

ABSTRACT BOOK

XIV CONVEGNO INTERNAZIONALE DI
ANALISI E TEORIA MUSICALE
GATM – Gruppo Analisi e Teoria Musicale

28 Settembre – 1 Ottobre 2017

a cura di

CATELLO GALLOTTI, MARINA MEZZINA,
MASSIMILIANO LOCANTO, GIUSEPPE SELLARI

UniversItalia

**XIV CONVEGNO INTERNAZIONALE DI
ANALISI E TEORIA MUSICALE**

(28 Settembre – 1 Ottobre 2017)

Organizzato dal GATM – Gruppo Analisi e Teoria Musicale

In collaborazione con:

RATM – Rivista di Analisi e Teoria Musicale

ANALITICA – Rivista online di Studi Musicali

Istituto Superiore di Studi Musicali ‘G. Lettimi’ di Rimini

Sagra Musicale Malatestiana



GATM
Gruppo Analisi e Teoria Musicale
Via Barberia n. 4, 40123 Bologna
<http://www.gatm.it>



Abstract Book a cura di:

Catello GALLOTTI (da Asatryan a Ferrari)

Marina MEZZINA (da Franceschetti a Mezzina)

Giuseppe SELLARI (da Milia a Zenkin)

Massimiliano LOCANTO (tavola rotonda e sessione tematica)

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2017 – UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-3293-047-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

XIV CONVEGNO INTERNAZIONALE DI ANALISI E TEORIA MUSICALE

28 settembre – 1 ottobre 2017

Istituto Superiore di Studi Musicali 'G. Lettimi', Via Cairoli 44 – 47923 Rimini

Il *XIV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale* propone otto sessioni di studio dedicate ad alcune delle questioni cruciali della ricerca musicologica di questi anni. I temi affrontati riguardano lo studio della musica tonale, i repertori del Novecento e gli aspetti della didattica dell'analisi e della teoria musicale. Il *Convegno* comprende anche una sessione tematica riguardante la composizione e la storia del canto fermo, alcuni concerti/analisi e una tavola rotonda conclusiva sulla composizione e l'improvvisazione nella musica del Quattrocento.

Il *Convegno* è riservato agli iscritti del G.A.T.M., agli studenti e ai docenti dell'Istituto Lettimi. L'iscrizione al G.A.T.M. coincide con l'abbonamento annuale alla *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* e si può effettuare sul sito del G.A.T.M. (<http://www.gatm.it/>), su quello della LIM (<http://www.lim.it/>) o, nei giorni del *Convegno*, presso l'Istituto Lettimi. Da giovedì 28 settembre sarà attiva una Segreteria per l'accoglienza dei partecipanti, per l'iscrizione all'Associazione e per richiedere l'Attestato di partecipazione; nei giorni del *Convegno* sarà allestito un banco libri dove acquistare le pubblicazioni del G.A.T.M.

Autorizzazione Ministeriale. Per i lavori del *Convegno* è stata richiesta al Ministero dell'Università e della Ricerca l'autorizzazione all'esonero dal servizio per i docenti.

Attestato di Partecipazione. Chi desidera l'Attestato di partecipazione, che sarà rilasciato al termine dei lavori, dovrà preventivamente richiederlo alla Segreteria del *Convegno* al momento dell'iscrizione.

Per informazioni:

segreteria@gatm.it; Ist. Lettimi: tel. 0541-793840; lettimi@comune.rimini.it

Giovedì 28 Settembre

ore 14.00 Accoglienza e registrazione relatori e partecipanti
ore 14.30 Auditorium Saluto degli organizzatori e inizio del Convegno

ore 15.00 Auditorium
Sessione 1 *Ricerche teoriche*
Presiede Mario Baroni

ore 15.00 Biblioteca
Sessione 2 *Didattica dell'analisi*
Presiede Egidio Pozzi

Daniel Filipe Pinto Moreira, *Harmonic consistency across contrasting moments and strata*

Simonetta Sargenti, *L'analisi musicale nella didattica delle materie storiche e nei rapporti con la tecnologia*

Vasilis Kallis, *Formal Considerations in Post-tonal Music – General Musical Processes, Formal Functions, and Rhetorical Effect*

