶⁴ cui si legavano complesse questioni di natura interpretativa – come nel caso dei metronomi beethoveniani – oltre che possibili mutamenti nel tempo, in rapporto con l'attività performativa. Nel caso della *Lyrische Suite* le indicazioni desumibili dalle parti (Tav. 3) confermano sostanzialmente il dettato del compositore e hanno piuttosto lo scopo di fissare velocità indicative per quelle sezioni in cui Berg non aveva chiarito una velocità esatta. Il caso più evidente, tra le poche alterazioni (in grigio in Tav. 3), riguarda il terzo movimento, la cui proibitiva velocità originale veniva prudentemente abbassata per salvaguardare la chiarezza e il controllo sul brano, nel nome di una chiarezza esecutiva che era il vanto stesso del quartetto, in riferimento a tutto il repertorio della Seconda Scuola di Vienna.⁶⁵ Ciò comportava ovviamente la conseguente riduzione della velocità metronomica anche per la sezione seguente, in modo proporzionale. Offrire il resoconto di un paragone sistematico tra tutte le registrazioni metterebbe in evidenza la generale consistenza dei risultati esecutivi rispetto ai metronomi scritti, che con buona approssimazione confermano quanto appuntato nelle parti, con le ovvie e fisiologiche alterazioni nel corso di quasi quarant'anni di attività esecutiva; ma non riservano sorprese particolari: anzi, confermano una

⁶¹ È interessante notare come Levin sposti il *mp* a metà della battuta per lasciare emergere maggiormente il *ppp* con accento del secondo violino, e sciogla pertanto la semiminima puntata in due crome puntate. Lo stesso avviene, nella medesima situazione, a b. 105.

⁶² Nella trascrizione cit. *supra*, nota 60, questi eventi sonori sono indicati cerchiati in colore blu.

⁶³ Andreoni, «Il Quartetto LaSalle. Quarant'anni di giovinezza», 45.

⁶⁴ Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 342.

⁶⁵ Parlando di un confronto tra la loro esecuzione di *Verklärte Nacht* di SchNBnberg e quella del Kolisch Quartet, Levin notava che «the[y] [...] play perhaps a little bit faster. I believe our tempi are rather more advantageous for transparency and precision»: Spruytenburg, 226. Per quanto riguarda questo movimento della *Lyrische Suite*, anche Kolisch nella sua registrazione con il Pro Arte Quartet non arrivava alla velocità prescritta, ma si assestava intorno a $J = 140$. La registrazione venne pubblicata dalla Dial Records nel 1950, ed è ora disponibile in formato digitale in Pro Arte Quartet, *In Honor of Rudolf Kolisch, 1896-1978. Works by Schubert, Bartok, Schoenberg, Berg, Webern*, 6 CD (Berkeley, CA: Music & Arts, 2003), CD 3, traccia 7.

impressionante solidità che può essere apprezzata ancor più facilmente – nell’ambito di questo esempio – dall’esame delle durate delle esecuzioni.

Dal loro confronto emerge con assoluta chiarezza una stabilità quasi granitica (Tav. 4), con *range* di oscillazione che va dai 14 secondi (per il primo brano) ai 37 secondi per il quarto, mentre in tutti gli altri si assesta intorno ai 20 secondi. Con la sola eccezione dell’*Adagio appassionato*, che nel dicembre del 1961 durò ben mezzo minuto in più che nella precedente esecuzione del 1959, in tutti i brani si nota una ‘percorso’ sostanzialmente rettilineo, che ha un suo relativo picco nelle registrazioni in studio – dallo stesso Levin riconosciute come meno concitate rispetto alle performance dal vivo –⁶⁶ e un lieve incremento nelle ultime decadi di attività. Solo nel caso del primo e del secondo tempo si nota, negli anni Cinquanta, una velocità di esecuzione più serrata. Come confermano i materiali della *Sammlung LaSalle*, a differenza di altri esecutori, Levin non usava segnare le durate delle esecuzioni sulle proprie partiture. Henry Meyer sì: in questo caso appuntò le durate relative probabilmente in occasione della fase di studio che precedette la prima esecuzione (con un’unica incongruenza significativa, relativa al *Presto*), come conferma l’uniformità del tratto e del tipo di matita utilizzata (Tab. 4).

1.	<i>Allegretto gioviale</i>	2’ 50’’	2’ 47’’
2.	<i>Andante amoroso</i>	5’ 20’’	5’ 15’’
3.	<i>Allegro misterioso</i>	–	2’ 54’’
4.	<i>Adagio appassionato</i>	4’ 30’’	4’ 28’’
5.	<i>Presto delirando</i>	4’ 40’’	4’ 22’’
6.	<i>Largo desolato</i>	5’	5’ 06’’

Tabella 4. Annotazione critico-performative di Henry Meyer e durate della prima esecuzione (1951).

Levin, dal canto suo, preferiva utilizzare la propria partiturina analitica per annotare una serie di feedback (di solito a matita o a matita rossa) relativi probabilmente a fasi di prove, registrazioni o esecuzioni di altri quartetti durante l’attività didattica: la prova di un eventuale uso di questo tipo di fonti durante la concertazione è peraltro confermata da una fotografia che ritrae il quartetto al lavoro sul *Sesto Quartetto* di Bartók [→ fig. 34],⁶⁷ mentre il violinista discute con Meyer e tiene in mano la sua partitura tascabile. In quel caso si trattava probabilmente di un ausilio al lavoro sulle parti – dopotutto si tratta di una fotografia scattata negli anni Cinquanta, quando ancora non utilizzavano le part-scores – ma nel caso della *Lyrische Suite* si può immaginare piuttosto un uso di corredo, in cui la partiturina serviva piuttosto come ‘diario di bordo’ per fissare i punti su cui ritornare. Essi includono tutto ciò che quotidianamente può rientrare nei problemi degli esecutori: dinamiche o agogiche non rispettate («? check | vla dynamic» scrive a b. 145 del II movimento), note stonate come il sol₅ del primo violino a b. 26² dell’*Allegretto gioviale*, o incontri verticali non rispettati (indicati ad esempio dalle frecce che uniscono le parti dei due violini a b. 123³ del terzo movimento). Sorprendentemente, anche i supporti performativi fanno capolino in queste note. A b. 80 dell’*Andante amoroso* Levin scrive «page turn» vicino alla parte del secondo violino; infatti proprio in quel punto Meyer aveva una voltata particolarmente scomoda, tanto che scrisse sulla sua parte a p. 7

⁶⁶ Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 350.

⁶⁷ La fotografia è stata scelta come copertina di Spruytenburg, *LaSalle Quartet*. La conferma che si tratti di tale quartetto è agevolata dallo strappo sulla copertina, che risulta visibile ancora oggi nell’originale conservato presso la Paul Sacher Stiftung.

«turn fast».⁶⁸ Forse quella pagina fece troppo rumore durante una prova o una registrazione – il passo era tutto in *molto p* – o forse si appuntò di dover ricordare al suo collega di voltare con più anticipo. In entrambi i casi, questa annotazione era lì a ricordare la presenza di un oggetto *dentro* la performance e allo stesso tempo, a noi, la presenza delle tracce della performance dentro ai testi.

⁶⁸ Cfr. Tav. 2, nota a.

6.2.4.1 Tavola 1 – La parte di Walter Levin (primo violino)

Parte del primo violino (U.E. 8781^a) con annotazioni mss. di Walter Levin e alterazioni materiali di Peter Kamnitzer (Wien: Universal Edition, 1927), SLQ.

I <i>Allegretto gioviale</i>	a	1-	3	
		2-		
II <i>Andante amoroso</i>	b	4	5	◀
		6	7	◀
		8	9	
III <i>Allegro misterioso</i>		10- b.	×	
		11- 12-	13- 14- + 15 ¹⁻ -	
		×	b.	
		b.	« 1. Geige 15 »	c
IV <i>Adagio appassionato</i>	d	15 ²⁻⁵	16 ⁴⁻⁵	
		16 ¹⁻³	17	◀
		18	b.	
V <i>Presto delirando</i>		19- 21-	23- 25-	
		20- 22-	24- 26-	
VI <i>Largo desolato</i>		b. b.	27	e
		b. b.		◀
		28	29- 30-	f

Note

- incollate sul verso int. della copertina: questa apertura è riprodotta in [→ fig. 35]
- pecetta ms. (bb. 105-119) a cavallo delle pagine, in calce
- elementi testuali a stampa originali (nome dello strumento e numero di pagina) provenienti dalla porzione superiore della p. 15-16 della parte staccata (righe 1-3), tagliata e rilegata: il testo musicale è stato mascherato con una pecetta di carta bianca.
- fotocopia a dimensione reale, particolarmente ingiallita: è montata sul bordo superiore della p. originale
- pecetta ms.(bb. 1-3) con due annotazioni ms. «Open last page»
- recto int. della copertina

6.2.4.2 Tavola 2 – La parte di Henry Meyer (secondo violino)

Parte del secondo violino (U.E. 8781^b) con annotazioni mss. di Henry Meyer e alterazioni materiali di Peter Kamnitzer (Wien: Universal Edition, 1927), SLQ.

	copertina		frontespizio		
I <i>Allegretto gioviale</i>	2		3		
	4		5		
II <i>Andante amoroso</i>	6		7		◀ a
	8		9		b
	10		11		
III <i>Allegro misterioso</i>	12- 13-	16- 18-	c	17- 19-	
	14- 15-				
IV <i>Adagio appassionato</i>	20		21		◀ d
	22		23		f
V <i>Presto delirando</i>	24		b.		
	24- 26-	28- 30-	g	29- 31-	
	25- 27-			h	
	b.		31		i
VI <i>Largo desolato</i>	32		33		
	34		35		
	b.		copertina		

Note

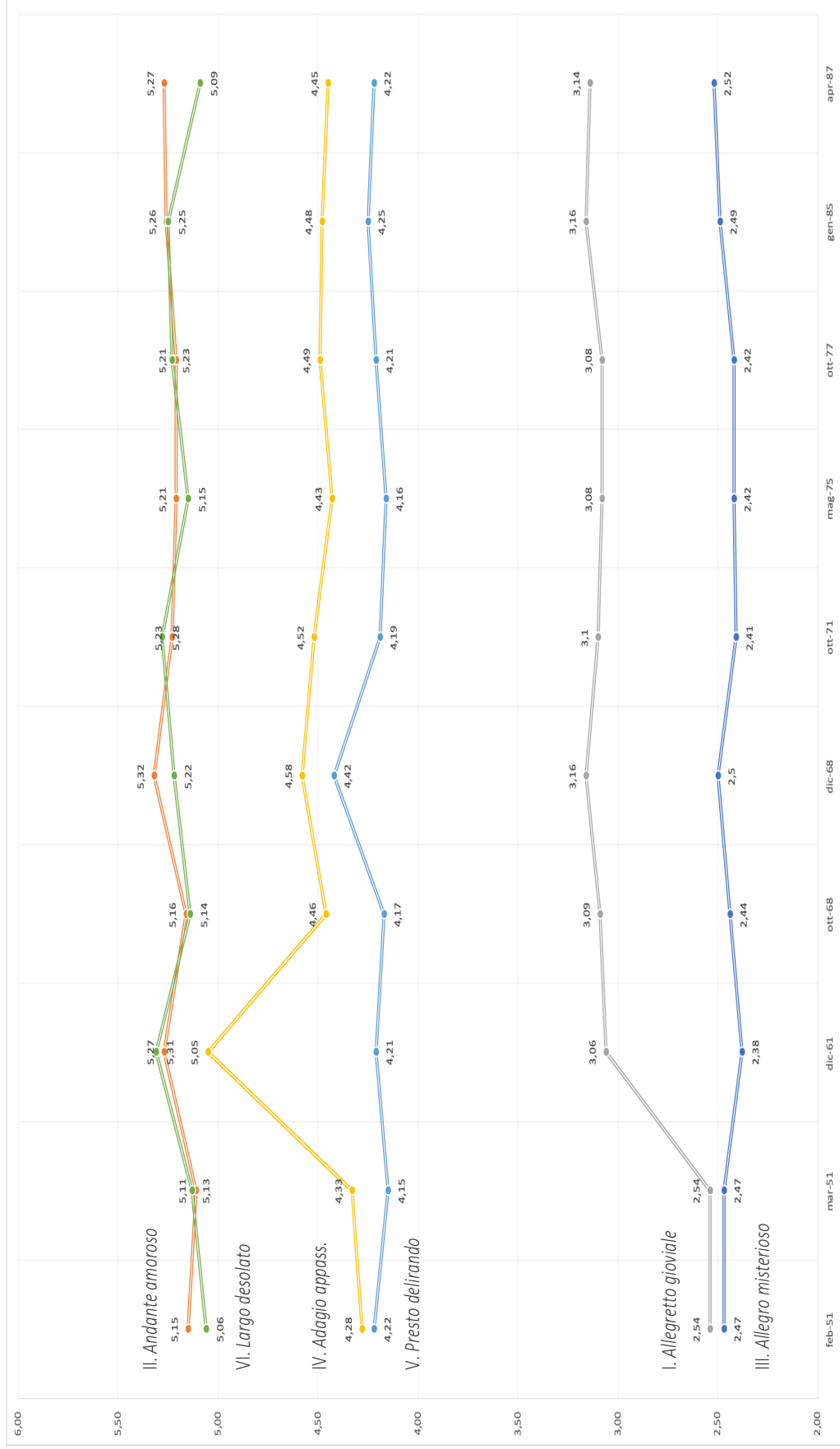
- il cavaliere è accompagnato dall'annotazione «turn fast»
- annotazione d'uso: «[turn] fast»
- le pp. originali sono state fotocopiate ridotte e assemblate; l'assemblaggio è stato poi fotocopiato e ulteriormente ridotto; le cc. ottenute sono state fissate rispettivamente a p. 12 e 19 dell'originale (manca la seconda graffetta)
- annotazione d'uso a b. 43²: «turn here»
- alterazione di layout: bb. 43-44 copiate
- annotazione d'uso a matita, riquadrata in rosso: «don't start here»
- pecetta manoscritta: bb. 1-17; pagina barrata a biro blu
- le pp. originali (p. 24 era già stata barrata) sono state fotocopiate ridotte, assemblate e poi incorporate nell'artefatto; l'apertura ottenuta è stata poi fotocopiata ridotta per due volte (per poterne ottenere buone riproduzioni); tali riproduzioni sono poi state tagliate, e le due metà incollate al precedente assemblaggio
- pagina barrata a biro blu

