

NICHOLAS COOK, *Guida all'analisi musicale*, a cura di Guido Salvetti, trad. di Donatella Gulli e Maria Grazia Sità, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 284.

Recensire oggi – ammettiamolo: un po' tardivamente – l'edizione italiana della *Guida all'analisi musicale* di Nicholas Cook significa anche, di necessità, tentare un primo bilancio della sua efficacia e della sua fortuna editoriale. Della seconda non c'è tanto da dire: le poche migliaia di copie vendute e la prima edizione giunta quasi a esaurimento non rappresentano certo un dato fenomenale, ma permangono, in considerazione della categoria di lettori cui il libro si rivolge, un risultato del tutto apprezzabile (tanto più che il carattere didattico del volume lo iscrive nella categoria dei *long-sellers*, destinati a una fortuna silenziosamente durevole); valutare la prima è invece una questione più ardua e delicata, e se è noto che il libro è stato adottato, studiato e discusso nell'ambito di alcuni corsi superiori di Conservatorio, non è facile pronunciarsi su quanto e come sia stato assimilato né su quali reazioni possa aver suscitato all'interno di altri ambienti musicologici e musicali. Certo è che, in questi ultimi anni, si è assistito in Italia allo sbocciare di numerose iniziative dedicate all'analisi musicale (dai corsi, ai convegni, alla pubblicistica): non si può quindi escludere che la pubblicazione del libro di Cook, che, oltre a rappresentare un'introduzione alla disciplina, rappresenta, come rileva il curatore, «prima di tutto, una richiesta di senso rivolta all'attività analitica» (p. 11), abbia in qualche modo contribuito al risvegliato interesse per questi argomenti.

L'edizione originale (NICHOLAS COOK, *A Guide to Musical Analysis*, London, Dent, 1987, pp. x, 286), va ricordato, era uscita a pochi mesi da quella del volume di Bent (IAN BENT, *Analysis*, London, Macmillan, 1987, pp. VIII, 184), e soltanto un anno prima di quello di Dunsby e Whittal (JONATHAN DUNSBY - ARNOLD WHITTAL, *Music Analysis in Theory and Practice*, London, Faber, 1988, pp. VI, 250), entrambi dedicati agli stessi argomenti. Ed è indubbio che anche questa circostanza abbia contribuito a porre la triade di contributi di carattere analitico-musicale, nonché le divergenti opinioni sulla disciplina di cui ciascuno di essi si era fatto portavoce, al centro di un vivo dibattito sui fini, le funzioni e la natura dell'analisi musicale, di cui sono stati teatro *in primis* i convegni e le principali riviste del settore (a cominciare da «Music Analysis» e «Music Theory Forum»). Che l'Italia non fosse rimasta esclusa da questo dibattito, o che per lo meno non fosse insensibile ai problemi teorici e metodologici sollevati dalle agili guide di provenienza anglosassone, lo hanno dimostrato le edizioni italiane di due dei tre libri citati (di una traduzione del libro di Dunsby e Whittal siamo ancora in attesa), uscite a ruota nel 1990 (IAN BENT - WILLIAM DRABKIN, *Analisi musicale*, a cura di Claudio Annibaldi, Torino, EDT, 1990, pp. 377) e nel 1991 (NICHOLAS COOK, cit.).

Più che condivisibili appaiono dunque le ragioni addotte da Guido Salvetti in apertura della «Nota del curatore», in 'giustificazione' dell'opportunità di proporre, a meno di due anni dall'edizione italiana del volume di Bent curato (e integrato) da Annibaldi, un'iniziativa editoriale sullo stesso argomento: «La decisione di proporre agli studiosi, ai musicisti e ai musicofili italiani il presente volu-

me discende [...] dalla necessità di coinvolgere tutti costoro nel vivo del dibattito sugli statuti stessi dell'analisi musicale in quanto disciplina [...]» (p. 9).