Paolo Teodori, *Schemi galanti o tecniche del contrappunto? Un'ipotesi sul procedimento compositivo adottato da Leo verificata attraverso l'analisi delle frasi iniziali di alcuni solfeggi*

Erica Bisesi, *How do music emotion and imagery depend on music structure and expression? An interdisciplinary study relating music analysis, performance science, music emotion and empirical aesthetics*

Anna Maria Bordin-Barbara Petrucci, *Pensiero analitico e identità strumentale*

---- ore 17.00-17.30 pausa caffè ----

Eric Maestri-Giovanni Mori, *Live coding: Four case studies' sound morphologies*

Giorgio Tedde, *Analisi nell'insegnamento dell'AFAM: un'esperienza di innovazione didattica e metodologica e di ricerca nell'ambito teorico-analitico*

ore 18.15 Auditorium Concerto/analisi

Emanuele Ferrari, *The Wind of the Catastrophe and the Abyss of History: Debussy's Ce qu'a vu le vent d'Ouest*
Helios D'Andrea, *Astor Piazzolla: Sonata op. 7 per pianoforte*

Venerdì 29 Settembre

ore 9.00 Auditorium
seguito Sessione 1

ore 9.00 Biblioteca
Sessione 3 *Tonalità: aspetti teorici*
Presiede Catello Gallotti

Anders Friberg-Anna Rita Addressi-Mario Baroni-Erica Bisesi, *Perceived accents in melodies: Computational, musicological, and perceptual issues*

Tiziana Pangrazi, *Ascolto musicale ed emozioni nell'estetica di Pietro Verri*

Augusto Mazzoni, *Figure bistabili e 'sentire come': alcune ricadute in campo analitico-musicale*

Susan de Ghizé, *Dualistic Common-Tone Modulations*

ore 10.20 Auditorium

Sessione 4 Primo Novecento

Presiede Rossana Dalmonte

Alessandro Milia, *Nuovi percorsi di ricerca musicale: le relazioni tra musicologia e composizione*

Yaroslav Stanishevskiy, *Some observations on the hierarchic arrangement of the closest harmonic relations*

---- ore 11.00-11.30 pausa caffè ----

Fabrizio Casti-Marco Lutz, *L'isle Joyeuse di Claude Debussy: un esempio di analisi per l'esecuzione*

Duilio D'Alfonso, *Tonal cognition: neo-Riemannian Tonnetz, Lerdahl's pitch space, and beyond*

Emanuele Franceschetti, *Dimenticando i secoli. Idee per un'analisi e un'interpretazione delle Due liriche di Saffo di Goffredo Petrassi*

Konstantin Zenkin, *On the dynamic understanding of the musical form in Russian music theory*

Marco Stassi, *Ipotesi strutturali, forma classica e dodecafonia nella Giga della Suite per pianoforte op. 25 di Arnold Schönberg*

Marina Mezzina, *Karl Friedrich Zelter: lo stile galante e il 'musicista pubblico'. Eredità musicali e tradizioni galanti a Berlino nei primi anni del XIX secolo*

---- ore 13.30-15.00 pausa pranzo ----

ore 15 Auditorium

seguito Sessione 4

ore 15.00 Biblioteca

Sessione 5 Tonalità: repertori

Presiede Antonio Rostagno

José Oliveira Martins, *Casella's 'modulation in simultaneity,' Bartók's 'polymodal chromaticism,' and my 'scalar dissonance.'*

Elena Rovenko, *On Wagner's Leitmotif Method in Vincent d'Indy's Program Single-Movement Symphonic Oeuvres*

José Telmo Rodriguez Marques, *Misconstrued Premise and Vertical Polarization in George Perle's Twelve-Tone Tonality*

Rebecca Lancashire, *Parsimonious harmonic narratives in Schubert's posthumous Schwanengesang*

Luca Befera, *Reminiscenze strutturali: analisi della sinfonia op. 21 di Anton Webern*

Valeria Bulferi, *Robert Schumann: Quarta Sinfonia. Un esempio della grande forma unitaria*

---- ore 17.00-17.30 pausa caffè ----

ore 17.30 Auditorium Concerto/analisi

Fabrizio Casti, Marco Lutz, Francesco Giammarco

Esperienze dialogiche in una analisi dell'esecuzione: L'isle Joyeuse di Claude Debussy