6.2.4.3 Tavola 3 – I metronomi

movimento e ind. di andamento	battuta	metronomo originale	metronomi aggiunti/alterati
Allegro gioviale			
[Tempo I]	1	♩ = 100	–
Poco pesante	5	–	♩ = 88
Poco più tranquillo	23	–	♩ = 88
Andante amoroso			
[Tempo I]	1	♩ = 100	–
A tempo, ma più mosso (Tempo II)	16	♩ = 50	–
Tempo III	56	♩ = 96	–
Poco più mosso	88	–	♩ = 132
Animando (quasi Tempo II)	91	–	♩ = 156
Subito poco meno mosso	105	♩ = 46	♩ [rectius Smp] = 42
Quasi tempo I, ma più lento	143	♩ = ca. 96	–
Allegro misterioso			
[Tempo I]	1	♩ = 150	♩ = 132
–	46	♩ = 200	♩ = 184 sive 176
Trio estatico	70	♩ = 150	–
Adagio appassionato			
[Tempo I]	1	♩ = 69	–
[♩ = ♩]	39	–	♩ = 66
Molto tranquillo	45	–	♩ = 40
Molto pesante e rit.	56	–	♩ = 48
Molto adagio	59	–	♩ = 76 (in partitura 1.)
Adagio appassionato			
[Tempo I]	1	♩ = 115	–
Tenebroso	51	(♩ = 115)	
Poco più lento	401	–	♩ = 105
Poco pesante	411	–	♩ = 84
[♩ = ♩]	441	–	–
Largo desolato			
[Tempo I]	1	♩ = 69	–
Poco più lento	2 ³	–	♩ = 60 (= ♩3 = 90)
Ancora poco più lento	4 ²	–	♩ = 54
Ancora più lento	6	–	♩ = 54 (= ♩3 = 132)
Molto rit.	6 ⁴	–	♩ = 31 (= ♩3 = 92)
Tempo II	7	♩ = 46	[♩3] = ♩ = 92 [= ♩ = 46]
A tempo (I)	9	♩ = 69	♩ del molto calando (b. prec.) = 69 = ♩

NB: per concisione, di ciascun movimento sono elencati solo i diversi andamenti, ma non le loro eventuali alternanze all'interno dello stesso.

6.2.4.4 Tavola 4 – Comparazione delle durate di esecuzione



6.2.5 «In principle, though, nothing changed»

Lo scandaglio dei materiali relativi alla *Lyrische Suite* fa emergere un quadro ricco di spunti che riguardano tanto il cammino interpretativo di Walter Levin quanto il ruolo degli artefatti scritti nei diversi processi, e così le dinamiche di relazione tra il primo violino e gli altri membri della formazione. Partendo da quest'ultimo punto, sono gli stessi materiali analitici e i supporti performativi a far individuare in Walter Levin il vero e proprio interprete, un *leader* deputato non solo a guidare il lavoro esecutivo dei colleghi, ma anche a concentrarsi sull'attività analitica e ad approfondire la vicenda storica dei brani del repertorio. Nelle relazioni tra i contenuti annotati sui materiali, tale rapporto è ancora più evidente nella misura in cui nessun elemento analitico si insinua tra le annotazioni delle parti. Esse sono e rimangono supporti, utilizzati e ottimizzati per condurre la performance e per fissare – in fase di studio – tutte le annotazioni di carattere tecnico. Le uniche eccezioni sono le annotazioni deittiche di tipo analitico relative ai raggruppamenti di battute del terzo e del quinto movimento, che pur nel derivare da un pur semplice processo di analisi hanno pur sempre una chiara *ratio* performativa.

Diverso è invece il caso della partiturina analitica di Levin, che funge da vero e proprio ricettacolo delle sue fatiche analitiche, delle sue letture e della sua attività filologica. Nel rapporto con quest'ultima, il suolo dell'analisi travalica il suo compito – pur complessa – di rivelare ciò che non può essere ottenuto se non tramite lo scandaglio del testo. Al contrario, essa si fa strumento indispensabile per il lavoro *sul* testo, fungendo da duplice strumento che da un lato permette di illuminare le incongruenze, mentre dall'altro assiste la critica interna e aiuta a formulare soluzioni accettabili prevenendo ogni rischio di una visione dogmatica del dettato del compositore. Da questo punto di vista, Levin ha idee chiarissime sul rapporto tra testo e opera: quest'ultima non può essere servita adeguatamente se il primo è corrotto, non solo per ragioni relative alla sua tradizione nel tempo e ai guasti che questa può provocare, ma anche per via degli stessi errori dell'autore.⁶⁹ Lo sforzo filologico dell'interprete, dunque, è teso a giungere ad «ricostruito [...] più vero del documento»,⁷⁰ e per farlo non può limitarsi all'indagine delle fonti primarie: all'*ope codicum* (ovvero al supporto dei testimoni) deve unirsi un ancor più consistente *ope ingenii* (il ricorso all'intelligenza esegetica del filologo) che agisca tramite strumenti analitici. Oltre a ciò, è compito dell'interprete *stricto sensu* sanare a tutti i livelli i guasti meccanici delle parti e della partitura, per i quali Levin dimostra un occhio incredibilmente attento ai più minuti dettagli, benché animato da un criterio di sostanziale normalizzazione.⁷¹

Sul piano delle fonti che abbiamo preso in esame, le progressive correzioni si sono stratificate nel tempo: la loro corretta seriazione è possibile solo tramite il ricorso ad altre forme di testualità, ovvero le esecuzioni – con tutta la prudenza del caso. A riguardo, il vaglio dei supporti performativi è di vitale importanza, perché corrobora

⁶⁹ Da questo punto di vista sarebbe interessante riuscire a ricostruire le posizioni di Levin sul fronte dell'annoso problema del rapporto tra analisi e prassi editoriale in relazione alle opere della Scuola di Vienna, sul quale – in anni non tanto lontani dalle analisi di Levin, si erano già pronunciati (e in modo non dissimile) studiosi Edward T. Cone, «Editorial Responsibility and Schoenberg's Troublesome "Misprints"», *Perspectives of New Music* 11, n. 1 (1972): 65–75. Per una riflessione sul problema applicato ad alcune opere di Berg (ma non alla *Lyrische Suite*) cfr. Douglas Jarman, «"Correcting" Berg: Some Observations on Analysis and Editorial Responsibility», *International Journal of Musicology* 4 (1995): 155–167.

⁷⁰ L'espressione è di uno dei massimi filologi italiani, Gianfranco Contini, ma si riferisce ovviamente agli scopi della critica testuale: cfr. Gianfranco Contini, «Filologia», in *Breviario di ecdotica* (Torino: Einaudi, 1992), 22.

⁷¹ Ci si chiede tuttavia il perché della parzialità di alcune correzioni: perché ad esempio, nel proporre di aggiungere uno *staccato* alla viola nel primo movimento (*lab* a b. 9, in analogia con la parte del violino primo a b. prec.) egli dimentica di integrare anche il segno di staccato sulla semicroma precedente? Tale correzione, certo molto meno invasiva rispetto a molte altre, manca ancora oggi nell'ultima edizione della *Suite*, già cit.: cfr. Alban Berg, *Lyrische Suite: für Streichquartett (1926)*, Neuausgabe von George Perle, 3.

l'alterazione della partitura ma può evidenziare anche possibili ripensamenti. In questo senso, l'assenza delle parti della viola e del violoncello costituisce una grave mancanza, cui può sopperire esclusivamente la fiducia nel dettato sonoro delle registrazioni ed eventualmente il concorso di altre evidenze. Ciò premesso, nel caso di quest'opera, saremmo pertanto di fronte a tre differenti 'versioni esecutive', sovrapposte tra loro tra i vari 'strati' di annotazioni della partitura di Levin, ma deducibili dal riscontro sonoro:

1. la prima, corrispondente al dettato delle parti staccate della prima edizione a stampa, e attestata nelle registrazioni realizzate tra il 1959 e il 1961 (Tab. 2, 1.-3.);
2. la seconda, susseguente l'analisi e le correzioni proposte da Levin intorno al 1968 e confermata dalle registrazioni a partire da quell'anno, così come dall'incisione discografica (Tab. 2, 4.-8.);
3. l'ultima, maturata accogliendo ulteriori alterazioni successive all'indagine delle fonti originali, ed evidenziata solo dall'ultimo documento sonoro a noi disponibile (Tab. 2, 9.).

Nessuna di esse restituisce l'immagine di un livello preciso della storia del testo, né contribuisce di fatto a crearlo perché non vi influisce in alcun modo: sebbene Levin abbia pubblicato nel 1979 i risultati di una parte della sua indagine ad uno stadio più che avanzato della sua riflessione,⁷² nessun nuovo testo è stato prodotto o diffuso, che fissi *in toto* la serie di alterazioni che egli aveva raccolto negli anni. Le uniche forme di testualità in cui si fissano, sono o di natura privata (gli artefatti che abbiamo preso in esame) oppure non sono testi scritti nella loro accezione tradizionale, ma registrazioni in cui tali varianti sono talmente difficili a cogliersi da passare tranquillamente inudite. La progressiva correttezza del risultato interpretativo conseguito dal quartetto, dunque, giunge ad operare un 'miglioramento' del testo del tutto ideale, perché inaccessibile sul piano della ricezione – se non a fronte del lavoro che si è condensato in queste pagine – e chiuso in un limbo in cui non può essere né letto né avvertito all'ascolto.

Quasi ironicamente, a queste tre fasi di evoluzione del 'testo' corrisponde un processo performativo ben più uniforme, frutto di un lavoro di preparazione approfondito e dai risultati ben assimilati – come mostra in modo quasi sbalorditivo il mantenimento di durate esecutive con notevole esattezza. Nel caso della *Lyrische Suite*, i risultati ottenuti già negli anni Cinquanta persistono nelle decadi successive, con la sola eccezione del dilatamento di alcuni tempi di esecuzione. Le alterazioni si innestano su questo corpo ben tornito come nuovi, preziosi dettagli, come nodi tra le linee del processo performativo e del processo interpretativo, destinate tanto a viaggiare in parallelo, quanto a correre a velocità differenti. L'esecuzione, dopotutto, era per il violinista un'occasione di riproposizione di un'idea già ben sviluppata e appresa, in cui quel che poteva cambiare era pur sempre minimo – ma nel caso della *Lyrische Suite* estremamente rilevante, perché indice di un lavoro intellettuale profondo e laborioso. Nel congedarci dalla trattazione di questo esempio, non ci sono parole migliori – ed in un certo senso più ricche di possibili obiezioni – di quelle di Walter Levin:

[w]hen I listen to the recordings of our performances [...] over the years... – they are mostly distinguishable only by the technical quality of the recording. – Yes, that, and in a few details. In principle, though, nothing changed. And that had nothing to do with my being rigid and inflexible. Once you've worked through a piece properly and thoroughly scrutinized every aspect of it, you know exactly how it should be played, so what is there to change?⁷³

⁷² Nel già citato Levin, «Textprobleme».

