

Categorie testuali nei documenti di lavoro dei compositori*

Bernhard R. Appel

(Traduzione italiana di Federica Rovelli)

Beethoven-Haus (Bonn)
bernhard.r.appel@web.de

§ Fino al ventesimo secolo i compositori non hanno mai pubblicato musica nel senso stretto del termine, ma solamente testi prodotti in forma di manoscritto e quindi licenziati per lo più come testi a stampa. La musica ha origine solamente a partire da questo presupposto. Per investigare sul pensiero e sul lavoro compositivo, dunque, devono essere presi in considerazione principalmente i veri e propri testimoni manoscritti, non la musica attraverso essi prodotta. Con la “scrittura” dei propri documenti di lavoro – questi ultimi intesi come somma di tutte le tracce materiali e tangibili riconducibili al compositore stesso – i compositori consegnano non solo testi musicali (composizioni, schizzi, abbozzi, frammenti etc.) ma anche altre tipologie testuali in cui il testo musicale si trova incastonato. Anzitutto è necessario distinguere in maniera sistematica le forme, le funzioni e i significati di queste differenti tipologie testuali, quindi bisogna indagare sulle relazioni che tra loro intercorrono. Solamente attraverso il riconoscimento di queste differenti categorie testuali è possibile ricostruire la dinamica dei processi di lavoro e di scrittura. Dalla riflessione sulla tanto centrale quanto complessa categoria di “testo” derivano, per la critica genetica dei documenti di lavoro dei compositori, conseguenze che vanno valutate su un piano metodologico.

§ Bis ins 20. Jahrhundert hinein überlieferten Komponisten keine klingende Musik, sondern lediglich handschriftlich hergestellte und zumeist auch gedruckt vorliegende Texte. Erst auf dieser Grundlage kann Musik entstehen. Um kompositorisches Denken und Arbeiten zu erforschen, müssen aber authentische, vornehmlich handschriftlich erarbeitete Texte und nicht etwa klingende Musik untersucht werden. Komponisten hinterlassen in der „Skriptur“ ihrer Werkstattdokumente – verstanden als die Summe aller materiell greifbarer, auf den Komponisten zurückgehenden Schreibspuren – nicht nur Notentexte (Kompositionen, Skizzen, Entwürfe, Fragmente etc.), sondern auch noch andere Textsorten, in die der Notentext eingebettet ist. Zunächst müssen die Erscheinungsformen, Funktionen und Bedeutungen dieser Textsorten systematisch voneinander unterschieden und schließlich deren Beziehungszusammenhang untersucht werden. Erst aus der Trennung verschiedener statischer Textsorten lässt sich die Dynamik von Arbeits- und Schreibprozessen ableiten. Für die genetische Kritik kompositorischer Dokumente ergeben sich aus der zentralen, komplexen Kategorie des „Textes“ methodische Konsequenzen.

NEGLI ultimi cinquanta anni sono stati pubblicati numerosi contributi sul processo creativo musicale. Sebbene questi contributi si differenzino su un piano metodologico, il presupposto su cui si basano è comune: i compositori del passato non possono più essere interrogati a proposito delle proprie modalità creative; è necessario concentrarsi sulle tracce rintracciabili in schizzi, abbozzi, manoscritti di lavoro, copie corrette dal compositore stesso, elenchi di correzioni ecc. per apprendere qualcosa a proposito del loro pensiero e operato. Nei manoscritti di lavoro la ‘composizione’ si manifesta in maniera duplice: da un lato come *prodotto* finale del lavoro (in quanto ‘composizione’ creata, nel senso dunque del corrispondente *nomen qualitatis*), d’altro lato come *processo* di lavoro (in quanto ‘composizione’ che si svolge nel tempo, nel senso del corrispondente *nomen actionis*). Questa doppia proprietà dei testimoni manoscritti, che per ovvi motivi non è condivisa dai testimoni a stampa – in certo qual modo statici e incentrati sul prodotto – costituisce il presupposto per indagare sui processi creativi, a partire dalla prospettiva della critica testuale genetica.¹

Se è vero che nei documenti di lavoro sia il decorso diacronico-temporale dello sviluppo del testo (‘il processo compositivo’) sia il suo risultato scritto (fissatosi come tappa intermedia o finale) vengono tramandati sempre e solo come immagine grafica sincronica, è necessario rispondere in primo luogo a una domanda: in virtù di quali caratteristiche testuali questi manoscritti sono in grado di trasmettere informazioni sia sul piano del prodotto statico, sia sul piano del processo dinamico? Per rispondere alla domanda è necessario interrogarsi tanto sulle qualità testuali, evidentemente peculiari, su cui si fondano queste caratteristiche, differenti e apparentemente contraddittorie, quanto sulle strategie metodologiche che permettono alla critica testuale genetica di servirsene in maniera fruttuosa per le proprie argomentazioni.