[ore 18.30 Comitato scientifico GATM (I parte)]

Sabato 30 Settembre

ore 9.00 Auditorium

Sessione 6 Secondo Novecento

Presiede Susanna Pasticci

Michele Cagol, *La poetica della luce e dell'ombra in Sofia Gubaidulina. Microtonalità e tecniche strumentali in Quaternion per quattro violoncelli*

Zachary Cairns, *A Musical Statement of Christian Faith in the Soviet Union: Edison Denisov's Requiem*

ore 10.20 Biblioteca

Sessione 7 Jazz, Popular, Musica per film

Presiede Luca Marconi

Baiba Jaunslaviete, *Collage as a Way of Conclusion of Musical Composition in the Context of the 20th/21st Centuries Music Aesthetics*

Paulo Perfeito, *Twentieth Century Compositional Techniques Applied to Jazz: Pitch-Class Sets in Jazz Composition and Improvisation*

---- ore 11.00-11.30 pausa caffè ----

Livia Maria Marzolla-Andrea Spontoni, *Rebonds di Iannis Xenakis: metodi di analisi e segmentazione*

Elisabeth Heil, *New perspectives on the analyses of quotation in popular music*

Mariam Asatryan, *La spazializzazione del suono nei quartetti centrali di G. Scelsi*

Roberto Calabretto, *L'influenza della drammaturgia operistica nella musica per film*

Luca Guidarini, *Fausto Romitelli's Trash TV Trance: Kevin Clifton, Intertextuality and Evolution of Angelo Badalamenti's 'Twin Peaks Theme'*

---- ore 13.30-15.00 pausa pranzo ----

ore 15.00 Auditorium Sessione 8 *Con, dal e nel canto fermo.*

Per una dialettica dei materiali nella composizione contrappuntistica

Presiede Federico Del Sordo

Federico Del Sordo, *La formazione teorico-musicale del cantore ecclesiastico durante il secolo XVII*

Michele Chiaramida, *La funzione delle species nel processo di determinazione modale*

Maurizio Giannella, *L'implicito nell'elaborazione del canto fermo*

Antonello Mercurio, *Il canone a due voci sul canto fermo*

---- ore 17.40-18.10 pausa caffè ----

ore 18.10 Auditorium

Egidio Pozzi, *La Quarta Edizione del Master in Analisi e Teoria Musicale: ricerca e indirizzi di specializzazione*

ore 18.40 Auditorium Concerto/analisi

Cecilia Oinas-Maija Parko, *'Drunken dervishes and belly dancers':*

Schenker's Syrian Dances revisited

Simonetta Sargenti-Erica Bisesi, *I preludi per pianoforte di Olivier Messiaen, tra rigore compositivo ed espressività*

ore 21.00 Concerto Piazza Malatesta, Castel Sismondo

Ensemble Il Turturino, *Musiche per Sigismondo*

Domenica 1 Ottobre

ore 9.30 Auditorium Tavola rotonda

Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento. Casi di studio

Composition and Improvisation in Fifteenth-century music. Case Studies

Introduce: Massimiliano Locanto

Coordinatori: Julie E. Cumming e Jesse Rodin

Partecipano: Francesco Rocco Rossi, Daniele V. Filippi, Alessandra Ignesti

[ore 14.00-16.45 Comitato Scientifico GATM (conclusione)]

Comitato Scientifico del convegno: M. Baroni, D. Colaci, R. Dalmonte,

C. Gallotti, I. Macchiarella, A. Maffei, E. Meyer, E. Pozzi

ABSTRACT DEGLI INTERVENTI

MARIAM ASATRYAN (Università di Pavia)

LA SPAZIALIZZAZIONE DEL SUONO NEI QUARTETTI CENTRALI DI G. SCELSI

La presente relazione vuole condividere i risultati della ricerca nei quartetti di Giacinto Scelsi dei tratti dell'estetica dello stile detto di una nota sola.