⁷³ Spruytenburg, *LaSalle Quartet*, 325.

6.3 Linee operative

A partire dall'esempio appena proposto, si passerà ora a riassumere alcuni lineamenti metodologici utili per l'indagine del tipo di artefatti scritti discussi in questo studio. Prima di addentrarci nella descrizione di un percorso analitico passibile di essere esteso – con i debiti adattamenti – a materiali relativi ad altri periodi storici o tipi di esecutori, è bene sottolineare ancora una volta l'assenza di una riflessione di metodo per questo tipo di fonti: lo sforzo teorico degli studiosi, finora, è stato volto esclusivamente alla classificazione delle annotazioni.⁷⁴ La proposta che avanza qui di seguito, al contrario, muove piuttosto dal principio già enunciato di considerare ogni artefatto scritto come un complesso segnico che possa rivelare, con l'adeguata contestualizzazione delle tracce che reca, le dinamiche del suo stesso utilizzo e della ricezione del suo contenuto. Se all'inizio di questa trattazione avevo proposto l'esempio di una partitura (dell'*Eroica* di Beethoven, appartenuta a sir Georg Solti) e di sei possibili prospettive disciplinari su di essa,⁷⁵ in questi lineamenti metodologici apparirà chiara la necessità di doverli coniugare insieme per poi unirvi gli elementi maturati nella riflessione sulle tre pratiche di interazione tra gli esecutori e i loro artefatti scritti (lettura, scrittura e alterazione materiale).⁷⁶ Se per illustrarle ho scelto di procedere dalla lettura, in quanto pratica intorno alla quale ruotano le altre due nella prospettiva dell'esecutore, in questo caso la lettura si pone quale termine ideale della narrazione.

Immaginiamo dunque di avere a disposizione l'intera mole degli artefatti scritti che un esecutore ci ha lasciato. Tale 'repertorio' di oggetti di rado sarà uguale all'insieme ideale di tutti i materiali che sono effettivamente entrati nel suo orizzonte di utilizzo. Alcuni di essi infatti potranno essere semplicemente perduti o mancanti, ma aver comunque fatto parte del *meshwork* di processi e pratiche in cui il nostro musicista si è mosso all'interno della sua attività. Quel che costituisce ai nostri occhi un *corpus* archivistico è quindi un'immagine materiale potenzialmente inadeguata: già a questo livello dell'indagine, quindi, è necessaria una conoscenza della storia dell'esecutore e dei suoi rapporti biografici – non solo con opere specifiche, ma anche con altri soggetti, istituzioni e contesti – che possa orientarci nella individuazione dei dati mancanti e nella comprensione di ciò che invece si è conservato.

Tra i materiali relativi alla *Lyrische Suite* conservati all'interno delle Rudolf Kolisch Papers si annoverano tre parti staccate a stampa⁷⁷ (rispettivamente del violino primo, del violino secondo e del violoncello). Più precisamente, si tratta di una copia della prima bozza del *set* di parti (UE 8781^{a-d}) con correzioni manoscritte di Kolisch, Berg e suoi colleghi.⁷⁸ Come si può dedurre da una lettera di Alban Berg ad Arnold Schönberg, esse devo essere datate al maggio 1927,⁷⁹ ovvero a dopo la prima esecuzione (avvenuta a Vienna, l'8 gennaio dello stesso anno). Dunque il violinista e i membri del suo quartetto

⁷⁴ Come ho già rilevato in diverse parti di questa trattazione: un profilo della bibliografia è presentato *supra*, § 1.3; mentre i contributi ad una categorizzazione delle annotazioni è ai §§ 4.4 e 4.6. Il proposito di Nicolas Southon di avanzare «une proposition méthodologique de la réflexion» viene in realtà disatteso nella trattazione – benché egregia – del caso di studio scelto: cfr. Nicolas Southon, «Les "Symphonies" de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire: Une étude des matériels d'orchestre du XIXe siècle», *Revue de Musicologie* 93, n. 1 (2007): 125s.

⁷⁵ Cfr. *supra*, § 1.4.

⁷⁶ Di qui in avanti, per richiamare rapidamente il lettore alle parti della trattazione (capp. 3, 4 e 5) in cui ho presentato i vari aspetti di una pratica, indico in corpo minore e tra parentesi quadre il numero del paragrafo relativo, anziché far uso dei riferimenti a piè di pagina.

⁷⁷ Sotto la segnatura BMS Mus 195 (1725). Un esempio è in [→ fig. 36].

⁷⁸ La posizione di tali testimoni all'interno dell'*iter* editoriale può essere confermata da una muta incompleta della «2. Korrektur» datata 7 settembre 1927 (cfr. ÖNMS, F.21.Berg.77/VI, c. 1r) in cui tutte le correzioni manoscritte apportate sono state accolte a stampa.

⁷⁹ Cfr. Juliane Brand e Christopher Hailey, a c. di, *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters* (New York: Norton, 1987), 361.

dovettero lavorare inizialmente su altri supporti manoscritti, ovvero su un set di parti autografe o idiografe realizzate entro il 13 dicembre 1926, giorno di inizio delle prove di Kolisch e dei suoi colleghi,⁸⁰ e – come apprendiamo da un'altra sua lettera a Schönberg –⁸¹ ancor prima di aver terminato la stesura della bella copia della partitura. Tali parti, tuttavia, non sono rimaste agli esecutori, ma sono state impiegate all'interno del processo editoriale per preparare le parti a stampa.

A livello metodologico il procedimento non è dissimile da quello impiegato nell'indagine storico-filologica, per sua stessa natura multi-disciplinare e in rapporto con tutte le 'discipline del testo'. Tuttavia, in questa fase questi strumenti critici hanno ancora il solo scopo di situare le fonti chiarendone il loro generico *uso* e le relazioni tra di esse, ma non sono volti ad affrontare più direttamente le dinamiche del processo performativo ed interpretativo di cui esse possono rivelare approcci ed esiti. Come abbiamo visto nell'esempio, nello stabilire un 'piano di lavoro' la disamina storico-archivistica potrà far emergere una serie di fonti documentarie: corrispondenza, testimonianze vive (fotografie, video ecc.), programmi di sala, recensioni ecc. Esse contribuiranno a creare un contesto di analisi dei nostri artefatti scritti, e a raffinare i risultati della loro valutazione preliminare.

Non tutti i materiali disponibili, però, hanno conosciuto lo stesso tipo di impiego, e anzi alcuni possono non averlo avuto affatto. Il loro rapporto con l'esecutore potrebbe essere rimasto allo stadio iniziale del possesso, a seguito di quel passaggio che l'antropologo Arjun Appadurai ha definito «from commodity to singularity»,⁸² ossia da merce ad oggetto unico, associabile ad un singolo proprietario.⁸³ Tale possesso può ovviamente non lasciare alcuna evidenza materiale, mentre in altri casi può manifestarsi in tracce scritte – come note di possesso, *ex libris* o dediche [4.6.3] – o alterazioni materiali come rilegature protettive [5.7], eseguite allo scopo di riparare l'oggetto o di contrassegnarlo come parte della propria collezione libraria. Sotto questo aspetto, i segni di usura [5.1] sono tracce ambigue, perché non automaticamente legati ad un esecutore specifico o dovuti necessariamente alla sua volontà; né possono costituire – al pari di alcune annotazioni circostanziali [4.6.3] – prove di un tipo specifico di utilizzo: partiture usurate e partiture usate non sono affatto in relazione biunivoca tra loro.

Sempre all'interno del lascito di Kolisch si conservano due partitine del *Quartetto* Op. 28 di Anton Webern: una di esse presenta alcuni segni di piegatura e di usura ma non contiene alcuna traccia della mano del suo proprietario. Al contrario, contiene invece una dedica dell'autore (→ fig. 37) che ne giustifica la permanenza tra i suoi materiali.

Tra le partiture appartenute ad un collega di Kolisch si conserva una partitura tascabile del *Quartetto* KV 575 di Mozart, del tutto usurata nella legatura: tuttavia essa non risulta annotata, se non per una

⁸⁰ E non il 16 dicembre come indicato in Claudia Maurer Zenck, «"Was sonst kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?" Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921–1944», *Österreichische Musikzeitschrift* 53, n. 11 (1998): 19. La prova viene dall'esame del *Probenjournal des Streichquartetts*, vol. 1, no. 128, bMS Mus 195 (2118), ovvero del regesto tenuto da Kolisch di tutte le sessioni di lavoro del gruppo – di cui segna ora, data e repertorio affrontato.

⁸¹ Cfr. lettera di Alban Berg ad Arnold Schönberg del 13 dicembre 1926, cit. in von Rauchhaupt, *Schoenberg Berg Webern. The String Quartets*, 1987, 128.

⁸² Arjun Appadurai, «The Thing Itself», *Public Culture* 18, n. 1 (2006): 15.

⁸³ Nel nostro caso tale passaggio può valere anche per un gruppo di esecutori, come per esempio i membri di un'orchestra che si trovino a condividere un set di parti.

nota di possesso sulla copertina e per un disegno ad inchiostro nero [→ fig. 38] in cui è raffigurata una sorta di mappa.

Quando si possa provare l'utilizzo di un artefatto nel 'far musica' – sia esso usurato o meno – tramite il ricorso ad altre prove documentarie, si entra a pieno titolo nel novero dei materiali del processo interpretativo e performativo.⁸⁴ Distinguere però tra questi due piani non è altrettanto facile, e richiedere di ricorrere all'analisi delle tracce che scrittura e alterazione materiale possono aver prodotto. Impiegare come criterio solo la valutazione dell'*affordance* [3.1] basata sulla tipo di presentazione e sul layout, infatti, può essere sufficiente ad un primo orientamento, e a valutare piuttosto i contesti in cui un artefatto può *non* essere stato usato.

Ad esempio, una partitura di piccolo formato verrà usata preferibilmente per l'analisi o come riferimento durante per la concertazione: è il caso delle partitutine di Walter Levin,⁸⁵ o di quelle di Claudio Abbado.⁸⁶ Al contrario, sarebbe impensabile condurre un'analisi da una parte staccata, o utilizzare una partitura di grande formato per eseguire la parte del violino solista del *Concerto* per violino e orchestra op. 36 di Schönberg – tranne forse nel caso singolare di Rudolf Kolisch.⁸⁷

Per comprendere meglio il ruolo e l'utilizzo di un artefatto scritto, dunque, è necessario passare ad esaminare le tracce dell'alterazione materiale e della scrittura, le loro finalità e i loro rapporti. Nel farlo, bisogna tenere presente il rapporto tra l'oggetto come appare ai nostri occhi dopo essere stato trasformato dai vari interventi, e le sue forme-base, rispettivamente del contenuto, del contenuto visuale [4.6.1] e delle caratteristiche materiali [5.2].

Ritornando ai materiali relativi alla *Lyrische Suite* appartenuti a Walter Levin ed Henry Meyer, la partiturna analitica del violinista avrà: 1. come forma-base del contenuto quella dell'edizione UE ©1927, a seguito delle alterazioni del testo che Levin vi ha prodotto; 2. come forma-base dell'artefatto la medesima edizione, a fronte dell'aggiunta di una nuova copertina e della perdita del retro di quella originale.⁸⁸ Dal momento che non vi sono alterazioni di layout [4.6.1], il contenuto visuale può essere considerato sostanzialmente stabile rispetto alla sua forma-base, al netto delle ovvie alterazioni dovute alla pratica dell'annotazione e dell'alterazione materiale.

⁸⁴ A rigore è possibile documentare anche l'uso di partitura del tutto intonsa all'interno del 'far musica', potendo documentare in che occasione ciò sia avvenuto.

⁸⁵ Cfr. *supra*, § 6.2.4.

⁸⁶ Tra le diverse testimonianze, cfr. il documentario diretto da Paul Smaczny, *Claudio Abbado: the silence that follows the music* (s.l.: Euroarts Music International, 1996). Cfr. anche Oreste Bossini, «Il cammino del Wanderer. Appunti per una biografia artistica tra Beethoven, Rossini, Verdi, Brahms e Mahler», in *Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio*, a c. di Gastón Fournier-Facio (Milano: ilSaggiatore ; Fondazione Claudio Abbado, 2015), 233.

