

schermo tra immagini e suoni", pp. 201-217), in cui la cosiddetta "teoria dello schermo" di Lisa Block de Behar (2003) permette di elaborare un'analisi quasi musicale di situazioni in cui il suono si stacca dalla visione della sua produzione.

Nel sostenere che ogni comunicazione è di fatto multimediale, il primo capitolo stabilisce i criteri grazie ai quali circoscrivere le componenti di quanto si comunica: oltre alla simultanea presenza di più *media* è importante rilevare quanto essi siano fra loro coordinati, per misurare la vicendevole interdipendenza e la valenza degli interventi autoriali. Ciò potrà essere valutato solo dal ricevente, ossia il testimone di una determinata visione. Così la teoria apre la possibilità di considerare come unità comunicative anche casi-limite in cui si trovano combinazioni meno frequenti.

Nel secondo capitolo si indaga approfonditamente la creazione di senso. Sulla scorta di alcune importanti teorie, per esempio la testologia di Janós S. Petőfi e di Giovanni Piana, si presuppone che l'architettura di un comunicato, cioè la collocazione degli schemi d'interpretazione, sia costruita secondo un'organizzazione "testurale" e "composizionale", cioè temporale e strutturale. Le teorie recano una chiara impronta strutturalista, anche se essa non si esplicita. Il rischio di un'analisi troppo centrata sul linguaggio è scongiurato sia grazie a una terminologia teorica sufficientemente astratta, che non fa appello a schemi linguistici, sia in virtù di considerazioni sulla specificità dei *media* implicati. Per giunta, grazie alla teoria degli schemi di Michael A. Arbib e Mary B. Hesse (1986), viene incorporato il ruolo del ricevente.

Le teorie del secondo capitolo e i principii esposti nell'esordio del terzo sono applicati alle analisi in modo implicito. Questa scelta comporta uno sforzo da parte del lettore, che deve attendere per vedere un'applicazione dei concetti teorici, mentre invece rende maggiormente fruibili le analisi, pur nel rispetto del rigore scientifico. Essa non attenua però l'impressione che alcune delle teorie esposte in precedenza abbiano una pertinenza limitata all'interno del volume. A volte sembrano mancare i collegamenti fra i capitoli perché alcuni principii teorici, pur avanzando punti di vista di per sé interessanti, paiono poco fruttuosi ai fini di una prospettiva analitica o ermeneutica. Altri aspetti sono invece

trattati in modo troppo sommario: è il caso della divisione in livelli strutturali, che poteva apportare nuovi elementi nell'analisi ma che è accennata alla stregua di un fatto scontato.

Nella premessa teorica del terzo capitolo, Garbuglia abbraccia la logica di Nicolas Ruwet (1972) quando ipotizza che musica e linguaggio si possano realizzare contemporaneamente senza per forza creare interferenze: «nell'unione tra musica e parole le due strutture gerarchiche non si annullano, ma rimangono contemporaneamente percepibili» (p. 97). Garbuglia segnala poi l'importante problema della ricomposizione delle analisi separate dei vari *media*: è un dato di fatto che, ad esempio in un'opera vocale, le componenti presentino un'autonomia relativamente ampia e che siano pochi i momenti di interazione. Difficile perciò non fondarsi su presupposti teorici limitanti per selezionare quali elementi considerare, anche se nel caso del canto tale scelta non pare del tutto giustificata: mentre nello spettacolo teatrale o cinematografico si possono impiegare contemporaneamente musica e linguaggio, il canto determina un forte legame fra i due *media* assegnando una o più note di una melodia a ogni sillaba. Ci si astrae dal fatto che la musica altera la qualità e la quantità delle vocali e che, secondo la lingua per la quale viene scritta, soppianta il sistema di accentuazione orale con quello musicale. Garbuglia supera inoltre un limite della semiotica introducendo il concetto di 'multitestualità', che permette di distinguere entità che si avvalgono dello stesso materiale semiotico o di connettere quelle che non presentano affatto legami tra loro.

Nell'analisi del mottetto di Grandi, Garbuglia sceglie di iniziare con la musica, non seguendo l'ordine di composizione valido per la maggior parte dei pezzi vocali. Nonostante l'artificialità di questo approccio, collocare il raffronto con il testo in un secondo momento diventa uno strumento di verifica dell'analisi musicale, e consente inoltre di apprezzare l'efficacia con cui sono state disposte melodia e testo.