Il quartetto di archi è stato scelto per questo studio, in quanto rappresenta un genere musicale profondamente radicato nella prassi compositiva della musica classica. È un genere che, definito nell'epoca del classicismo, si è dimostrato estremamente vitale e nel corso del XX secolo ha continuato ad attirare l'attenzione dei compositori e ha dato loro spazio per realizzare idee più audaci. Anche ora il quartetto d'archi continua a rimanere allettante per i compositori, dimostrando la sua incredibile duttilità e universalità che permettono di adattarlo ai cambiamenti estetici delle epoche musicali e di restare un ambito rilevante per la realizzazione di singolari concetti-chiave.

Anche nell'opera complessiva di Giacinto Scelsi il genere del quartetto d'archi svolge un ruolo simile: il compositore vi ricorre in vari periodi della sua vita, fissandovi i propri concetti estetici. Grazie a ciò i suoi cinque quartetti diventano un importante documento che esprime nella musica le tappe essenziali dell'evoluzione del suo pensiero compositivo.

Scelsi si distingue nella pleiade dei compositori del '900 italiano per la sua originale concezione estetica del suono. Il libro autobiografico *Sogno 101* è un'importante fonte di idee sulla natura del suono. Si articola in due parti, la Seconda, pubblicata per prima, riporta idee poetiche ed esperienze meditative sulla qualità del suono. La Prima, contenente le memorie del compositore e i ragionamenti sul suo concetto di suono, viene pubblicata molti anni dopo (precisamente nel 2010 dalla casa editrice Quodlibet) per espresso desiderio dell'autore.

Nella presente relazione vengono prese in considerazione le idee di Scelsi per ciò che riguarda la qualità del suono dei quartetti nell'analisi dei movimenti delle voci. Il cambio dei parametri di altezza, registro, timbro e ritmo nel tessuto musicale rappresenta la realizzazione delle idee del compositore riguardo alla propagazione del suono in uno spazio ipotetico.

L'obiettivo di questo lavoro è la ricerca e l'analisi delle formule del moto dei singoli suoni nel taglio orizzontale e verticale. Insieme essi creano l'effetto della spazializzazione del suono. Nella relazione viene presentata oltre all'analisi anche la classificazione dei procedimenti compositivi. Per la valutazione dell'effetto di espansione del tessuto sonoro vengono analizzati: lo

spettro armonico del suono, la graduazione quartitonale dei suoni fondamentali, l'impiego dei registri dal grave all'alto, il cambio delle altezze, l'ispessimento e la rarefazione del tessuto, effettuati grazie al cambiamento delle figure ritmiche, nonché la formazione di aggregati verticali dei suoni e il collegamento dei suddetti elementi con la forma dei quartetti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CASTANET P. A – CISTERNINO N. (cur. 2001), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, Luna, La Spezia.
- CREMONESE A. (1992), *Giacinto Scelsi. Prassi compositiva e riflessione teorica fino alla metà degli anni '40*, L'Epos, Palermo.
- TORTORA D. (cur. 2008), *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita*, in atti dei convegni internazionali, (Roma, 9-10 dicembre 2005; Palermo, 16 gennaio 2006), Aracne, Roma.
- SCELSI G. (2010), *Il Sogno 101, prima e seconda parte*, Quodlibet, Macerata.
- STEINER R. (1973), *L'essenza della musica*, Antroposofica, Milano.

LUCA BEFERA (Università di Pavia)

REMINISCENZE STRUTTURALI: ANALISI DELLA SINFONIA OP. 21 DI ANTON WEBERN

La Sinfonia Op. 21 fu scritta nel 1928, quando la tecnica dodecafonica era già esaustivamente applicata dai compositori della seconda scuola di Vienna. Il brano offre numerosi spunti per comprendere le peculiarità del linguaggio weberniano nel suo continuo rapporto dialettico col passato, in particolare con lo stile classico come più volte rimarcato dal musicista stesso. Nella relazione vengono dunque messi in evidenza significativi nessi con la Sonata Op. 111 di Beethoven, dimostrando come affinità sul piano formale e contenutistico (ripartizione e strutturazione dei movimenti, gestione motivica ed intervallare, procedimenti contrappuntistici, etc.) influiscano sulla creazione dell'opera orientandone la struttura per poi evolversi alla luce del nuovo metodo compositivo. Sono inoltre sottolineate significative relazioni nella gestione tematica osservando come l'autore viennese non rinunci all'elaborazione motivica imperniata sullo svolgimento della serie per ottenere coerenza strutturale, pur progressivamente dissolvendone la sostanza attraverso caratteristici procedimenti puntillistici. Specificatamente nel primo movimento, si intende poi dimostrare come la gestione delle dodici classi di altezza non basti di per sé a giustificarne la tripartizione soventemente attribuitagli in relazione alla forma sonata, pur fungendo da catalizzatore del