⁸⁷ La conferma viene sia dall'analisi dei materiali performativi ora in RKP, bMS Mus 195 (1796), che da un disegno a penna realizzato il 22 maggio 1966 dalla figlia, all'epoca dodicenne, di René Leibowitz – con cui Kolisch eseguì a Londra il *Concerto* accompagnato dalla New Philharmonia Orchestra. Nel disegno si nota chiaramente la presenza di una voltapagina, di cui è indicato anche il nome sul retro (Mary Jane Armstrong). Questa fonte è ora in RKP, bMS Mus 195 (1421).

⁸⁸ Cfr. *supra*, Tab. 1.

In generale, è chiaro che siamo in presenza di supporti performativi nel caso di artefatti molto alterati dal punto di vista fisico – molto lontani cioè dalla loro forma-base – o comunque di materiali in cui compaiano alterazioni utili a migliorare l'efficienza dell'oggetto all'interno degli eventi performativi come pecette [5.3], cavalieri e piegature [5.5], e in generale tutti quei tipi di interventi che non hanno lo scopo di 'arredare' la pagina [5.7]. Non bisogna tuttavia dimenticare mai l'importanza della conferma documentaria: senza un'adeguata verifica di fonti collaterali, infatti, saremmo portati a pensare che Rudolf Kolisch avesse usato le sue le *part-scores* in esecuzione, mentre invece non le usava che in prova [5.6].

Più sfaccettato è invece il caso delle annotazioni, che di per sé non chiariscono necessariamente l'utilizzo all'interno degli eventi performativi. Le niche che lo provano in modo inequivocabile sono le annotazioni d'uso [4.6.3], che hanno lo scopo di rammentare all'esecutore come gestire l'artefatto scritto durante l'esecuzione, ed eventualmente quelle critico-performative [4.6.3], che gli rammentano ad esempio che cosa dover fare durante l'esecuzione (sempre che non siano state introdotte come *feedback* più che come *aide-mémoire*). Da ultimo, è importante ricordare che annotazioni di questo tipo sono particolarmente utili per confermare la funzione *occasionale* di certi artefatti all'interno di un evento performativo, specie nel caso di partiture per cui questa potrebbe genericamente esclusa.

Un caso interessante è senz'altro la partitura olografa del *Concerto per violino op. 77* di Brahms, un testimone fondamentale per lo studio del processo creativo e soprattutto del rapporto di collaborazione tra il compositore e il suo dedicatario, Joseph Joachim. Questa fonte, infatti, non rivela soltanto una serie di correzione della parte solistica così come di quella orchestrale, ma anche alcuni «bold markings [...] probably also done by Brahms, who conducted the Leipzig premiere».⁸⁹ Al di là del fatto che si tratti o meno dello stesso Brahms, la presenza di tali annotazioni è comunque singolare in una fonte considerata soprattutto – e a giusto merito – come testimone del processo compositivo.

Per quanto riguarda invece il processo interpretativo è importante tenere in considerazione un criterio generale, ovvero che esso potrà essere chiarito solo dalle tracce della lettura, ovvero da annotazioni critico-esegetiche, analitiche, deittiche e così via [4.6.2]. L'inserzione di fogli con appunti analitici, definita come l'interfoliazione [5.4], è da questo punto di vista l'unica che possa avere un peso in questo contesto.⁹⁰ Nel caso di molti esecutori, è difficile tuttavia che processo performativo ed interpretativo si svolgano su materiali del tutto diversi, mentre è molto probabile che ad annotazioni di carattere analitico [4.6.2] si mescolino alterazioni di carattere tecnico [4.6.1]. In questo senso, gli artefatti scritti sono in grado di farsi 'luoghi' per diverse pratiche, in cui le linee dell'approccio performativo e dell'approccio interpretativo tanto si congiungono quanto si disciolgono. Lo scandaglio di queste linee è in particolare lo scopo dell'indagine della pratica dell'annotazione.

⁸⁹ Yehudi Menuhin, «Introduction», in *Concerto for violin, op. 77. A Facsimile of the Holograph Score*, di Johannes Brahms (Washington: Library of Congress, 1979), xix.

⁹⁰ Un esempio significativo di questa pratica è rappresentato da alcune partiture di Abbado contenenti schemi formali – una pratica, questa, che tradisce la lezione di Hans Swarovsky: cfr. Bossini, «Il cammino del Wanderer», 240.

6.4 Quel che c'è, quel che manca (a mo' di Epilogo)

L'annotazione è una pratica senza metodi: è una pratica che non si insegna, ma che semplicemente si fa. Non deve per forza rispondere ad un canone stilistico, né obbedire a regole preconfezionate. Si può annotare potenzialmente in qualsiasi modo raggiunga lo scopo di una chiarezza comunicativa indirizzata a se stessi più che ad altri. È un fatto grafico per larga parte privato, un codice personale che assiste un processo creativo – sia esso interpretativo piuttosto che performativo – di cui esso non costituisce la vera realizzazione. La maturazione di un'idea interpretativa piuttosto che di un risultato esecutivo non deve infatti tradursi in qualcosa di scritto: per questo l'annotazione è innanzitutto un'opzione, uno strumento facoltativo che esprime in primo luogo una relazione con un artefatto scritto, e per estensione con il testo musicale che questo veicola. Tale rapporto, spesso continuativo nel caso degli esecutori, fa sì che le annotazioni possano sovrapporsi l'un l'altra fino addirittura a togliere chiarezza al contenuto visuale di una pagina: si annota in un momento del proprio percorso di studio, poi si ritorna sullo stesso passaggio, trasformando l'artefatto non solo in uno strumento della propria attività musicale, ma in un vero e proprio luogo di riflessione e di lavoro. L'indagine di questa pratica è pertanto una sfida insidiosa.

Per la loro apparenza spesso precaria, si sarebbe tentati dal considerare simili tra loro annotazioni e schizzi, per le ragioni che Pascal Decroupet ha sintetizzato efficacemente: «[s]ketches are by their very nature incomplete. They are a result of a process and not just evidence of a journey».⁹¹ Anche le annotazioni sono incomplete: da un lato, perché dipendono da un altro livello testuale, sopra cui si depositano e con cui intrattengono una relazione più o meno forte; dall'altro, perché gli esecutori non fissano per forza tutto quel che aggiungono, modificano o cambiano di quel testo. E così sono il risultato di un processo, sia interpretativo o analitico che performativo. Per poter segnare un'arcata o evidenziare l'inizio di una nuova sezione, gli esecutori hanno dovuto processare informazioni tramite la lettura, di cui questo tipo di scrittura è spesso l'unica visibile evidenza – nelle parole di Decroupet, l'evidenza di un viaggio, che nel nostro caso è il processo performativo e/o interpretativo.

Tuttavia, se è questo quel che lega annotazioni e schizzi, c'è un'importante differenza che spesso li separa. C'è un elemento che manca, ovvero un testo finale: 'a valle' di ogni studio genetico, infatti, si pone una redazione più o meno chiusa in sé, più o meno definitiva o più o meno *finita*, ma pur sempre un livello testuale chiaramente identificabile con cui lo schizzo si può porre in relazione. Tale paragone si effettua poi spesso – sebbene non sempre tra forme di testualità del medesimo tipo –⁹² almeno tra testi la cui *finalità* è omogenea: fissare un pensiero musicale nella scrittura, dai primi appunti in avanti. Nel caso dell'annotazione, invece, la finalità non è univoca, ma anzi varia da una tipologia all'altra. Varia anche il rapporto, come abbiamo visto, tra gli interventi scritti e le dimensioni dell'artefatto scritto che riguardano, così come gli scopi e i momenti in cui le annotazioni si realizzano. Inoltre, la performance non è necessariamente né la loro finalità né il loro effetto: sebbene possa accadere che quanto l'esecutore annota si traduca poi in una scelta esecutiva, ciò non è automatico. E infine, nessun evento performativo può essere assimilato ad un livello testuale, non soltanto perché nessuna performance è passibile di essere del tutto 'reificata' in un oggetto passibile di analisi, ma perché essa stessa è un

⁹¹ Pascal Decroupet, «Floating Hierarchies: Organisation and Composition in Works by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen during the 1950s», in *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, a c. di Patricia Hall e Friedemann Sallis (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2004), 146.

⁹² Penso in particolare al rapporto, già ampiamente tematizzato, tra schizzi tradizionali e altre forme di testualità (primariamente sonora, come nastri magnetici e altre forme di fissazione del suono).

atto in perenne divenire, soggetto talvolta a imprevisti, a scelte momentanee o ‘improvvisative’ che non possono essere ricondotte tutte a quanto pre-scritto nella partitura.

Dunque l’uso degli artefatti scritti impiegati dagli esecutori non può essere ridotto a quello di una ‘cartina al tornasole’ per giustificare tutte le tappe dei processi del ‘far musica’. Che ciò possa talora riuscire, come nell’esempio relativo al LaSalle Quartet,⁹³ non è una regola, ma piuttosto un fortunato caso in cui all’abbondanza delle fonti si lega spesso una corrispondenza tra *alcuni* segni e *alcuni* suoni, mentre molti altri non possono essere verificati, né nel segno né nel suono. L’indagine delle annotazioni, dunque, non deve ambire in alcun modo ad essere uno strumento esclusivo per l’indagine della performance. Non sempre infatti è possibile arrivare a seriare i vari livelli di annotazioni, pur con il ricorso ad altre conferme documentarie;⁹⁴ non sempre, anche facendolo, è possibile tentare di collegarli ad altrettanti livelli di documenti sonori che vi corrispondano. Accantonato il fine di un ‘critica genetica’ della performance – seppur praticabile – lo studio dell’annotazione può farvi da contraltare, e costituire qualcosa di diverso e di più.

Può essere ad esempio lo studio dell’approccio performativo e dell’approccio interpretativo [2.1], ovvero l’indagine delle fasi di gestazione di una performance e della maturazione di una comprensione del testo e del significato di un’opera, ovvero di elementi che spesso non lasciano altra traccia di sé: tra di essi il modo in cui gli esecutori hanno risolto specifici problemi esecutivi.

Nella prima pagina della sua partitura della *Sinfonia* n. 5 op. 67 di Beethoven [→ fig. 39], Solti ha annotato prima della battuta iniziale una sequenza di numeri, da uno a tre, nel suo consueto metodo di annotazione dei gesti e della scansione fraseologica dei brani. Nel caso dell’attacco di questa sinfonia, la ragione è esplicitata a chiare lettere in una sua testimonianza: «for more than forty years I did not know how to conduct the opening [of Beethoven’s *Fifth*]. Then I realized that if I thought of the first bar, with its three notes, as the last bar of a four-beat phrase, then the opening worked».⁹⁵

A fronte di una grande perizia nell’annotare la struttura formale, Solti è invece – come ho già ricordato⁹⁶ – poco attento alla dimensione armonica. Tale aspetto contrasterebbe in parte con la perizia del suo metodo di assimilazione del contenuto di una partitura, che come egli stesso ammetteva era estremamente lento ma altrettanto approfondito,⁹⁷ e peraltro foriero di moltissime annotazioni che quasi ‘soffocavano’ il contenuto visuale della pagina in un nugolo di segni. Possiamo però ammettere che egli non si curasse del decorso armonico di un brano? E che dire allora di Carlo Maria Giulini, la cui partitura del *Requiem* di Verdi [→ fig. 40] – così come la maggior parte delle altre – presenta solo qualche minima annotazione deittica [4.7.2]? Concludere che l’assenza di annotazioni corrisponda ad un approccio performativo superficiale sarebbe ovviamente errato. Piuttosto, i due direttori evidenziano ciascuno un proprio ‘stile’ di annotazione, dovuto non tanto alla frequentazione più o meno assidua dei loro artefatti scritti, ma alla diversa necessità nel ricorrere alla pratica

⁹³ Cfr. *supra*, § 6.2.

⁹⁴ Cfr. *supra*, § 6.3.

⁹⁵ Georg Solti, *Memoirs* (New York: Alfred A. Knopf, 1997), 215.

⁹⁶ Cfr. *supra*, § 4.6.2.

⁹⁷ «In my case, the entire learning process is slow, because I have no visual memory. I cannot look at the score and absorb it as Toscanini and Karajan were able to do; I have to learn each note individually»: Solti, *Memoirs*, 205.

dell'annotazione. Se per Solti era essenziale, per Giulini non lo era altrettanto, ma bastava appuntare quegli elementi che era importante ricordare, probabilmente perché non assimilati ancora a sufficienza.