Il seguente contributo non si concentra su questioni semiotiche di principio, né affronta problemi di conoscenza teorici e astratti, che si ricollegano al concetto di testo, già discusso altrove.² Di seguito ci si concentrerà piuttosto su tre categorie testuali tra loro collegate, presenti nei documenti di lavoro compositivi,³ e ci si limiterà a spiegare come queste categorie possano essere

* Il presente contributo è stato pubblicato per la prima volta in tedesco: *Textkategorien in kompositorischen Werkstatt dokumenten*, in «*Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern*». *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, a cura di Kristina Richts e Peter Stadler per il Virtuellen Forschungsverbund Edirom, Allittera, Monaco 2016, pp. 49-57. NdT: Il tedesco «Werkstattendokument» può essere tradotto letteralmente come «documento-laboratorio» o «documento-officina».

¹ NdT: il tedesco «genetische Textkritik» non viene tradotto con l’italiano «critica genetica» per evitare un’assimilazione automatica della disciplina tedesca alla *critique génétique* francese, dalla quale invece si differenzia per il maggiore accento posto sulla dimensione testuale.

² Una panoramica sui differenti modelli testuali è offerta *Texte zur Theorie des Textes* 2005.

³ Lo sviluppo compositivo di un testo è percepibile naturalmente anche attraverso il confronto di diversi documenti di lavoro relativi a un medesimo testo (abbozzi, manoscritto di lavoro, bella copia ecc.).

impiegate pragmaticamente, vale a dire secondo i principi metodologici della filologia, in ricerche di tipo genetico-testuale.

In queste riflessioni si rispecchia il lavoro del progetto di ricerca *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition*, finanziato dalla *Akademie der Wissenschaften und der Literatur* di Magonza,⁴ che ha ispirato e condizionato il compleanno del mio amico e collega Joachim Veit.

1. Testo musicale

Una prima e immediata comprensione dei documenti di lavoro è assicurata dai testi musicali fissati nel documento medesimo. Gli sforzi del compositore sono concentrati unicamente su di lui, il prodotto. I testi musicali manoscritti si manifestano sia come testi validi, che costituiscono una composizione, sia come porzioni di testo nulle e scartate, che nel corso del processo lavorativo hanno goduto di una validità solo temporanea e la cui leggibilità può risultare limitata a causa di procedure di rielaborazione ed espunzione. Alla categoria dei testi composti appartengono naturalmente anche le cifrature relative al basso continuo, le abbreviazioni,⁵ le dichiarazioni di intenti annotate verbalmente, attraverso cui sono espresse riflessioni concettuali o strutturali concernenti la configurazione pianificata dell'opera (METZLER 2015). I testi manoscritti, elaborati e composti – siano essi validi o nulli, abbreviati o formulati verbalmente come un piano per la struttura di un'opera – possono essere letti e compresi, in linea di principio, perché si servono di un sistema di segni convenzionali a disposizione – malgrado la distanza storica che li separa – sia del compositore, sia del lettore esperto.⁶

2. Metatesti espliciti

Il compositore si serve di definiti segni metatestuali con l'intento di distinguere in primo luogo segmenti testuali momentaneamente validi, ma successivamente rigettati, da quelli validi e obbligatori. Gli stessi segni vengono impiegati anche per regolarizzare un decorso testuale resosi complesso e poco intelligibile, a causa delle sue rielaborazioni. Attraverso questi segni il

⁴ A proposito del lavoro del progetto menzionato, attivo a Bonn e Detmold dal 2014, si segnala il sito: <http://beethovens-werkstatt.de> (stato del 30 novembre 2015).