principio di circolarità attraverso – oltre ai noti procedimenti di retrogradazione – trasposizioni ad intervalli regolari che conducono al ritorno alle serie di partenza analogamente a quanto accadeva nella tonalità classica. Come si nota, l’obbiettivo della relazione non è lo speculare affiancamento tra le corrispondenze specifiche tra i due brani, bensì l’approfondimento di talune problematiche di primaria importanza circa la prassi compositiva dell’autore della seconda scuola di Vienna. In virtù di tali osservazioni, viene dunque evidenziato come attraverso la forma bipartita del primo movimento, Webern voglia far confluire la sinfonia nella struttura simmetrica chiaramente espressa nel secondo. L’innovazione dell’autore austriaco rispetto al passato consiste soprattutto in ciò: mentre Beethoven intende fondere la forma della fuga con quella della sonata per poi risolvere la tensione generata nelle successive variazioni, Webern evolve tale concezione generale nella struttura ad arco che conclude l’opera dominando la gestione seriale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAILEY K. (1983), *Webern's Opus 21: Creativity in Tradition*, «The Journal of Musicology» 2/2, University of California Press, Berkeley, pp. 184-195.
- BAILEY K. (2006), *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEIBOWITZ R. (1948), *Qu'est ce que la musique de douze sons? Le concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, Dynamo, Liegi.
- STROH W. M. (1975), *Webern, Symphonie op. 21, Meisterwerke der musik, Heft 11*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco.
- WEBERN A. (1989), *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano.

ERICA BISESI

(Department of Speech, Music and Hearing,
KTH Royal Institute of Technology, Sweden; GATM, Italia)

HOW DO MUSIC EMOTION AND IMAGERY DEPEND ON MUSIC STRUCTURE AND EXPRESSION?

AN INTERDISCIPLINARY STUDY RELATING MUSIC ANALYSIS, PERFORMANCE SCIENCE, MUSIC EMOTION AND EMPIRICAL AESTHETICS

Background

Musicians learn about expression intuitively, imitating the expressive strategies of teachers and other performers, and gradually developing a personal voice. High-level performance teachers do speak analytically about the iso-

lated ingredients of expressive performance, such as slowing down in particular ways at particular points or changing articulation to emphasize given events, but they do so surprisingly rarely; many prefer to speak in impressive-sounding metaphors and images. That is perhaps because much of the relevant research is quite recent, and expression is associated more with intuitive rather than logical thinking.

Aims

We propose an analytical approach to understanding performance expression that combines music analysis, performance science, emotion and free associations. We aim to stimulate the metacognitive ability of musicians and music students to reflect on and develop their expressive strategies.

Methods

This presentation will be organized in four main sections.

First, we will discuss a new computational model of accent salience in Western tonal music, as developed by Erica Bisesi, Anders Friberg (KTH, Stockholm) and Richard Parncutt (University of Graz). Accents are local events that attract a listener's attention and may be immanent (grouping, metrical, melodic, harmonic) or performed (variations in timing, dynamics, and articulation). The model has been applied to analyse two pieces belonging to the Romantic repertoire: Chopin Preludes No. 7 and No. 13 (central part). In a second stage, we will focus on music performance science, by presenting computational analyses of four different performances of the same Chopin Preludes listed above, as performed by an algorithm developed by Erica Bisesi and Giuseppe Cabras (University of Udine). Predicted versus performed accent saliences will be compared by measuring variations in timing and dynamics in commercial recordings by eminent musicians. We will continue focusing on music emotion and imagery, by presenting three mainstream models for music emotion and free associations in music, and how their predictions can be related to analysis of structure and expression in piano music.