Per quanto riguarda l'approccio performativo, 'quel che manca' tra le annotazioni degli esecutori è di importanza pari a quel che si trova scritto, e anzi permette *ex negativo* di derivare informazioni ugualmente importanti. Se per Solti o per Levin la partitura costituiva un luogo deputato ad una frequentazione del testo che passava per la scrittura, per altri era semplicemente un contenuto visivo che era sufficiente assimilare solo con gli occhi. Applicando dunque un tipo di indagine che dal contenuto delle annotazioni si estende agli aspetti qualitativi delle annotazioni, alla frequenza con cui ricorrono le loro tipologie così come alla loro assenza, tale pratica può essere studiata come un non meno interessante aspetto culturale, tanto come il segnacolo di una certa relazione con il testo musicale, quanto del «rapporto [...] 'intimo'»⁹⁸ tra gli esecutori e i loro artefatti scritti.

Il fine ultimo di questa trattazione si può riassumere proprio in quest'ultimo aspetto: ricostruire relazioni, ristabilire linee di rapporti tra certi particolari 'uomini' e certe particolari 'cose' all'interno di un contesto – quello del 'far musica' – in cui al testo musicale, alla scrittura e alla notazione sono stati assegnati ruoli di primaria importanza. «I can't say a thing until I've seen the score»:⁹⁹ così Bruno Nettl (non a caso un etnomusicologo) ironizzava su quella strana dipendenza di una parte della nostra cultura verso la 'vita scritta' della musica. La sfida, in queste pagine, è stata innanzitutto quella di tornare a *vedere* quella partitura, a riconoscerla di nuovo non solo nella sua dimensione materiale, ma soprattutto nella sua presenza nei processi creativi degli esecutori. Quanto gli uomini riconoscano le cose, e soprattutto quale grado di materialità vi attribuiscono è uno dei temi più affascinanti dell'antropologia culturale: come ha sottolineato David Miller, «objects are important not because they are evident [...], but often precisely because we do not "see" them».¹⁰⁰ È in quella *humility of things* – l'espressione è sempre sua – che si cela la loro rilevanza. Tale considerazione non potrebbe essere più vera per gli artefatti scritti: i veri responsabili, nel mondo occidentale, proprio di alcune delle massime idee musicali e così della nostra stessa facoltà di astrarre la musica (e di astrarre tali oggetti con lei).

La prospettiva da seguire, però, non è quella di attribuire una «social life»¹⁰¹ alle cose (nel nostro caso alle partiture); non è di vivificarle attribuendo loro presunti 'poteri'. Quasi al contrario, si tratta di tornare a riconoscere tali oggetti *dentro* le vite degli esecutori e allo stesso tempo *dentro* i processi performativi e di chiarire perché essi vi abbiano attribuito valore, attenzione, cura. I risultati di questo approccio non sono solo quelli – pur centrali – di comprendere dinamiche esecutive, di approfondire la storia della prassi esecutiva, di avventurarsi nel difficile terreno (ci si augura: una sfida futura) di una storia della lettura musicale e di un profilo storico della pratica dell'annotazione. Non è neppure quello di una etnomusicologia della notazione, come è stato proposto.¹⁰² Ma è piuttosto l'inverso: con un azzardo, si potrebbe dire che sia un'antropologia del testo musicale, che riporti gli artefatti scritti, come fatti umani e culturali, al centro della riflessione. Se è vero che «a book is not an obvious place for music»,¹⁰³ neppure un uomo che suona leggendolo potrà essere un fatto tanto scontato.

⁹⁸ Karol Glombowski, «Annotazioni manoscritte e storia della lettura», in *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte: una raccolta di studi*, a c. di Edoardo Barbieri, trad. da Rosangela Libertini, *Humanae litterae*; 6 (Milano: CUSL, 2002), 34.

⁹⁹ Bruno Nettl, «I Can't Say a Thing Until I've Seen the Score», in *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983), 65.

¹⁰⁰ Daniel Miller, «Materiality: An Introduction», in *Materiality*, a c. di Daniel Miller (Durham, N.C.: Duke University Press, 2005), 5.

¹⁰¹ Arjun Appadurai, a c. di, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 1986); Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991).

¹⁰² Floris Schuiling, «Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation», *Journal of the Royal Musical Association*, Forthcoming.

¹⁰³ Thomas Forrest Kelly, *Capturing Music: The Story of Notation*, First edition. (New York: WWNorton & Company, 2015), xiv.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Klangfiguren*. Musikalische Schriften 1. Berlin: Suhrkamp, 1959.
- . «Lyrische Suite für Streichquartett». In *Alban Berg, mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen*, di Willi Reich, 81–101. Wien: Reichner, 1937.
- . *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. A cura di Henri Lonitz. 1. Aufl. Adorno, Theodor W., 1903-1969. Nachgelassene Schriften. Abteilung I, Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Anderson, John R. *The Architecture of Cognition*. Cambridge, MA ; London: Harvard University Press, 1983.
- Anderson, Virginia. «The Beginning of Happiness: Approaching Scores in Graphic and Text Notation». In *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, a cura di Paulo de Assis, William Brooks, e Kathleen Coessens, 130–42. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Andraschke, Peter. «Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert». *Archiv für Musikwissenschaft* 32, n. 2 (1975): 106–116. <https://doi.org/10.2307/930404>.
- Andreoni, Sergio. «Il Quartetto LaSalle. Quarant'anni di giovinezza». *Musica*, ottobre 1986.
- «annotazione». In *Vocabolario Treccani on line*. Ultimo accesso: 24 giugno 2019. <http://www.treccani.it/vocabolario/annotazione>.
- Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Mediaeval Academy of America 38. Cambridge, MA: The Mediaeval academy of America, 1942.
- Appadurai, Arjun, a c. di. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 1986.
- . «The Thing Itself». *Public Culture* 18, n. 1 (2006): 15–22.
- Artl, Wulf. «The “reconstruction” of Instrumental Music : The Interpretation of the Earliest Practical Sources». In *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, a cura di Stanley Boorman, 75–100. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- «Artifact». In *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, s.d. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/artifact>.
- Ascenzi, Anna, a c. di. *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*. Milano: Vita e pensiero, 2003.
- Auslander, Philip. «The Performativity of Performance Documentation». *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, n. 3 (2006): 1–10.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. A cura di J. O. Urmson e Marina Sbisa. 2nd ed. Oxford: Clarendon, 1975.
- Bach, Johann Sebastian, e Ferruccio Busoni. *Chaconne für Violine allein [in d-moll]*. [Bearbeitung für Pianoforte zum Konzertfortrage]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 2334.
- Ballstaedt, Andreas, e Hans-Joachim Hinrichsen, a c. di. *Werk-Welten: Perspektiven der Interpretationsgeschichte*. Schliengen: Edition Argus, 2008.

Banks, Paul. «Mahler's Marked Scores in the New York Philharmonic Archive». In *Mahler in New York: The Mahler Broadcasts 1948-1982*, Books accompanying the CD set *The Mahler Broadcasts 1948-1982*, 2:140–57. New York: New York Philharmonic, 1998.

Barbieri, Edoardo, a c. di. *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi. Humanae litterae* ; 6. Milano: CUSL, 2002.

Barker, John W. «The Kolisch Years (1944-1967)». In *The Pro Arte Quartet: A Century of Musical Adventure on Two Continents*, 111–65. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2017.

Beekes, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. 2 vol. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 10/1-2. Leiden ; Boston: Brill, 2010.

Beethoven, Ludwig van. [*Dritte Symphonie*]. In Partitur. Neu revidierte Ausgabe. Symphonien für Orchester, [Bd. 3]. Leipzig: Peters, 8808.

———. *Dritte Symphonie (Eroica)...*, op. 55. Werke / Beethoven 1, 3. Leipzig: Breitkopf und Härtel, B.3, 1893.

———. «Quartett [Nr. 16] für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, op. 135». In *Ludwig van Beethovens Werke: Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger*, 6, nr. 52:189–206. 6, 1863.

———. *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur »Eroica«, op. 55*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, B. 3, 1957.

———. *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur »Eroica« op. 55. Critical commentary*. A cura di Jonathan Del Mar. Kassel ; New York: Bärenreiter, 1997.

———. *Symphonien. II*. A cura di Bathia Churgin. Werke / Beethoven, Ab. I, Bd. 2. München: Henle Verlag, 2013.

Bellenger, Lionel. *Les Méthodes de lecture. Que sais-je ? 1707*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

Bembibre, Cecilia, e Matija Strlič. «Smell of heritage: a framework for the identification, analysis and archival of historic odours». *Heritage Science* 5, n. 1 (2017): 2. <https://doi.org/10.1186/s40494-016-0114-1>.

Benjamin, Walter. «Parigi, La Capitale Del XIX Secolo. Exposé». In *I «passages» Di Parigi*. Torino: Einaudi, 2000.

Benson, Bruce. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Berg, Alban. *Lyric Suite: The Secret Vocal Part*. A cura di George Perle. Wien: Universal Edition, 1999.

———. *Lyrische Suite für Streichquartett*. U.E. 8780, W. Ph V. 173. With Ms annotations by Alban Berg. Wien: Universal Edition, 1927.

———. *Lyrische Suite: für Streichquartett (1926)*. A cura di George Perle. Neuausgabe von George Perle (inkl. der «geheimen Gesangsstimme»). Wien: Universal Edition, 2005.

Berger, Anna Maria Busse. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Bewley, John. «Marking the Way: The Significance of Eugene Ormandy's Score Annotations». *Notes* 59, n. 4 (2003): 828–853.

Bischoff, Bodo. «Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92 als Dokument seiner Beethoven-Interpretationen». In *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, a cura di Otto Kolleritsch, 153–89. Wien; Graz: Universal Edition, 1992. <http://media.obvsg.at/AC00506989-1001>.

Bittner, Julius. «Instrumentations-Retouchen bei Beethoven». *Der Merker* 11, n. 24 (1920): 567–70.

Blickhan, Samantha. «Translating Sound, Then and Now: The Palaeography and Notation of Insular Song, c.1150-1300». PhD diss., Royal Holloway, University of London, 2016.

- Bloch, Henry. *Directory of Conductors' Archives in American Institutions*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2006.
- Blume, Walter. *Brahms in der Meininger Tradition*. Stuttgart: Suhrkamp, 1933.
- Boakye-Ansah, David. «Es klingt immer edel und nobel»: Zu Georg Soltis Jahrhundert-Aufnahme der Ring-Tetralogie mit den Wiener Philharmonikern (1958–1964)». *Österreichische Musikzeitschrift* 67, n. 6 (2012): 38–45.
- Bongiovanni, Carmela. *Introduzione alla bibliografia musicale: istituzioni, risorse, documenti*. Milano: Ledizioni, 2018.
- Borghetti, Vincenzo. «Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento». In *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, 89–114. Palermo: L'epos, 2007.
- . «Il suono e la pagina. Riflessioni sulla scrittura musicale nel Rinascimento». In *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di Gianmario Borio, 89–124. *Diverse voci* 4. Pisa: ETS, 2004.
- Borio, Gianmario. «Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale». In *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 7–29. *Diverse voci*; 4. Pisa: ETS, 2004.
- Bossini, Oreste. «Il cammino del Wanderer. Appunti per una biografia artistica tra Beethoven, Rossini, Verdi, Brahms e Mahler». In *Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio*, a cura di Gastón Fournier-Facio, 220–51. Milano: ilSaggiatore ; Fondazione Claudio Abbado, 2015.
- Brand, Juliane, e Christopher Hailey, a c. di. *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters*. New York: Norton, 1987.
- Brandimonte, Maria Antonella. *Psicologia della memoria*. Roma: Carocci, 2004.
- . «Sistemi di memoria». In *Manuale di psicologia generale*, a cura di Vittorio Girotto e Marco Zorzi, 127–55. Bologna: Il mulino, 2016.
- Brown, Earle. *Folio (1952/53) and 4 Systems (1954)*. New York: Associated Music Publisher, 1961.
- Brust, John. «Musical Reading and Writing». In *Neurology of Music*, a cura di F. Clifford Rose, 143–49. London: Imperial College Press, 2010.
- Buckland, Michael K. «Information as Thing». *Journal of the American Society for Information Science* 42, n. 5 (1991): 351–60.
- Budday, Wolfgang. *Alban Bergs Lyrische Suite: satztechnische Analyse ihrer zwölfhörigen Partien*. Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 8. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1979.
- Bühler, Curt F. *The Fifteenth-Century Book: The Scribes, the Printers, the Decorators*. The A. S. W. Rosenbach Fellowship in Bibliography. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.
- Burlingame, Marshall. «The Art of the Retouche. (Does Beethoven Know What We're Doing?)». In *Insights and essays on the music performance library*, a cura di Russ Girsberger e Laurie Lake, 166–86. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2012.
- Butterfield, Matthew. «The Musical Object Revisited». *Music Analysis* 21, n. 3 (2002): 327–80.
- Caraci Vela, Maria, Andrea Massimo Grassi, e Antonio Calvia. «Glossario». In *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, di Maria Caraci Vela, 221–44, 2. ed. Lucca: LIM, 2015.
- Carpenter, Patricia. «The Musical Object». *Current Musicology*, n. 5 (1967): 56–87.
- Cavallo, Guglielmo, e Roger Chartier, a c. di. *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma ; Bari: Laterza, 2009.
- Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étimologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1984.