⁵ Un compendio sulle abbreviazioni in uso nel XVIII e nel XIX secolo è offerto in GASSNER 1844, pp. 156-159.

⁶ Semplificando, il discorso è valido per i manoscritti musicali approntati a partire dal 1600 ca. Per le epoche precedenti esistono documenti isolati sorprendentemente istruttivi, su i quali si è concentrata OWENS 1997. Notazioni antiche e manoscritti musicali medievali, tuttavia, non tramandano alcuna informazione sui processi creativi. Il fatto che il significato di alcuni simboli musicali convenzionali (per esempio cunei, punti, accenti a forma di trattino) sia ancora poco chiaro non nega la sostanziale intellegibilità dei testi musicali moderni. Anche i problemi di decifrazione, a volte drammatici, dei manoscritti sottoposti a intense fasi di correzione non intaccano la validità delle convenzioni sottese all'impiego dei segni in essi presenti.

compositore commenta il proprio stesso testo. Alla categoria dei metatesti espliciti appartiene (spesso ma non di regola)⁷ la cancellatura, impiegata per definire un segmento testuale come nullo. Indicazioni verbali adoperate per la restituzione di un testo («bleibt», «gültig», «vale») o enfattizzazioni grafiche (come per esempio sottolineature costituite da linee ondulate o puntinate) revocano un'espunzione già stabilita, annullano una cancellatura e riportano un testo nullo al suo precedente stadio di validità. Altri elementi metatestuali espliciti, come per esempio i segni di rimando impiegati per le interpolazioni grafiche – o altre annotazioni come il «Vi=de» spesso impiegato dai compositori – assumono la funzione di «segnali stradali testuali» all'interno dei manoscritti, nel caso in cui essi siano divenuti poco leggibili o difficilmente comprensibili a causa di intense rielaborazioni. Le lettere dell'alfabeto indicanti l'altezza dei suoni, aggiunte a posteriori, assolvono funzioni ugualmente chiarificatrici volte a garantire una corretta decifrazione del testo, esattamente come le istruzioni verbali che il compositore indirizza a copisti e incisori, per stabilire la forma testuale di una copia manoscritta o di un'edizione a stampa. Varianti alternative⁸ o altri segmenti testuali vengono occasionalmente corredati di giudizi qualitativi, indirizzati al compositore stesso («besser», «gut», «buono»), e rimandano automaticamente a una futura fase di elaborazione in cui i passaggi non ancora sufficientemente 'sicuri' su un piano compositivo e estetico andranno rivisti. Persino l'alternanza calcolata di mezzi scrittori differenti deve essere considerata come un'indicazione metatestuale esplicita. La sanguigna impiegata in un manoscritto di lavoro, annotato per lo più a inchiostro, serve a differenziare le modifiche annotate col suo aiuto dal testo di base annotato in precedenza. Questa funzione segnaletica dei mezzi scrittori, riconoscibile nelle fasi di redazione portate avanti dagli autori stessi, sfrutta le differenze cromatiche per comunicare un messaggio sullo status dei singoli elementi testuali.⁹

I metatesti espliciti, dunque, consegnano informazioni su un testo musicale esistente, senza però essere a loro volta testi musicali. Da soli, dunque senza il riferimento al testo musicale cui si riferiscono, i metatesti espliciti non possiedono alcun significato. Il loro significato si chiarisce quando vengono fatti interagire col testo composto. Per la stessa ragione gli elementi metatestuali espliciti denunciano sempre relazioni che si giocano a un livello microcronologico. Costituiscono gli indizi in base ai quali comprendere cosa è stato annotato prima o dopo, permettono di porre differenti elementi testuali

⁷ Alcune opzioni interpretative, relative a forme di cancellatura differenti, sono discusse nel mio contributo: APPEL 2011.

⁸ NdT: il tedesco «rivalisierende Variante» possiede una connotazione specifica, qui si è optato per il termine più consueto e immediatamente comprensibile per il lettore italiano. Per la connotazione tedesca si rimanda comunque alla lettura di APPEL 2005, p. 20.

⁹ La funzione di segnale qua descritta non è da confondere con l'impiego contingente di differenti mezzi scrittori o con l'intensità variabile del colore degli inchiostri. Le caratteristiche contingenti della scrittura appartengono nondimeno a una categoria testuale propria. Cfr. nota 13.

in relazione cronologica, e in tal modo trasmettono informazioni sul decorso cronologico dei *processi* di lavoro.