Non altrettanto condivisibile mi pare invece la scelta di dare alle stampe una versione 'ridotta' del libro di Cook, di cui vengono proposte, nell'edizione italiana, soltanto l'introduzione, la prima parte e l'indice dei nomi (quest'ultimo, purtroppo, al posto dell'originale e più completo *Index* di nomi e argomenti), oltre all'utile «Glossario per gli esempi» (assente, come è ovvio, nell'edizione originale, trattandosi, nella maggior parte dei casi, di termini inglesi), mentre non vi compaiono i quattro capitoli dedicati all'illustrazione di problemi analitici puntuali, quali l'impostazione di un'analisi, l'analisi di composizioni in forma-sonata, di composizioni seriali e di composizioni in qualche modo 'problematiche' («Starting an analysis», «Analyzing music in sonata form», «Analyzing serial music» e «Some problem pieces»), che nell'edizione originale sono raggruppati nella seconda parte, dedicata interamente alle esemplificazioni analitiche («Worked examples of Analysis»). La principale motivazione addotta da Salvetti in favore dell'espunzione della seconda parte del volume di Cook è il timore «che queste esemplificazioni portino alla creazione di stereotipi (per la didattica, soprattutto)», dal momento che «[...] contrariamente a quanto vediamo per la Francia o la Germania o i paesi anglosassoni, sono ancora troppo poche le analisi di singole opere disponibili in italiano [...]» (p. 10). Verissimo: ma, da un lato, come ha già rilevato Piero Marconi nella sua recensione a questo volume comparsa sulle pagine di «Analisi» nel 1992 (III, 9), resta da osservare che il rischio di creare una sorta di 'vulgata' analitica supinamente assorbita da un lettore non sufficientemente smaliziato, nel libro di Cook, era in certa misura 'calcolato' ('in certa misura', aggiungo, dal momento che Cook pone sì sul tappeto alcuni dei principali problemi sulla natura e sui fini dell'analisi, ma raramente compie lo sforzo di esaurirli); dall'altro lato resta da chiedersi se il vantaggio di non correre questo rischio compensi appieno lo svantaggio di privare il lettore italiano (o, meglio, tutti i lettori italiani ignari di inglese, che dovrebbero rappresentare i destinatari ideali di un'iniziativa editoriale di questo genere) non tanto, in sé, della rosa di esemplificazioni analitiche fornite da Cook, quanto di una lettura 'globale' del volume, dove, con tutte le possibili contraddizioni (rilevate in più d'una recensione all'edizione originale), la seconda parte si configura come sorta di 'esito' implicito della prima. Tanto più che l'edizione italiana è nata per rivolgersi, per citare di nuovo Salvetti, «agli studiosi, ai musicisti e ai musicofili» (p. 9), e quindi non soltanto a quelle «scolarresche ignare e un poco trepidanti» (p. 10) che rappresentano, finalmente anche in Italia, una razza in via di estinzione. Ci auguriamo dunque vivamente, in questo pienamente in sintonia con il curatore, che anche la seconda parte del volume possa entro breve essere resa disponibile al lettore italiano.

Nelle intenzioni di Cook destinatario implicito del suo libro sembra essere, per lo meno a un primo sguardo, prevalentemente il non addetto ai lavori (analitico-musicali), come sembra dichiarare anche il titolo, che sottolinea il carattere propeudeutico dell'intero lavoro, e come conferma anche il tono apparentemente (ma certo volutamente) piano e un po' dimesso (e anche in questo tipicamente anglosassone) delle argomentazioni. Dico 'sembra', perché in realtà alcune delle questioni sollevate da Cook sui fondamenti e sui fini dell'analisi, che stenta a definirsi

in quanto disciplina autonoma, stretta ai margini dalla teoria da un lato, dalla composizione (o, meglio, da un settore della didattica compositiva) e dall'interpretazione dall'altro (circostanza di cui Cook mostra di avere un'acuta consapevolezza), pongono certamente problemi fondamentali anche ai più esoterici addetti ai lavori (per i quali, dichiaratamente, Cook prova una genuina antipatia). Una guida, dunque, nata soprattutto da un'istanza che io definirei di 'democrazia culturale', in netta contrapposizione all'elitaria e a volte arrogante chiusura dei più arroccati circoli analitici ufficiali, e che Cook dichiara a chiare lettere sin dall'Introduzione, quando, a proposito delle tecniche analitiche più in uso, si dice convinto che «[...] il problema non sia di inventarne di nuove [...], quanto di cercare di farne il miglior uso possibile», e conclude: «Ma la cosa più importante [...] è che esse vengano adoperate dal maggior numero di persone possibile» (p. 22). Va rilevato anche che, fra i destinatari del suo lavoro, Cook menzioni, proprio in questo contesto, gli storici della musica e gli etnomusicologi, quasi a voler gettare un ponte tra settori della ricerca musicologica tradizionalmente relegati entro compartimenti stagni, e che procedono ancora troppo spesso gli uni all'oscuro degli obiettivi e dei risultati degli altri.