- Chartier, Roger. «Afterword: Music in Print». In *Music and the Cultures of Print*, a cura di Kate Van Orden, 325–42. Garland Reference Library of the Humanities 2027. New York: Garland Pub, 2000.
- Churgin, Bathia. «Exploring the Eroica: Aspects of the New Critical Edition». In *Haydn, Mozart, and Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson*, a cura di Sieghard Brandenburg, 181–211. Oxford ; New York: Clarendon Press, 1998.
- . «The New Editions of Beethoven’s Symphonies 3 (“Eroica”) and 4». *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online* 13 (2016 2015): 85–92.
- HOLLIS for Archival Discovery. «Collection: Rudolf Kolisch Papers». Ultimo accesso: 16 settembre 2019. <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/1313>.
- Coltheart, Max. «Modeling Reading: The Dual-Route Approach». In *The Science of Reading: A Handbook*, a cura di Margaret J. Snowling e Charles Hulme. Blackwell Handbooks of Developmental Psychology. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005.
- Cone, Edward T. «Editorial Responsibility and Schoenberg’s Troublesome “Misprints”». *Perspectives of New Music* 11, n. 1 (1972): 65–75.
- Contini, Gianfranco. «Filologia». In *Breviario di ecdotica*, 1–66. Torino: Einaudi, 1992.
- Conway, Lindsay J. «Content Analysis of a Choir’s Score Annotations: Characterizing Annotations and Assessing a Coding Scheme». Master’s Paper for the M.S. in Library Science degree, University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.
- Cook, Nicholas. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online* 7 (2001): np.
- . *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2013.
- . «Making Music Together, or Improvisation and Its Others». *Jazz Research Journal* 1 (2004): 5-??
- Davies, Stephen, e Stanley Sadie. «Interpretation». In *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863>.
- De Benedictis, Angela Ida. «Scrittura e supporti nel Novecento: alcune riflessioni e un esempio (“Ausstrahlung” di Bruno Maderna)». In *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di Gianmario Borio, 237–91. Diverse voci 4. Pisa: ETS, 2004.
- De Benedictis, Angela Ida, con la collaborazione di Nicola Scaldaferrì. «Le nuove testualità musicali». In *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, di Maria Caraci Vela, 71–116. Lucca: LIM, 2009.
- De Cesare, Anna-Maria. «deittici». In *Enciclopedia dell’Italiano*. Treccani, 2010. [http://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/deittici_(Enciclopedia-dell’Italiano)).
- Decroupet, Pascal. «Floating Hierarchies: Organisation and Composition in Works by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen during the 1950s». In *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, a cura di Patricia Hall e Friedemann Sallis, 146–60. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2004.
- Del Vento, Christian. «Come leggeva e postillava Alfieri: le postille “di soglia” tra ‘estrazione’ e ‘marginalizzazione’». *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 3 (2018): 29–80. <https://doi.org/10.13130/2499-6637/10765>.
- Dessauer, John H., e Harold Ernst Clark, a c. di. *Xerography and Related Processes*. Focal Library. London, New York: Focal Press, 1965.
- Dipert, Randall R. «Types and Tokens: A Reply to Sharpe». *Mind* 89, n. 356 (1980): 587–588.

- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello & Co., 1915.
- Donin, Nicolas, e Jacques Theureau. «L'interprétation comme lecture? L'exemple des annotations et commentaires d'une partition par Pierre-André Valade». *Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale*, n. 2 (2006). <http://www.musimediane.com/numero2/Donin/introduction.html>.
- Dotto, Gabriele. «Opera, Four Hands: Collaborative Alterations in Puccini's "Fanciulla"». *Journal of the American Musicological Society* 42, n. 3 (1989): 604–624.
- Dowland, John. «Come Heavy Sleepe». In *The Firste Booke of Songes...*, segn. L. London: Peter Short, 1597.
- Eco, Umberto. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.
- . *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.
- Escarpit, Robert. *La Révolution du livre*. 2e édition revue et mise à jour. Paris: Unesco, 1969. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000161128>.
- Fagotto, Gian Paolo. «Le prestazioni acustiche del "cantar lontano" di Ignazio Donati». *Rivista internazionale di musica sacra* 21, n. 2 (2000): 229–245.
- Fairtile, Linda. «Toscanini and the Myth of Textual Fidelity». *Journal of the Conductors' Guild* 30 (2010): 104–115.
- Ficarella, Anna. «Mahler interprete 'wagneriano' di Beethoven: storia di una ricezione controversa». *Studi musicali*, Nuova serie, 11, n. 2 (2011): 375–412.
- Filler, Susan M. «Mahler's Works: Editions, Transcriptions, and Completions of Works by Other Composers». In *Gustav and Alma Mahler: A Guide to Research*, 2nd ed., 25–28. Garland Composer Resource Manuals 28. New York: Garland Pub., 1989.
- Fink, Robert. «"Rigorous (♩ = 126)": "The Rite of Spring" and the Forging of a Modernist Performing Style». *Journal of the American Musicological Society* 52, n. 2 (1999): 299–362. <https://doi.org/10.2307/832000>.
- Fiore, Carlo, a c. di. *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*. Palermo: L'epos, 2007.
- Floros, Constantin. «Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse». *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (rect. 1975 1974): 101–45.
- Fog, Dan. *Zur Datierung der Edition Peters: auf Grundlage der Grieg-Ausgaben*. Kopenhagen: D. Fog, 1990.
- Franke, Veronica. «Mahler's Reorchestration of Schumann's "Spring" Symphony, Op. 38 Background, Analysis, Intentions». *Acta Musicologica* 78, n. 1 (2006): 75–110.
- Frasso, Giuseppe. «Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo». *Aevum* 69, n. 3 (1995): 617–640.
- Friesen, Norm. «Old Literacies and the "New" Literacy Studies: Revisiting Reading and Writing». *Seminar.Net* 10, n. 2 (2014). <https://doaj.org/article/b9e3766e46f3408a8c495fa16d3c7353>.
- García Karman, Gregorio. «Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music». In *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, a cura di Paulo de Assis, William Brooks, e Kathleen Coessens, 143–64. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Garda, M. *L'estetica musicale del Novecento: tendenze e problemi*. 1a ed. Studi superiori 534. Roma: Carocci, 2007.
- Garda, Michela. «Introduzione. Teoria della ricezione e musicologia». In *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Michela Garda e Gianmario Borio, 1–35. Torino: EDT, 1989.

- George, Stefan. *Baudelaire, Die Blumen des Bösen : Umdichtungen*. Sämtliche Werke in 18 Bänden 13–14, 1983.
- Georgiades, Thrasybulos Georgos. «Musik und Schrift». In *Kleine Schriften*, 107–20. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26. Tutzing: Schneider, 1977.
- — —. «Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung». In *Kleine Schriften*, 73–80. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26. Tutzing: Schneider, 1977.
- Gibson, James Jerome. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- Glaser, Thomas. «Beethovens Violinkonzert als Modellfall. René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer »werkgerechten Interpretation«». *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie [Journal of the German-Speaking Society of Music Theory]* 14, n. 1 (2017): 13–51. <https://doi.org/10.31751/891>.
- Głombiowski, Karol. «Annotazioni manoscritte e storia della lettura». In *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte : una raccolta di studi*, a cura di Edoardo Barbieri, trad. di Rosangela Libertini, 31–72. *Humanae litterae* ; 6. Milano: CUSL, 2002.
- Gosden, Chris. *Anthropology and Archaeology: A Changing Relationship*. London ; New York: Routledge, 1999.
- Gould, Glenn. *The Glenn Gould Reader*. A cura di Tim Page. With an introduction by Tim Page. New York: Knopf, 1984.
- Griffiths, Keith. «Hans Swarowsky's legacy to the art of conducting. The Swarowsky System, a manual of restraint». PhD diss., University of Cardiff, 2009.
- Grindley, Carl James. «Reading "Piers Plowman" C-Text Annotations : Notes toward the Classification of Printed and Written Marginalia in Texts from the British Isles 1300-1641». In *The Medieval Professional Reader at Work: Evidence from Manuscripts of Chaucer, Langland, Kempe, and Gower*, a cura di Kathryn Kerby-Fulton e Maidie Hilmo, 73–142. *ELS Monograph Series* 85. Victoria, B.C.: English Literary Studies, 2001.
- Hall, Patricia, e Friedemann Sallis, a c. di. *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2004.
- Hallam, Susan. «Professional Musicians' Approaches to the Learning and Interpretation of Music». *Psychology of Music* 23, n. 2 (1995): 111–128.
- Hallam, Susan, Ian Cross, e Michael Thaut. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2nd ed. *Oxford Handbooks Online*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2014.
- Hancock, Virginia. «Brahms's Performances of Early Choral Music». *19th-Century Music* 8, n. 2 (1984): 125–41. <https://doi.org/10.2307/746758>.
- Hanks, William F. «Rethinking Context: An Introduction». In *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, a cura di Alessandro Duranti e Charles Goodwin, 43–76. Cambridge: Cambridge university press, 1992.
- Harris, Michael, Robin Myers, Giles Mandelbrote, e Robin Myers, a c. di. *Owners, Annotators and the Signs of Reading*. Publishing Pathways. New Castle, DE : London: Oak Knoll ; British Library, 2005.
- Harris, Neil. «Introduzione. La bibliografia e il palinsesto della storia». In *Letteratura e manufatti*, di George Thomas Tanselle, ix–lxviii. Traduzione di Luigi Crocetti, introduzione di Neil Harris. Firenze: Le Lettere, 2004.
- Harris, Roy. *The Origin of Writing*. London: Duckworth, 1986.
- Havelock, Eric A. *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*. Traduzione di Mario Carpitella. Bari: Laterza, 1995.

- Havelock, Eric Alfred. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Hilmar, Ernst. «Mahlers Beethoven-Interpretation». In *Mahler-Interpretation : Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, a cura di Rudolf Stephan, Papers presented at the Internationales Gustav-Mahler-Symposium held in Düsseldorf, Oct. 30-Nov. 1, 1979., 29–44. Mainz ; New York: Schott, 1985.
- Hindman, Sandra. «Cross-Fertilization: Experiments in Mixing the Media». In *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, a cura di Sandra Hindman e James Douglas Farquhar, 101–56. College Park: Art Dept, University of Maryland, 1977.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. «Gustav Mahler and Hans von Bülow: On the Problem of the 'Retuschen' and Their Tradition in Mahler's and Bülow's Conducting Scores». *News About Mahler Research*, n. 32 (1994): 3–17.
- Hodder, Ian. *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 1986.
- Hsu, Howard Pitt. «A comparison of Robert Schumann's Fourth Symphony with its reorchestration by Gustav Mahler». PhD diss., University of Connecticut, 2009. <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/AAI3360695>.
- Ingold, Tim. *Correspondences*. Aberdeen: University of Aberdeen, 2017.
- . *Making: antropologia, archeologia, arte e architettura*. Traduzione di Gesualdo Busacca. Milano: Raffaello Cortina, 2019.
- . «Materials against Materiality». *Archaeological Dialogues* 14, n. 1 (giugno 2007): 1–16. <https://doi.org/10.1017/S1380203807002127>.
- . «The textility of making». *Cambridge Journal of Economics* 34, n. 1 (2010): 91–102. <https://doi.org/10.1093/cje/bep042>.
- . «The Textility of Making». In *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, 210–19. London ; New York: Routledge, 2011.
- . «Thinking through making». Lecture presentato al Tales from the North, Institute for Northern Culture, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>.
- Jackson, Heather J. *Marginalia: Readers Writing in Books*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Jarman, Douglas. «"Correcting" Berg: Some Observations on Analysis and Editorial Responsibility». *International Journal of Musicology* 4 (1995): 155–167.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man. [A Novel]*. New York: B. W. Huebsch, 1916.
- Kaastra, Linda T. «Annotation and the coordination of cognitive processes in Western Art Music performance». In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, a cura di Aaron Williamson, Darryl Edwards, e Lee Bartel, 675–680. Utrecht, 2011.
- Kaegbein, Paul, Bryan Luckham, e Valeria Stelmach, a c. di. *Studies on Research in Reading and Libraries: Approaches and Results from Several Countries*. Beiträge Zur Bibliothekstheorie Und Bibliotheksgeschichte 3. München ; New York: K. G. Saur, 1991.
- Kalisch, Volker. «Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens». *Schweizer Musikzeitung/Revue Musicale Suisse* 121, n. 1 (1981): 17–22.
- Kelly, Thomas Forrest. *Capturing Music: The Story of Notation*. First edition. New York: WWNorton & Company, 2015.