La musica e la poesia hanno come caratteristica comune il loro stretto rapporto con il tempo – Ruwet le definisce infatti «arti del tempo» –, quindi per poter definire e trasmettere una struttura si servono necessariamente di vari modi di ripetizione. Perciò la musica, a causa della sua dipendenza da una

realizzazione sonora, è sottoposta ai limiti delle capacità "mnemonico-uditive" dell'ascoltatore. Garbuglia spinge la riflessione fino a pervenire a un quadro teorico che può inglobare ogni tipo di ripetizione nella musica vocale, e così riesce a formalizzare un «complesso gioco di identità e differenze» (p. 88). A tal fine si avvale della teoria dei «gruppi sonori», che offre regole molto fruibili affinché l'ascoltatore implicito possa ricostruire il vocabolario di forme specifico per ogni opera musicale, tenuto conto della complessità dei rapporti fra i gruppi, vale a dire della ripetizione più o meno variata di essi. Il percorso analitico, da ripetizioni letterali a trasposizioni e variazioni, è assai trasparente e produttivo, giacché riesce a cogliere la quasi totalità delle strutture presenti.

Garbuglia evita l'eccessivo rigore quando non considera i valori esatti di note e pause come «caratteristica necessaria e sufficiente per suddividere» (p. 101), ma nello stesso tempo conduce un'analisi capillare dei dettagli, fino a spiegare la presenza di ogni singola nota nel mottetto. Questo lodevole sforzo avrebbe potuto condurre a una lettura inadeguata, per esempio nelle cadenze dove si contrappongono virtuosismo e andamenti melodici stereotipati. L'analisi dimostra in ogni caso che nel mottetto Grandi non eccede i limiti della ripetizione variata, assunta a criterio conduttore.

Può invece essere considerata alquanto limitativa la scelta di trascurare l'aspetto armonico. Anche se l'armonia è comunemente associata alla dimensione "verticale" della musica, questo è vero solo quando si considera la dimensione mentale della composizione e quando si predilige l'analisi della scrittura rispetto al funzionamento della musica. Dal punto di vista funzionale, anche l'armonia può essere considerata come una serie di distinti segni sonori che si susseguono orizzontalmente nel tempo, secondo un certo ritmo, e che determinano strutture architettoniche a vari livelli, come il testo e la musica.

Anche il capitolo sul senso del mottetto risulta utile ad una prospettiva interdisciplinare. Garbuglia si limita qui alla rassegna di alcuni commenti del testo biblico e di temi ricorrenti in altri mottetti di Grandi. Sebbene offrano spunti interessanti per un'interpretazione di questa composizione, le spiegazioni bibliche pertengono al solo testo; inoltre non scaturiscono

dalla minuziosa analisi già condotta, e introducono spunti analitici in precedenza non discussi.

Nell'analisi Garbuglia coglie con perspicuità la metafora che pare aver voluto attuare Grandi: al «*fasciculus myrrhae*», il contenitore di profumo appeso al collo della Sposa nel *Canticum canticorum*, è associata una melodia rigida, declamatoria, caratterizzata da una breve parte A strutturalmente isolata dai due segmenti B e B'. Questi costituiscono il corpo del brano, anche letteralmente: accettando la segmentazione duplice proposta da Garbuglia, si instaura un riferimento all'immagine degli *ubera* della Sposa, cioè i seni fra i quali porta il *fasciculus*. Si può rilevare inoltre il contrasto fra l'immobilità melodica iniziale e il ritornello nell'accompagnamento che, prima della parola cui corrisponde, presenta la melodia di «botrus», grazie a una suggestiva *circulatio*. Così la nuova ricchezza melodica crea contrasto fra l'aroma essenziale della mirra, in un luogo ristretto, e il grappolo abbondante di Cipro nelle vigne, che viceversa si estendono. I due spazi contrastanti nel corpo della Sposa si riflettono così nell'immagine poetica, che poi echeggia nella struttura del mottetto. E un altro passo del *Cantico dei cantici* lo conferma, allorché lo Sposo a due riprese paragona i seni della Sposa al grappolo d'uva (Ct 7, 8-9). Garbuglia preferisce invece individuare una connotazione spirituale, anche se nel contesto del *Cantico* la mirra acquisisce ripetutamente un significato sensoriale (oltre a Ct 1, 13, anche Ct 3, 6; 4, 6; 4, 14; 5, 1; 5, 5; 5, 13).

Garbuglia coglie inoltre una particolare sottolineatura musicale su «oculi tui columbarum»; e di nuovo il suo accenno allo Spirito Santo pare *Hineininterpretierung*, visto che lo Sposo a più riprese si riferisce alla Sposa come colomba (Ct 1, 15; 2, 14; 4, 1; 5, 2; 6, 9). Nel contesto del *Cantico* l'immagine è infatti parte del paragone fra le varie parti del corpo della Sposa e gli animali (Ct 4, 1-2). Nulla nel testo suggerisce un legame con ambiti spirituali, e perciò non sarà capace d'istituirlo nemmeno la musica, che non può fare a meno di qualche aggancio testuale per creare significati referenziali.