Testi musicali e relativi metatesti espliciti possiedono molti elementi in comune: entrambe le categorie testuali vengono impiegate *intenzionalmente*, vale a dire che le annotazioni così vergate rispondono a una *funzione comunicativa*, perché sono indirizzate a un lettore (il compositore stesso o un copista, un musicista, un redattore, un incisore ecc.) e si servono perciò di *segni e simboli convenzionali*, che (purché scritti in maniera chiara e leggibile, tutt'al più lievemente cancellati) sono comprensibili in *maniera univoca e inequivocabile*. Dal punto di vista semiotico si tratta per un verso di *simboli* musicali e linguistico-verbali – il cui significato è stabilito convenzionalmente – e per un altro verso di *segni iconici* la cui funzione e significato, se non fissata in maniera altrettanto convenzionale, si rivela in maniera associativa.¹⁰ Tra questi segni dal significato autoevidente si possono annoverare linee di interpolazione, cancellature, parentesi effettuate al fine di isolare porzioni di testo, frecce di rimando.

3. Metatesti impliciti

Su ogni manoscritto, affianco ai citati messaggi testuali vergati volontariamente – il testo musicale composto e i metatesti espliciti a esso correlati (di seguito le due categorie verranno richiamate complessivamente come *testi primari*) – vengono registrate ulteriori informazioni, che vengono trasmesse inavvertitamente durante l'esecuzione del processo di scrittura.¹¹ Aderiscono ai testi primari come un'ombra all'oggetto che la genera. Si tratta di proprietà grafiche, vale a dire figurative, della *scrittura* ma anche di specifiche caratteristiche codicologiche, dunque di particolarità materiali del *documento*, collegate da nesso causale alle fasi di stesura della composizione. Sebbene queste caratteristiche scritturali non possiedano alcuno statuto autonomo (poiché non vengono generate dal compositore per sua stessa volontà), sono da leggere e comprendere come categoria *testuale* a parte, vale a dire come *metatesti impliciti*. Il metatesto implicito viene generato dall'autore nel momento stesso della scrittura e dell'azione, e il nesso causale che lo lega al processo di testualizzazione gli conferisce un significato proprio. I metatesti impliciti non influenzano, né modificano il significato del testo primario correlato, ma gli forniscono dei 'marcatori scritturali'.

Dal punto di vista semiotico il metatesto implicito si realizza tramite *segni indessicali*, dunque attraverso *sintomi*, il cui significato non è desumibile

¹⁰ Vedi KELLER 1995, pp. 123-128 (per i segni iconici) e pp. 128-132 (per i simboli).

¹¹ Siano intesi tutti i processi lavorativi portati avanti nel corso dello sviluppo testuale attraverso mezzi scrittori e strumenti (coltello per rasure, colla, ceralacca, filo per rilegature ecc.) impiegati sulla carta o su altri materiali di supporto alla scrittura.

grazie a convenzioni regolamentate, ma deve essere ricavato dapprima per interpretazione causale (KELLER 1995, pp. 118-123).

Mentre la scorta di *segni simbolici* per la stesura di un testo primario è obbligatoriamente ristretta, il suo impiego e significato è regolato da convenzioni e si lascia potenzialmente racchiudere in un lessico, le forme in cui si possono manifestare i *segni indessicali* e il loro numero non sono né circoscritti, né elencabili a partire dal loro significato lessicale.¹² Per questo motivo i metatesti impliciti elencati di seguito costituiscono esclusivamente una selezione di casi esemplari, che potrebbe essere ampliata a piacimento.