Sulla strutturazione del volume ci dice qualcosa lo stesso Cook al termine dell'Introduzione, quando osserva che «L'orientamento pragmatico del libro si riflette anche nel modo in cui esso è organizzato. La prima parte illustra quelli che io ritengo essere i metodi correnti più applicati nei paesi di lingua inglese, ciascuno trattato singolarmente» – una scelta, questa, che ha comportato alcuni 'illustri assenti' di scuola europea, ma pur sempre consapevole e dichiarata. «La presentazione avviene metodo per metodo (piuttosto che essere organizzata, ad esempio, in base ai parametri), proprio perché ogni metodo implica un certo numero di convinzioni sulla musica e sugli scopi dell'analisi [...]» (p. 23). Il libro si presenta dunque articolato in un'introduzione e due parti, dedicate rispettivamente ai metodi analitici e agli esempi di analisi: la prima include cinque capitoli dedicati alla discussione critica dei principali metodi analitici («Metodi tradizionali di analisi», «Analisi schenkeriana», «Approcci psicologici all'analisi», «Approcci formali all'analisi» e «Tecniche di analisi comparata») e uno, conclusivo, di riflessione sui fini della disciplina, che sembra fungere da contrappeso all'Introduzione, fornendo, insieme a questa, una sorta di cornice teorica di carattere generale ai capitoli dedicati ai singoli metodi. Va segnalato che, al di là dell'impostazione apparentemente neutrale, Cook non nasconde la sua spiccata predilezione per i metodi dell'analisi schenkeriana, di cui pure vengono sottoposti a severo giudizio alcuni postulati fondamentali (che Cook considera, anche in questo molto antidogmaticamente, alla stregua di mere convenzioni, rispondenti non tanto a oggettive necessità, quanto a esigenze di carattere pratico), ma dei quali vengono a più riprese sottolineati i vantaggi anche nei costanti confronti con gli altri metodi analitici presi in esame. La seconda parte, come si è visto, include quattro capitoli dedicati a problemi analitici particolari.

I tratti di maggiore originalità, accanto alle istanze di 'apertura' della disciplina a un pubblico il più possibile vasto (di cui si è detto sopra), sono rappresentati dall'atteggiamento pragmatico, dal concetto di 'pertinenza' e dalla valorizzazione degli approcci intuitivi all'analisi, autentici *Leitmotive* che riaffiorano in ogni con-

testo contrappuntando la stesura dell'intero volume. Va osservato che, al di là delle intenzioni programmatiche – «Questo libro è perciò, nei suoi intenti, essenzialmente pragmatico. In primo luogo rappresenta una guida pratica all'analisi, così come essa esiste attualmente e non pretende di farsi trattato teorico sul come essa dovrebbe diventare» (p. 22), o ancora «Nei suoi intenti tratta procedimenti essenzialmente pratici per esaminare un brano musicale, in modo da scoprire, o decidere, semplicemente come funziona» (p. 19) – e al di là di alcune affermazioni 'oltranziste' e a prima vista sensazionali in cui il pragmatismo viene spinto alle sue estreme conseguenze – «Il fatto che le convinzioni su cui si fonda un determinato metodo di analisi siano vere da un punto di vista teorico non è assolutamente importante: ciò che importa è l'utilità del metodo che si basa su di esse, e in quali circostanze è utile» (p. 23) – Cook non si limita affatto a fornire una guida all'analisi «così come essa esiste», ma, sottoponendo i principali metodi analitici a una valutazione critica appassionata, pone di fatto sul tappeto problemi di ordine teorico, lasciando intravedere, se non compiutamente «come l'analisi dovrebbe diventare», per lo meno come dovrebbe smettere di essere, per farsi di volta in volta più consona all'oggetto musicale preso in esame.

E veniamo, con questo, al secondo concetto più volte ribadito: quello della 'pertinenza'. A Cook appare particolarmente deleterio, all'interno dell'attuale panorama analitico, che ciascuno applichi «il proprio metodo particolare a qualsiasi musica intenda analizzare» (p. 21). Questa circostanza, continua Cook, si verifica «specialmente quando l'analista si convince che lo scopo di un brano musicale sia di provare la validità del suo metodo di analisi, piuttosto che il contrario» (p. 21), così come accade anche a un caposcuola dell'analisi come Réti. Un'analisi può definirsi 'pertinente' all'oggetto, secondo Cook, quando, contrariamente a quanto avviene applicando sofisticate metodologie analitiche di marca statistica o pseudo-scientifica, essa «permette di dare un senso musicale a brani di musica», e quando i suoi risultati hanno «qualche relazione [...] con la realtà fisica o psicologica della musica» (p. 271). È fondamentale, inoltre, che prima d'intraprendere qualunque operazione l'analista chiarisca esattamente i propri obiettivi, individuando le domande alle quali, con la propria analisi, intende cercare una risposta. In questa prospettiva solo apparentemente relativistica, dove il concetto di rigore si applica alla scelta del metodo analitico prima ancora che alle specifiche modalità di applicazione dello stesso, ogni valutazione dei metodi analitici 'in assoluto' è destinato a perdere ogni significato. Di fronte a ogni analisi avrà invece senso chiedersi, di volta in volta: è «buona in che senso? Buona per cosa?» (p. 257).