Kenyon, Nicholas. «Performance Today». In *The Cambridge History of Musical Performance*, a cura di Colin Lawson e Robin Stowell, 1–34. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Kolisch, Rudolf. «How to Rehearse and Play Chamber Music [1940]». In Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), 207–9.

———. «Musical Performance: The Realization of Musical Meaning [1939]». In Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), 201–7.

———. «Outline for a Theory of Performance». Lecture : 2 Tss with AMs corrections and revisions, 1 Ts (carbon), 1968. Rudolf Kolisch papers, bMS Mus 195 (1527). Houghton Library, Harvard College Library.

———. «»Outline« des Buchprojektes: The String Quartets of Beethoven [194?]». In Anne Shreffler e David Trippett, a c. di, «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente», *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009), 219–21.

———. «Probenjournal des Streichquartetts». 2 Ms notebooks, [1921-27]. Rudolf Kolisch papers, bMS Mus 195 (2118). Houghton Library, Harvard College Library.

Korevaar, David, e Laurie J. Sampsel. «The Ricardo Viñes Piano Music Collection at the University of Colorado at Boulder». *Notes* 61, n. 2 (2004): 361–400.

Koury, Daniel J. *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions, and Seating*. Studies in Musicology 85. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1986.

Krämer, Sybille. «13. Schriftbildlichkeit». In *Bild: ein interdisziplinäres Handbuch*, a cura di Stephan Günzel e Dieter Mersch, 354–60. Stuttgart: Metzler, 2014.

Kropfing, Klaus. «Gerettete Herausforderung. Mahlers 4. Symphonie – Mengelbergs Interpretation». In *Mahler-Interpretation : Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, a cura di Rudolf Stephan, Papers presented at the Internationales Gustav-Mahler-Symposium held in Düsseldorf, Oct. 30-Nov. 1, 1979. Mainz ; London ; New York: Schott, 1985.

Krummel, Donald W., e Stanley Sadie, a c. di. «Bibliography». In *Music Printing and Publishing*, 90–93. London: Macmillan, 1990.

Kurkela, Kari. «Score, vision, action». *Contemporary Music Review* 4, n. 1 (1989): 417–435. <https://doi.org/10.1080/07494468900640461>.

Lawson, Colin, e Robin Stowell, a c. di. *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

New York Philharmonic. «Leon Levy Digital Archives». Ultimo accesso: 9 marzo 2019. <https://archives.nyphil.org>.

Levin, Evi. Lettera a Rudolf Kolisch. «[On the Corrections to the Lyrische Suite]», 15 dicembre 1969. Rudolf Kolisch papers, bMS Mus 195 (493). Houghton Library, Harvard College Library.

Levin, Walter. «Gedanken zur Interpretation». Ts with Ms additions, n.d. Sammlung LaSalle Quartet, box «WL Lecture Recitals w. LSQ». Paul Sacher Stiftung.

———. «Lecture on Interpretation». Ts, n.d. Sammlung LaSalle Quartet, box «WL Lecture Recitals w. LSQ». Paul Sacher Stiftung.

———. «Lyrische Suite – Alban Berg. Korrekturen zur Partitur». 1 Ts (photocopy) with Ms additions, 1 Ts (photocopy), n.d. Rudolf Kolisch papers, bMS Mus 195 (1997). Houghton Library, Harvard College Library.

———. «Lyrische Suite – Alban Berg. Korrekturen zur Partitur». Ts with Ms additions, n.d. Sammlung LaSalle Quartet, box «WL Lecture Recitals LSQ. I (Apostel to Berg)», folder «Berg». Paul Sacher Stiftung.

- — —. «Textprobleme im Dritten Satz der "Lyrische Suite"». *Musik-Konzepte* 9 (luglio 1979): 11–28.
- Lewis, R. L. «Cognitive Modeling, Symbolic». In *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, a cura di Robert A. Wilson e Frank C. Keil, 525–527. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Ligeti, György. *Artikulation: Elektronische Musik*. «Verkleinerter Nachdruck der Originalausgabe von 1970. Colored aural score prepared by R. Wehinger as a "sketch for listening.» Mainz: Schott, 1970.
- Lockwood, Lewis. *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance*. Con CD. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- MacMullen, W. John. «Annotation as Process, Thing, and Knowledge: Multi-Domain Studies of Structured Data Annotation». Charlotte, NC, 2005.
- Maderna, Bruno. *Serenata per un satellite*. Milano: Ricordi, 1970.
- Maniaci, Marilena. *Terminologia del libro manoscritto*. Roma ; Milano: Istituto centrale per la patologia del libro ; Editrice Bibliografica, 1996.
- Manulkina, Olga. «Leonard Bernstein's 1959 Triumph in the Soviet Union». In *The Rite of Spring at 100*, a cura di Severine Neff, Maureen Carr, Gretchen Grace Horlacher, e John S. Reef, 219–36. Musical Meaning and Interpretation. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2017. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebookbatch.PMUSE_batch:20170725muse59791.
- Marshall, Catherine C. «Annotation: From Paper Books to the Digital Library». In *Proceedings of the 1997 ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries*, 131–40. New York: ACM Press, 1997.
- — —. «Toward an Ecology of Hypertext Annotation». In *Proceedings of the Ninth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, 40–49. Pittsburgh, PA: ACM Press, 1998. <https://doi.org/10.1145/276627.276632>.
- Martin, Jodie L. «Semiotic resources of music notation: Towards a multimodal analysis of musical notation in student texts». *Semiotica* 2014, n. 200 (2014): 185–201.
- Maurer Zenck, Claudia. «»Ein Sauberuf!!« Der Alltag des Kolisch-Quartetts auf Reisen in der Zwischenkriegszeit». In *Annäherungen: Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*, a cura di Ulrich Mosch, Matthias Schmidt, e Silvia Wälli, 187–221. Saarbrücken: Pfau, 2007.
- — —. «"Was sonst kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?" Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921–1944». *Österreichische Musikzeitschrift* 53, n. 11 (1998): 8–60.
- McCaldin, Denis. «Mahler and Beethoven's Ninth Symphony». *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (81 1980): 101–110.
- McKinney, William Bruce. «Gustav Mahler's Score of Beethoven's Ninth Symphony. A Document of Orchestral Performance Practice in the Nineteenth Century». DMA Diss., University of Cincinnati, 1973.
- McLuhan, Marshall. *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando, 1962.
- Memelsdorff, Pedro. «Introductory Study». In *The Codex Faenza 117: instrumental polyphony in late medieval Italy*, a cura di Pedro Memelsdorff. Ars nova. Nuova serie 3. Libreria Musicale Italiana, 2013.
- Menuhin, Yehudi. «Introduction». In *Concerto for violin, op. 77. A Facsimile of the Holograph Score*, di Johannes Brahms, ix–xix. Washington: Library of Congress, 1979.
- Meyer, Andreas. «The Berg–Schoenberg Correspondence: Background, Archival Conditions, and Editorial Practice». *Archival Notes* 1 (2016): 31–44.

- Miller, Daniel. «Materiality: An Introduction». In *Materiality*, a cura di Daniel Miller, 1–50. Durham, N.C.: Duke University Press, 2005.
- Miller, Julia. *Books Will Speak Plain: A Handbook for Identifying and Describing Historical Bindings*. Second edition. Ann Arbor, MI: Legacy Press, 2014.
- Moldenhauer, Hans. *Anton Webern. A Chronicle of his Life and Work*. London: Victor Gollanz Ltd., 1978.
- Monteverdi, Claudio. *Composizioni sacre. Antologia*. A cura di Antonio Delfino. Claudio Monteverdi. Opera omnia a cura della Fondazione «Claudio Monteverdi» 20. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2010.
- Morabito, F. «The Score in the Performer's Hands: Reading Traces of the Act of Performance as a Form of Analysis?» *Music Theory Online* 22, n. 2 (2016): np.
- Mort, J. *The Anatomy of Xerography: Its Invention and Evolution*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1989.
- «“Music, First and Last”: Scores from the Sir Georg Solti Archive». Ultimo accesso: 16 settembre 2019. <https://library.harvard.edu/onlineexhibits/solti/index.html>.
- Narmour, Eugene. «Hierarchical Expectation and Musical Style». In *The Psychology of Music*, a cura di Diana Deutsch, 441–72, 1999.
- Needham, Paul. *Bookbinding before 1600: A Guide and Hand-List to the Exhibition: Twelve Centuries of Bookbindings*. New York]: The Pierpont Morgan Library, 1979.
- Nettl, Bruno. «I Can't Say a Thing Until I've Seen the Score». In *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, 65–81. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- Neuwirth, Markus, Daniel Harasim, Fabian C. Moss, e Martin Rohrmeier. «The Annotated Beethoven Corpus (ABC): A Dataset of Harmonic Analyses of All Beethoven String Quartets». *Frontiers in Digital Humanities* 5 (2018): 16. <https://doi.org/10.3389/fdigh.2018.00016>.
- Norman, Donald A. *The Design of Everyday Things*. Revised and Expanded edition. New York: Basic Books, 2002.
- . *The Psychology of Everyday Things*. New York: Basic Books, 1988.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New Accents. London ; New York: Methuen, 1982.
- Orden, Kate van. «Introduction». In *Music and the Cultures of Print*, a cura di Kate van Orden, i–xxi. New York: Garland, 2000.
- Owen, David. *Copies in Seconds: How a Lone Inventor and an Unknown Company Created the Biggest Communication Breakthrough since Gutenberg: Chester Carlson and the Birth of the Xerox Machine*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- Owens, Jessie Ann. *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600*. New York ; Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Pace, Ian. «The New State of Play in Performance Studies». *Music and Letters* 98, n. 2 (2017): 281–292. <https://doi.org/10.1093/ml/gcx040>.
- Pallasmaa, Juhani. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Traduzione di Cristina Lombardo. Milano: Jaca book, 2007.
- Partsch, Erich Wolfgang. «Completing, Instrumenting, Adapting, Retouching. Gustav Mahler as Arranger». *News About Mahler Research*, n. 62 (2011): 1–14.
- Patmore, David. «Sir Georg Solti and the Record Industry». *ARSC Journal* 41, n. 2 (2010): 200–232.

Payne, Emily, e Floris Schuiling. «The Textility of Marking: Performers' Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance». *Music and Letters* 98, n. 3 (2017): 438–464.

«pecétta». In *Vocabolario Treccani on line*. Ultimo accesso: 30 giugno 2019. <http://www.treccani.it/vocabolario/pecetta>.

Perle, George. *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.

———. «The Secret Program of the “Lyrische Suite”». *Musical Times* 118 (ottobre 1977): 629ss., 709ss., 809ss.

Phalèse, Pierre. «Carmina duabus testudinis». In *Hortus Musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque autoribus*, 81 ss. Louvain: Pierre Phalèse, 1552.

Pickett, David. «A Comparative Survey of Rescorings in Beethoven's Symphonies». In *Performing Beethoven*, a cura di Robin Stowell, 205–27. Cambridge Studies in Performance Practice 4. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 1994.

———. «Arrangements and Retuschen: Mahler and Werktreue». In *The Cambridge Companion to Mahler*, a cura di Jeremy Barham, 178–200. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

———. «Gustav Mahler as an Interpreter: A Study of His Textural Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire». University of Surrey, 1988.

Pink, Gillian. «Voltaire marginalista: una classificazione tipologica delle sue tracce di lettura». *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 3 (2018).

Piquette, Kathryn, e Ruth Whitehouse. «Introduction: Developing an Approach to Writing as Material Practice». In *Writing as Material Practice: Substance, Surface and Medium*, a cura di Ruth Whitehouse e Kathryn Piquette, 1–13. London: Ubiquity Press, 2013.

Pirrota, Nino. «Ars nova e stil novo». In *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, 37–51. Saggi 670. Torino: Einaudi, 1984.

Polkow, Dennis. «Orchestral Maneuvers: Riccardo Muti and the CSO's New Season». *Newcity Music* (blog), 15 settembre 2014. <https://music.newcity.com/2014/09/15/orchestral-maneuvers-riccardo-muti-and-the-csos-new-season/>.