Proprietà grafiche mutevoli delle tracce di scrittura, scaturite dall'impiego di strumenti scrittori differenti, differenti intensità d'inchiostro¹³ ecc., costituiscono degli indicatori relativi alla successione temporale di diverse fasi nella stesura di un manoscritto. In questa maniera lo slittamento nell'allineamento delle note (generato da rielaborazioni del testo), lo spessore variabile della punta del mezzo scrittorio, così come il differente *ductus* della scrittura (tipica di schizzi, abbozzi e belle copie) permettono di trarre conclusioni sulle fasi cronologiche, attraverso cui sono stati fissati i testi primari. Lo stesso vale per le relazioni topografiche tra le annotazioni all'interno dello spazio di scrittura.¹⁴ La presenza di annotazioni vergate al di fuori del regolare flusso di scrittura vettorizzato da sinistra verso destra (per esempio le annotazioni interlineari, le aggiunte, le annotazioni su fogli sciolti) suggerisce che queste stesse annotazioni siano state inserite in un momento successivo, in un testo-base approntato in precedenza.

Anche le particolarità codicologiche del documento, frutto del lavoro di testualizzazione del compositore, possono essere lette come messaggi metatestuali impliciti: le tipologie di carta differente, la struttura irregolare della fascicolazione o unghie (che testimoniano la rimozione di foglio), i fori di rilegatura (ricducibili a una rilegatura operata dal compositore stesso), i cartigli incollati o cuciti, le pieghe dei fogli,¹⁵ gli stessi incidenti di scrittura (macchie), o le impronte lasciate casualmente dall'inchiostro su una pagina adiacente del medesimo manoscritto, o addirittura gli scarabocchi, le decorazioni, i segni criptati,¹⁶ sono tutte tracce del processo di scrittura che si

¹² Tuttavia segni simbolici e indessicali hanno in comune un aspetto: il loro significato è sempre determinato dal contesto in cui vengono impiegati. A proposito dei ruoli universali del contesto nei processi di formazione del significato della comunicazione si rimanda a BATESON 1993, p. 28.

¹³ Differenze di colore *casuali* non vanno confuse con il già citato impiego *pianificato* di differenti strumenti scrittori utili alla regia redazionale: le prime consegnano asserzioni metatestuali implicite, le ultime analoghe asserzioni esplicite.

¹⁴ NdT: il concetto di «Schreibraum», qui reso dall'italiano «spazio di scrittura», sta conoscendo una grande diffusione negli studi filologici tedeschi degli ultimi tempi; per una sua corretta contestualizzazione si rimanda a OPPERMANN 2003.

¹⁵ Alan Gosman ha dimostrato che alcune pieghe dei fogli nel cosiddetto quaderno dell'Eroica di Beethoven (*Landsberg 6*) sono interpretabili come tracce del processo compositivo. Beethoven, grazie a questo stratagemma, era in grado di osservare contemporaneamente annotazioni tra loro distanti, ma relative ai movimenti della medesima sinfonia Eroica, così da poter elaborare gli aspetti dell'opera legati alla ciclicità. *Beethoven's Eroica Sketchbook* 2013; qui si cita il vol. 1 *Commentary and Transcription*, pp. 16-19.

zioni, i segni criptati,¹⁶ sono tutte tracce del processo di scrittura che si manifesta materialmente. Chiaramente questo insieme di fenomeni non è sempre interpretabile o riconducibile in maniera plausibile al processo di scrittura, ma questa limitazione vale anche per i testi primari di difficile o ambigua decifrazione.

Per evitare fraintendimenti vale la pena di insistere su un concetto: sebbene i metatesti impliciti siano autentici, vale a dire prodotti dall'autore stesso durante l'atto della scrittura, la loro produzione non costituisce in alcun modo lo scopo degli sforzi compositivi,¹⁷ ma casomai la contingente e spesso inevitabile conseguenza del processo di testualizzazione. Questi metatesti compaiono in maniera o del tutto casuale (come nel caso del colore dell'inchiostro, che man mano si attenua e delle macchie generate inavvertitamente sulle pagine adiacenti di un manoscritto), o vengono imposte da situazioni specifiche (si pensi alle strategie adoperate nei casi in cui lo spazio di scrittura sia insufficiente), o vengono riversati sulla carta nel momento in cui il compositore perde il filo (scarabocchi). Verosimilmente, molti metatesti impliciti si devono a reazioni compensatorie conseguenti a momenti di emergenze, materiali o mentali, emerse durante le fasi di scrittura. In questo senso il metatesto implicito può essere *letto* come commento spontaneo, e non meditato, del compositore stesso allo *svolgimento* del *processo* di composizione.