L'altro aspetto peculiare dell'approccio analitico descritto e propugnato da Cook è quello che ho definito come valorizzazione degli aspetti intuitivi (ed emotivi) dell'analisi musicale. Le difficoltà teoriche che sorgono ogniqualvolta si reclami l'importanza della mediazione soggettiva (tanto in campo analitico che in campo estetico), pur cercando di difendere *in extremis*, se non l'oggettività, per lo meno la validità dei risultati delle proprie indagini, sono evidenti anche nella trattazione di Cook: il quale, pur non avendo la pretesa di collocare le proprie indagini analitiche su un piano scientifico, si sente tenuto a sottolineare che l'analisi non può essere concepita come «un esercizio di soggettività incontrollata, in cui è compresa qualunque cosa e nulla è mai corretto o scorretto, migliore o peggiore». «Fare un'analisi schenkeriana», continua, «equivale a porsi una serie di

interrogativi fondamentali; in ogni momento bisogna chiedersi: "È questo ciò che io sento? È questo ciò che io voglio sentire?" E benché domande come queste non possano avere alcuna validità scientifica, le risposte che provocano possono certamente essere musicalmente valide o meno» (p. 271). Il problema sorge, tuttavia, proprio nel momento in cui si tratta di fissare i criteri in base ai quali giudicare la validità musicale di un'analisi. A ogni modo bisogna riconoscere a Cook — che, in definitiva, si era prefisso innanzi tutto lo scopo di stimolare all'attività analitica il maggior numero possibile di musicisti, studenti di musica e musicologi — il merito di aver descritto le operazioni analitiche come una catena di esperienze avvincenti, che comportano un notevole coinvolgimento emotivo da parte dell'analista. Le parole con cui si apre il libro, in tal senso, sono senz'altro le più eloquenti: «C'è qualcosa di molto affascinante nell'idea di analizzare la musica. [...] nel momento in cui si analizza un brano musicale, in pratica lo si ricrea per se stessi; si arriva alla fine con il medesimo senso di possesso che il compositore prova per l'opera che ha scritto» (p. 19).

Un ultimo aspetto, pure relativamente centrale nella concezione di Cook, mi sembra meritare, oggi e in Italia, un'attenta riflessione: si tratta del ruolo dell'analisi all'interno dell'educazione musicale. Cook auspica l'avvento di un'educazione musicale di cui l'analisi rappresenti la spina dorsale. Quanti didatti musicali in Italia condividono questa opinione? Quanti insegnanti di educazione musicale si sono posti il problema del ruolo dell'analisi all'interno del loro operato? Che posto occupa l'analisi musicale nella formazione dei giovani musicisti (che affrontano, nel corso del loro iter di studi in Conservatorio, il solo discutibilissimo esame di «Armonia complementare», insieme a quello ancor più discutibile di «Storia della musica»)? E quali spazi sono dedicati all'analisi nell'ambito dell'istruzione universitaria? Accettare una simile prospettiva in Italia significherebbe da un lato ripensare l'insegnamento musicologico in ambito universitario (destinando i fondi necessari a un suo riassetto), dall'altro rivedere nella loro sostanza non soltanto i programmi dei Conservatori, i cui limiti sono stati a più riprese e perlopiù invano denunciati, ma anche quelli più recenti e pure, per molti aspetti, meritevolissimi di educazione musicale nelle scuole dell'obbligo (per non dire poi di quelli delle scuole secondarie di secondo grado — a eccezione di quelle sperimentali — che per arretratezza di concezione non meritano neppure di essere presi in considerazione, e dei quali non si può che provare vergogna).

I problemi posti sul tappeto da questa agile guida sono dunque molteplici. Certamente, se è vero — il che resta ancora da dimostrare — che fino a ora, come afferma Cook, l'analisi «non possiede sufficienti basi teoretiche» (p. 21) per potersi concepire e proporre come disciplina autonoma, si rende più che mai necessaria una riflessione, più profonda di quella proposta nel presente volume, sui fondamenti e sui fini di questa disciplina, preliminarmente a ogni possibile dibattito sulla sua autonomia. Ed è auspicabile, nel contempo, che «tutta l'enfasi che molti analisti pongono sulla necessità di essere obiettivi e imparziali» (p. 21) possa in prospettiva non più scoraggiare (come denuncia Cook), ma conciliarsi con «quel coinvolgimento personale che, dopo tutto, è il solo valido motivo per cui qualcuno si interessa alla musica» (p. 21).

MARINA TOFFETTI