«postilla». In *Vocabolario Treccani on line*. Ultimo accesso: 16 giugno 2019. <http://www.treccani.it/vocabolario/postilla>.

Preucel, Robert W. *Archaeological Semiotics*. Social Archaeology. Malden, MA: Blackwell, 2006.

Quattrocchi, Matteo. «Dalle chiose manoscritte alle scelte esecutive: “La traviata” di Toscanini». Tesi di Laurea Magistrale in Scienze della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Milano, 2018.

Rankin, Susan. *Writing Sounds in Carolingian Europe: The Invention of Musical Notation*. Cambridge Studies in Palaeography and Codicology. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2017.

Rauchhaupt, Ursula von, a c. di. *Schoenberg Berg Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation. – The String Quartets. A Documentary Study*. Traduzione di Eugene Hartzell. CD allegato al CD box. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1987.

Read, Gardner. *Source Book of Proposed Music Notation Reforms*. Music Reference Collection 11. New York: Greenwood Press, 1987.

Richmond, Pamela. *Bookbinding: A Manual of Techniques*. Paperback. Ramsbury, Marlborough, Wiltshire: Crowood Press, 1995.

Rink, John. «The Work of the Performer». In *Logic of Experimentation. Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*, a cura di Paulo de Assis, 89–114. Orpheus Institute Series. Leuven: UP, 2018.

Rosenblatt, Louise. «Writing and Reading: The Transactional Theory». *Reader* 20, n. [2] (1988): 7–31.

Rosenholtz-Witt, Jason. «Beyond the Score. Charlotte Moorman and John Cage's 26'1.1499" for a String Player». In *A Feast of Astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-Garde, 1960s-1980s*, a cura di Lisa G. Corrin e Corinne Granof, 29–39. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016.

Rosenthal, Bernard M. «Catalogare note manoscritte in libri a stampa». In *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte : una raccolta di studi*, a cura di Edoardo Barbieri, 9–30. *Humanæ litteræ* ; 6. Milano: CUSL, 2002.

Roveri, Alessandro. «“The Toscanini Legacy”. L'archivio Toscanini alla Public Library di New York». In *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Ivano Cavallini e Marco Capra, 311–33. Lucca: LIM, 2011.

Ruvane, Mary B. «Annotation as Process: A Vital Information Seeking Activity in Historical Geographic Research». *Proceedings of the American Society for Information Science and Technology* 42, n. 1 (18 ottobre 2006): n/a-n/a. <https://doi.org/10.1002/meet.14504201178>.

Sachs, Harvey. *Toscanini. La coscienza della musica*. Traduzione di Valeria Gorla. Milano: il Saggiatore, 2018.

Saggio, Francesco. «Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo: la “Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci” (Genova, 1613)». *Philomusica on-line* 12, n. 1: Gesualdo 1613-2013. Numero speciale dedicato alla memoria di Claudio Abbado (2013): 77–130. <https://doi.org/10.6092/1826-9001.12.1618>.

Sallis, Friedemann. *Music Sketches*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2015.

Scaldaferri, Nicola. «Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale». In *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean Jacques Nattiez, Margaret Bent, Rossana Dalmonte, e Mario Baroni, 1:499–536. Torino: Einaudi, 2001.

Schiltz, Katelijne. *Music and Riddle Culture in the Renaissance*. With a catalogue of enigmatic canonic inscriptions by Bonnie J. Blackburn. New York: Cambridge University Press, 2015.

Schmidt, Dörte. «»We must have a SCORE«. Kolisch, das LaSalle-Quartett und die Partitur zum Streichquartett von Witold Lutosławski». In *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, a cura di Markus Grassl, Stefan Jena, e Andreas Vejvar, 573–96. Wien: Praesens Verlag, 2017.

Schön, Daniele, e Mireille Besson. «Processing pitch and duration in music reading: A RT-ERP study». *Neuropsychologia* 40 (1 febbraio 2002): 868–78. [https://doi.org/10.1016/S0028-3932\(01\)00170-1](https://doi.org/10.1016/S0028-3932(01)00170-1).

Schönberg, Arnold. «The Simplified Study/Conductor's Score : Foreword to the Four Orchestral Songs, Op. 22, September 1917». In *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*, a cura di J. Daniel Jenkins, 210–15. *Schoenberg in Words* 5. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2016.

Schönberg, Arnold. *Variationen für Orchester, op. 31*. A cura della Fondazione Archivio Luigi Nono. Facsimile [della copia di Luigi Nono dell'edizione UE 1929] con testi di Arnold Schönberg, Nuria Schönberg Nono, Therese Muxeneder e Claudia Vincis, e con DVD allegato. Belluno ; Venezia: Colophon, 2011.

Schuling, Floris. «Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation». *Journal of the Royal Musical Association*, Forthcoming.

Schweizer, Klaus. *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*. Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 1. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1970.

- Sekine Toshiro. «Lasaru shizyusoudan no Waruta Revain ni kiku [Interview with Walter Levin of the LaSalle Quartet]». *The record geijutsu*, 1983. Scrapbook 1981-1983. Paul Sacher Stiftung.
- Serrai, Alfredo. «Bibliografia». In *Enciclopedia italiana*. Vol. V Appendice. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991. [http://www.treccani.it/enciclopedia/bibliografia_res-3a43a1e3-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bibliografia_res-3a43a1e3-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)).
- Sharpe, Robert A. «Performing an Interpretation: A Reply». *Mind* 91, n. 361 (1982): 112–114.
- . «Type, Token, Interpretation and Performance». *Mind* LXXXVIII, n. 1 (1979): 437–440.
- Sheppard Skaerved, Peter. «Collaborate!» Lecture, London, Royal Academy of Music, 10 settembre 2012.
- Sherman, William H. *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*. Material Texts. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Shreffler, Anne, e David Trippett, a c. di. «Rudolf Kolisch in Amerika – Aufsätze und Dokumente». *Musiktheorie* 24, n. 3 (2009).
- Silliman, A. Cutler. «The Score as Musical Object». *Journal of Aesthetic Education* 3, n. 4 (1969): 97–108. <https://doi.org/10.2307/3331432>.
- Silverstein, Michael. «Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description». In *Meaning in Anthropology*, a cura di Henry A. Selby e Keith H. Basso, 11–55. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- Simms, Bryan R. *Alban Berg. A Guide to Research*. Garland Reference Library of the Humanities 1905. New York: Garland Pub, 1996.
- Sirigu, Roberto. «Archeologia come “semiotica della realtà materiale”». *Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano* 18/2001 (2002): 163–217.
- Sloboda, John A. «Experimental Studies of Music Reading: A Review». In *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, 27–42. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.
- . «The Eye-Hand Span-An Approach to the Study of Sight Reading». *Psychology of Music* 2 (1974): 4–10. <https://doi.org/10.1177/030573567422001>.
- . «The Uses of Space in Music Notation». In *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, 43–69. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.
- Small, Christopher. «Score and Parts». In *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, 110–19. Music/Culture. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Solti, Georg. *Memoirs*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Solti, Valerie. The Markings [Lady Valerie Solti in conversation with Robert J. Dennis]. Video intervista, 26 ottobre 2011. <https://library.harvard.edu/onlineexhibits/solti/markings/index.html>.
- Souter, Tony. «Eye Movement, Memory and Tempo in the Sight Reading of Keyboard Music». PhD diss., Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2001. <http://hdl.handle.net/2123/8674>.
- Southon, Nicolas. «Les “Symphonies” de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire: Une étude des matériels d’orchestre du XIXe siècle». *Revue de Musicologie* 93, n. 1 (2007): 123–164.
- Spruytenburg, Robert. *Das LaSalle-Quartett: Gespräche mit Walter Levin*. München: Edition Text + Kritik, 2011. Trad. inglese *LaSalle Quartet: Conversations with Walter Levin*. Woodbridge: Boydell & Brewer Group Ltd, 2014.
- Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. SST: Sign, Storage, Transmission. Durham, N.C.: Duke University Press, 2012.

- Stock, Wolfgang G., e Mechtild Stock. *Handbook of Information Science*. Knowledge and Information. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Stoddard, Roger E. *Marks in Books, Illustrated and Explained*. Cambridge, MA: Houghton Library, Harvard University, 1985.
- Stonehill, Brian. «The Debate over “Ocularcentrism”». *Journal of Communication* 45, n. 1 (2006): 147–52. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1995.tb00720.x>.
- Stowell, Robin. «The Evidence». In *The Cambridge History of Musical Performance*, a cura di Colin Lawson e Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Stravinsky, Igor. *Petrouchka, burlesque in four scenes. Scènes burlesques en quatre tableaux*. Full score, rev. 1947 version. s.l. ; New York: Édition russe de musique ; Boosey & Hawkes, 1948.
- Stuble, Eleanor V. «The Performer, the Score, the Work: Musical Performance and Transactional Reading». *Journal of Aesthetic Education* 29, n. 3 (1995): 55–69. <https://doi.org/10.2307/3333541>.
- Tribble, Evelyn. «Di chi è il testo?» In *Tamquam explorator: percorsi orizzonti e modelli per lo studio dei libri*, a cura di Maria Cristina Misiti, 181–93. Manziana: Vecchiarelli, 2005.
- Tulving, Endel, e Fergus I. M. Craik, a c. di. *The Oxford Handbook of Memory*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000.
- Türcke, Berthold, e Rudolf Kolisch. *Rudolf Kolisch zur Theorie der Aufführung: ein Gespräch mit Berthold Türcke*. München: Text & Kritik, 1983.
- Ufficio Ricerca Fondi Musicali. «Presentazione della musica notata. Un glossario multilingue ad uso dei bibliotecari». Ufficio Ricerca Fondi Musicali. Ultimo accesso: 10 aprile 2019. <http://www.urfm.braidense.it/risorse/presentazione.php>.
- Van Orden, Kate. *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*. New Cultural History of Music. New York, NY: Oxford University Press, 2015.
- Veese, H. Aram. «Introduction». In *The New Historicism*, a cura di H. Aram Veese, ix–xvi. New York: Routledge, 1989.
- Vilella, Frank, a c. di. *Chicago Symphony Orchestra. 125 Moments*. Commemorative book issued for the orchestra's 125th season. Chicago: Chicago Symphony Orchestra Association, 2015.
- Vitali, Giorgio. «Riccardo Muti». *Il Caffè* (blog), 16 settembre 2012. Ultimo accesso: 17 agosto 2019. http://www.caffe.ch/stories/incontri/40433_riccardo_muti/.
- Watling, Susanna. «Kolisch in Madison, Wisconsin: 1944-1967». In *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule: Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, a cura di Markus Grassl e Reinhard Kapp, 179–90. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte ; 3. Wien: Böhlau, 2002.
- Webern, Anton. *Variationen für Klavier, op. 27*. Webern's ideas on the work's interpretation set out for the first time by Peter Stadlen with the aid of the facsimile of his working copy containing Webern's instructions for the world premiere. Wien: Universal Edition, 1979.
- Webster, Owen. *Read Well and Remember; a Guide to More Rapid, More Efficient Reading*. New York: Simon and Schuster, 1966.
- Whitaker, Elaine E. «A Collaboration of Readers: Categorization of the Annotations in Copies of Caxton's Royal Book». *Text* 7 (1994): 233–242.

Wierzbicki, James. «A conversation with the LaSalle Quartet». *The Cincinnati Post*, 11 ottobre 1975. Sammlung LaSalle Quartet. Paul Sacher Stiftung.

Winget, Megan A. «Annotation of Musical Scores: Interaction and Use Behaviours of Performing Musicians». PhD diss., University of North Carolina, 2006.

———. «Annotations on Musical Scores by Performing Musicians: Collaborative Models, Interactive Methods, and Music Digital Library Tool Development». *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 59, n. 12 (2008): 1878–1897. <https://doi.org/10.1002/asi.20876>.

Wistreich, Richard. «Introduction: Musical Materials and Cultural Spaces». *Renaissance Studies* 26, n. 1 ("Musical Materials and Cultural Spaces") (2012): 1–12.

———. «Music Books and Sociability». *Il Saggiatore Musicale* 18, n. 1/2 (special issue "Imparare, leggere, comprare musica nell'Europa del Cinquecento") (2011): 230–44.

Wolf, Johannes. *Handbuch der Notationskunde*. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.

Zacklad, Manuel. «Annotation : attention, association, contribution». In *Annotations dans les documents pour l'action*, a cura di Pascal Salembier e Manuel Zacklad, 29–46. Collection Management des savoirs. Paris: Hermès science publications-Lavoisier, 2007.

Zlotnik, Asher George. «Orchestration Revisions in the Symphonies of Robert Schumann». PhD diss., Indiana University, 1972.