Legato sistemicamente al testo musicale (e al metatesto esplicito ad esso correlato) il metatesto implicito consegna indizi per la ricostruzione di una cronologia scrittoria, vale a dire per un'analisi strategica della genesi del testo. Metatesti impliciti, di conseguenza, non possono essere considerati o recepiti come testi autonomi, poiché non possono essere separati dal testo primario, cui si rapportano in maniera sistemica. Ciononostante possono essere *mostrati* (per esempio in un facsimile), *descritti* verbalmente e *interpretati*, anzitutto per lo studio della genesi testuale.

Per leggere e comprendere un metatesto implicito è necessario in primo luogo riconoscere una fenomeno scritturale, vale a dire una manifestazione grafico-figurativa, attraverso cui si presenta un singolo segmento di testo primario, come dato oggettivo. Il suo significato può essere desunto dalla struttura relazionale, testuale e scritturale, che risiede in questo stesso dato (ZELLER 1971).

I metatesti impliciti sono costituiti da *segni indessicali*. Sono traccia di qualcosa, non sono espressione dunque di un rapporto arbitrario con l'oggetto contrassegnato, bensì stanno ad essi in una relazione causale e 'sintomatica'.

¹⁶ Lewis Lockwood si chiede per esempio se le enigmatiche figure geometriche, osservabili nel quaderno *Landsberg 6*, siano da interpretare in chiave massonica. *Beethoven's Eroica Sketchbook 2013*, vol. 1 *Commentary and Transcription*, pp. 20-23.

¹⁷ Scarabocchi, annotazioni quotidiane, disegni ai margini delle pagine ecc. non costituivano sicuramente l'obiettivo del lavoro compositivo, essi rappresentano piuttosto fenomeni collaterali più o meno casuali e non pianificati prodottisi parallelamente alla produzione del testo.

(La casualità della loro stessa genesi non contraddice il rapporto di causalità.) Il significato dei *segni indessicali* non è ricollegabile a convenzioni, per questo motivo non può essere compendiato in un lessico: deve piuttosto essere dischiuso in maniera situazionale, vale a dire a partire dal contesto.¹⁸ Simili metatesti devono essere ‘letti’ e compresi per *abduzione*.¹⁹

Attraverso questo percorso interpretativo divengono comprensibili i *processi scritturali*, che non sono immediatamente riconoscibili attraverso le tracce di scrittura ormai irrigidite. Malgrado la varietà illimitata delle loro manifestazioni, i *segni indessicali* offrono informazioni più o meno dettagliate sulla *relazione cronologico-genetica* delle annotazioni, sulla graduale edificazione del testo, sul processo generativo di varianti e sulla sequenza in cui queste stesse sono state ideate, sui legami di coerenza (si pensi per esempi ai *loci paralleli*) e/o sugli *interventi testuali di terzi* (per esempio dei copisti).

A causa dell’indeterminatezza della loro interpretazione – che in nessun caso va intesa come arbitrarietà – e a causa della varietà di forme con cui si possono manifestare, il potenziale conoscitivo dei metatesti impliciti è legato a una quantità inesauribile di informazioni, che non possono essere scandagliate in maniera esaustiva. La somma delle caratteristiche idiografiche della scrittura, sempre uniche e non interscambiabili, racchiuse nei metatesti impliciti di un documento di lavoro rende conto però – molto più del testo primario – del fascino auratico, estetico e soprattutto scientifico esercitato da un manoscritto musicale, in grado di sedurre sempre nuove generazioni di ricercatori.²⁰

A proposito dei metatesti impliciti si può affermare riassumendo quanto segue: essi non dispongono di un *sistema convenzionale di simboli* e non possiedono una *scorta di segni definiti*, vengono generati *‘inavvertitamente’* dal compositore a prescindere dall’obiettivo costituito dal testo, perché aderiscono quali fenomeni collaterali *involontari* (ma decisivi per l’interpretazione genetica) alla scrittura (possono essere definite come delle ‘ombre scritturali’) e/o si manifestano come *caratteristiche fisiche del supporto testuale* (vale a dire come dati codicologici prodotti dall’autore stesso). Anche se non esprimono alcun *messaggio comunicativo intenzional-*

¹⁸ Col termine ‘contesto’ viene qui intesa la somma di tutte le tipologie testuali presenti e il loro aspetto grafico.