Nonostante l'ammirevole rigore nel descrivere le teorie e nelle analisi, più ci si allontana dalla partitura più il lavoro d'interpretazione è minato da ipotesi che non sempre originano

dall'analisi stessa; in misura minore ciò avviene anche nei capitoli successivi sull'immagine e sullo schermo. Come ipotesi di lavoro, questa apertura si può considerare invece uno stimolante spunto per ulteriori ricerche su oggetti di studio tutt'altro che banali. Ed è impossibile non restare impressionati dalla grande varietà di prodotti culturali che possono essere analizzati attraverso questa prospettiva multimediale.

JOHAN WIJNANTS
Louvain-la-Neuve

Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst née de Sayn-Wittgenstein, a cura di Pauline Pocknell, Malou Haine e Nicolas Dufetel, Paris, Vrin, 2010 («MusicologieS»), 432 pp.

Comme pianiste virtuose, comme chef d'orchestre, comme compositeur, Franz Liszt était en contact avec l'Europe musicale entière; comme artiste et intellectuel, il était en rapport avec l'Europe entière mais plus particulièrement le monde aristocratique; ce rapport, il le devait à ses qualités, sa conversation brillante, sa culture littéraire et artistique, mais aussi aux femmes qui ont traversé sa vie: laissons de côté la comtesse Marie d'Agoult avec laquelle Liszt eut une longue liaison et dont il eut trois enfants, car ce rapport est antérieur à la période qui nous intéresse; puis il y eut la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein (1819-1887) qui eut un rapport intime avec Liszt lequel aurait, tout comme Carolyne, souhaité l'épouser; comme elle était mariée, elle entreprit de se séparer mais se heurta à des difficultés économiques et aristocratiques (impliquant le pape et le tsar) qui rendirent impossible le mariage et mal vu son séjour à Weimar, en tant que femme mariée ayant cohabité avec un autre homme que son mari. Humiliée, elle quitta l'Allemagne et s'installa à Rome où elle se lança dans un ouvrage énorme d'histoire et de méditation religieuses.

Enfin, il y eut la fille de Carolyne, la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst (1837-1920) avec laquelle le musicien entretenait un rapport continu, dépourvu de toute ambiguïté sexuelle mais marqué par une rela-

tion affective très forte qui persista jusqu'à la mort du compositeur. Avant d'aborder cette correspondance, il faut préciser que ces deux femmes, la mère et la fille, avaient des personnalités hors du commun, grande intelligence, énorme culture artistique, littéraire et musicale, grande ouverture au monde; ces qualités expliquent le rôle qu'elles jouèrent dans la vie de Liszt. Voici ce qu'en disait une contemporaine, Marie von Thurn und Taxis: «La conversation de sa mère consistait en un grand feu d'artifice ininterrompu de paroles éblouissantes mais fatigantes après un moment tandis que celle de Marie possédait l'aimable aura d'un feu de joie illuminant la nuit» (p. 27).

Le volume ici présenté concerne essentiellement la correspondance de Liszt avec la princesse Marie; cette correspondance a une histoire romanesque, pour ne pas dire rocambolesque, qui met en jeu la Suisse, la France, la Grande Bretagne et les États-Unis et de nombreux chercheurs et chercheuses. Actuellement, le document est déposé à la Houghton Library de la Harvard University. Dans la mesure où les éditions précédentes étaient incomplètes, fautives et peu conformes à l'original français, il faut se féliciter de voir publiée une édition qui satisfait les exigences de la recherche musicologique: elle est tout d'abord en français car la correspondance originale est en français et l'on se rend compte que Liszt maniait avec aisance notre langue, exception faite pour quelques archaïsmes orthographiques ou syntaxiques; on aimerait savoir ce que valait le français de la princesse Marie mais ces lettres sont détruites ou propriétés privées. Les responsables de l'édition fournissent tous les renseignements souhaitables des lettres publiées (caractéristiques matérielles des lettres, datation précise et revue quand inexacte, annotation abondante et minutieuse) qui font de cette édition une publication scientifique.

La première partie va des années 1847 à 1860; c'est en 1847 que Liszt rencontre la princesse Carolyne à Woroniïnce (Ukraine polonaise, aujourd'hui Voronivtsi) et se lie durablement avec elle; les lettres à Marie concernent une enfant qui devient une jeune femme. On y découvre un Liszt paternel tendre et attentif qu'il n'avait pas été avec ses enfants de la comtesse d'Agoult; il surnomme sa protégée Magne, Magnolet, Magnolette, Far-