¹⁹ Il concetto di *abduzione*, introdotto da Charles Sanders Peirce (1839-1914) aggiunge alle due convenzionali strade del ragionamento logico (*induzione*: dal particolare all’universale e *deduzione*: dall’universale al particolare), una terza via: la *abduzione* costituisce il ragionamento causale che collega gli indizi alle loro cause. L’abilità, la competenza e l’affidabilità nel ragionamento abduttivo si basa per un verso su esperienze quotidiane generali, per un altro verso si acquisisce attraverso la pratica scientifica, esercitata e affinata. Sul significato generale dell’abduzione si veda KJØRUP 2001, pp. 221-223.

²⁰ La fascinazione legata alla dimensione scritturale di questi documenti si desume, tra le altre cose, dal dovere sociale del collezionare, curare, archiviare e studiare questi manoscritti. In questo senso nemmeno la riproduzione più pregiata, o la migliore scansione ad alta risoluzione che consente di ingrandire l’immagine a piacimento fino a migliorare la leggibilità dello stesso oggetto riprodotto, può sostituire l’originale.

mente indirizzato, rendono conto dei processi scritturali (cioè forniscono informazioni su aspetti processuali), qualora si collochino in una relazione coi testi primari (testo musicale composto e metatesto esplicito) tale da permettere di differenziarne l'interpretazione. Poiché i marcatori scritturali possono essere visti come dato evidente, ma non possono esser *letti* nel senso più convenzionale del termine (poiché non possono essere correlati ad alcun sistema codificato di segni, ma devono essere interpretati quali segni indessicali), il metatesto implicito è un costrutto filologico basato su un dato oggettivo. Tale costrutto viene generato da concatenazioni di indizi (attraverso la contestualizzazione e l'interpretazione dei dati). Espresso con un paradosso: i metatesti impliciti vengono letti nel momento stesso in cui viene generato il significato cui vengono correlati.

L'atto della scrittura nella sua interezza, riconoscibile materialmente in un documento e che si manifesta attraverso le differenti tipologie testuali esaminate, viene definito come *scrittura*.²¹ Il termine permette di evitare l'ambiguità e l'indeterminatezza del concetto di *scritto* e si riferisce a manifestazioni grafiche specifiche, alle qualità figurative uniche di un documento di testo, creato e elaborato come manoscritto. Alle caratteristiche della scrittura appartengono anche tutte quelle decisioni, prese dall'autore all'inizio della sua attività, relative all'impaginazione o ad altri aspetti materiali che accompagnano e determinano più o meno stabilmente le qualità figurative dello scritto. Esse riguardano il formato della carta (verticale o oblungo), le dimensioni del rastro impiegato per tracciare i pentagrammi e il loro numero, l'organizzazione schematica dello spazio di scrittura (se vengono lasciati pentagrammi vuoti tra i singoli sistemi; se la spaziatura delle battute è uniforme), gli strumenti scrittori (la scelta di una penna a inchiostro, di una matita) ecc.

Nella scrittura, intesa come qualcosa di materialmente tangibile e come unione sistemica e graficamente evidente di differenti categorie testuali, la composizione può dunque essere compresa nel suo duplice significato di *prodotto* e *processo*, anche se essa si presenta indubbiamente solo come oggetto statico. Il *prodotto* testuale creato durante la composizione è costituito da un testo musicale (e tutti i suoi stadi invalidati) fissato attraverso i segni simbolici e i metatesti espliciti a esso collegati. Anche il *processo* compositivo svoltosi durante la testualizzazione attuata dal compositore è percepibile solo attraverso un *prodotto* testuale solidificatosi sincronicamente. Questo prodotto ormai immobile può essere riportato, entro certi limiti e grazie all'interpretazione di dati tangibili, alla sua dinamicità di processo. Questa 'redinamizzazione' è chiaramente un costrutto filologico, che consente di cogliere sempre e solo dei momenti isolati del processo creativo e non

²¹ Il termine, nella connotazione adottata dal linguaggio tecnico della critica testuale genetica, rimanda al termine *scultura* e pone l'accento – attraverso questa similitudine terminologica – sulla dimensione materiale e oggettuale del testo manoscritto.

permette di ricostruirne il decorso intero. Simili restrizioni selettive valgono per tutti i processi conoscitivi delle discipline umanistiche.

Le conseguenze metodologiche discendenti dalla teoria qui abbozzata, relativa alle differenti categorie testuali, costituiscono un tema da approfondire. Allo stato attuale queste stesse categorie vengono sperimentate all'interno dei modelli di visualizzazione e codifica realizzati dal progetto *Beethovens Werkstatt*.

Che il futuro della filologia musicale, e con esso quello della sua giovane sotto-disciplina, la critica testuale genetica, sia strettamente legato alle forme di rappresentazione digitali, è stato dimostrato con forza e efficacia da Joachim Veit (VEIT 2010, 2013, 2014).

Bibliografia

- APPEL, B. R. (2005), «Variatio delectat – Variatio perturbat. Anmerkungen zu Varianten in der Musik», *Varianten – Variants – Variantes*, «Beihefte zu Editio», n. 22, hrsg. von C. Jansohn – B. Plachta, Tübingen.
- (2011, ma in corso di stampa), *Genetische Textkritik: Vom mehrfachen Schriftsinn musikalischer Werkstatthandschriften*, in *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse. Berichte über das Symposium in Kiel, 5.-8. Oktober 2011*, hrsg. von Siegfried Oechsle.
- BATESON G. (1993), *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt a.M.
- Beethoven's Eroica Sketchbook: A Critical Edition*, ed. by L. Lockwood – A. Gosman, 2 voll., Urbana u.a.
- GASSNER, S. (1844), *Dirigent und Ripienist. Für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde (zugleich als Fortsetzung seiner Partiturerkenntnis) bearbeitet*, Karlsruhe.
- KELLER, R. (1995), *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiothischen Wissens*, Tübingen.
- KJØRUP, S. (2001), *Humanities. Geistwissenschaften. Science humaines. Eine Einführung*, trad. tedesca dal danese di E. Bense, Stuttgart.
- METZLER, P. (2015), *Beethoven's Sketchbook Annotations. Implications for Interpretations and Performance*, in *Genèses musicales*, éd. par. N. Donin – A. Grésillon – J.-L. Lebrave, Parigi, pp. 145-151.
- OWENS, J. A. (1997), *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York.
- OPPERMANN, A. (2003), *Schreibraum und Denkraum – Joseph Haydns Skizzen zur „Schöpfung“*, «Die Musikforschung», 56/4, pp. 375-381.
- Texte zur Theorie des Textes*, hrsg. von S. Kammer – R. Lüdeke, Stuttgart 2005.
- VEIT, J. (2010) *Es bleibt nichts, wie es war – Wechselwirkungen zwischen digitalen und 'analogen' Editionen*, «Beihefte zu editio», 24, pp. 37-52.
- (2013), *Digitale Editionen und Noten-Text: Vermittlungs- oder Erkenntnisfortschritt?*, in *Im Dickicht der Text. Editionswissenschaft als interdisziplinäre Grundlagerecherche*, hrsg. von G. Dane – J. Jungmayr – M. Schotte (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 12), Berlin, pp. 233-266.
- (2014). *'Editionstechniker'?* – *Von den Herausforderungen an künftige Editionen und Editoren*, «Mozart-Jahrbuch» 2013, Kassel u.a., pp. 27-41.
- ZELLER, H. (1971), *Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition*, in *Text und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. von G. Martens – H. Zeller, Monaco, pp. 45-89.

Bernhard R. Appel, professore dal 2003 per eccezionali meriti scientifici, è stato incaricato nel 1986 della fondazione della Schumann-Forschungsstelle. Dal 2007 al 2015 è stato direttore del Beethoven-Archiv e del Beethoven-Haus-Verlag (Beethoven-Haus) e negli stessi anni ha ideato il *Beethoven-Studienkolleg* per giovani musicologi; dal 2014 dirige il progetto *Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition*.

Bernhard R. Appel, professor from 2003 for extraordinary scientific merits, in 1986 has been appointed of Schumann-Forschungsstelle Foundation. From 2007 to 2015 he has been director of Beethoven-Archiv and of Beethoven-Haus-Verlag (Beethoven-Haus); in the same years he conceived the *Beethoven-Studienkolleg* for young researchers in Musicology. Since 2014 he directs the *Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition* project.