Finally, we will present results of an experimental study that concluded the 2nd-year course 'Structure, Expression and Emotion' which was held at the University of Bratislava in 2107. Four students (Jana Štrpková, Katarína Bašteková, Jana Domenyova and Jana Franková) were involved in the research, under the supervision of the main author. The experiment involved 16 Slovak listeners with different music expertise, who were asked to rate emotions and free associations according to the three models and for each of the pieces and performances addressed hereby.

Conclusions

We will discuss how predictors for emotions (e.g. joy, sadness, tension) and/or imagery (e.g. surprise, darkness, dynamicity) do correlate with structural parameters in the scores and the performances (segmentation, emphasis on accents, tempo, dynamics, agogics), and suggest an innovative strategy for classifying, systemising and understanding different performance styles.

Implications

The past century has seen a shift in emphasis in high-level music performance toward technical excellence at the expense of the art of interpretation. Our approach has the potential to reverse this trend by shifting attention away from technique (which improves with meaningful practice anyway, according to both artistic and scientific schools of thought) and toward expression, interpretation and emotion. Our approach may be more appropriate for analytically-oriented music students who wish understand the detailed relationship between music structure and expression in their own praxis. In advanced music curricula, our approach could be linked to teaching of music theory and analysis, allowing students not only to analyse the pieces they are playing themselves (which motivates learning), but also how they are playing them.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BISESI E. – FRIBERG A. – ADDESSI A. R. – BARONI M. (2017), *A bottom-up model of immanent accent salience in Western art music. Paper accepted for presentation at ISPS 2017, International Symposium on Performance Science, Reykjavík, Iceland, August 30th - September 2nd.*
- BISESI E. – TOIVIANIEN P. (2017), *The relationship between immanent emotion and musical structure in classical piano scores: A case study on the theme of La Folia*, ESCOM 2017 The European Society for Cognitive Sciences of Music Conference, Ghent, Belgium, July 31st - August 4th.
- BISESI E. – WINDSOR L. (2016), *Expression and communication of structure in music performance: Measurements and models*, in HALLAM S. – CROSS I. – THAUT M. (cur.), *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford University Press, Oxford, pp. 615-631.
- BODINGER M. – BISESI E. – PARNCUTT R. (2014), *Listeners' informal vocabulary for structure, expression, emotions and associations in piano music*, in SONG M. K. (cur.), *Proceedings of the ICMPC13 – APSCOM-5*, Seoul, South Korea College of Music, Yonsei University, 4-8 August, (pp. 76-79).
- GOMEZ P. – DANUSER B. (2007), *Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion*, «Emotion», 7/2, pp. 377-387.

ANNA MARIA BORDIN (Conservatorio 'N. Paganini' di Genova)

BARBARA PETRUCCI (Conservatorio 'N. Paganini' di Genova)

PENSIERO ANALITICO E IDENTITÀ STRUMENTALE

Questo studio si basa sull'approccio empirico e sull'analisi dei dati ricavati da un'esperienza di ricerca-azione condotta da due docenti del Conservatorio Paganini di Genova. Ispirato agli studi su Analisi ed Esecuzione e implementato in ambito didattico, approfondisce l'interazione esistente tra informazioni analitiche ed esito performativo, individuando le informazioni che più efficacemente supportano la specificità strumentale, intesa come insieme di caratteristiche sonore, organologiche e di prassi esecutiva storicamente informata. Si configura come studio di caso e si è avvalso di strumenti affini come il pianoforte e il clavicembalo, focalizzando l'attenzione sulle diversità e peculiarità sonore di tali strumenti. La finalità è valutare se il pensiero analitico può individuare ed evidenziare le specificità strumentali rendendole fruibili e declinabili nelle scelte esecutive. Più specificamente, lo studio indaga quale tipo di analisi è in grado di orientare efficacemente le scelte strumentali e di portare informazioni caratterizzanti rispetto all'esito sonoro.

Si è scelto di condurre lo studio in un setting didattico di ricerca-azione per poter contare su un livello accreditato e consapevole di conoscenza analitica e su un solido dominio delle competenze strumentali, attraverso un percorso didattico strutturato, orientato analiticamente e monitorato in ogni suo modulo, in cui le due docenti sono anche le studiose che conducono la ricerca.

Due studenti del IV livello di Conservatorio hanno studiato l'Inventio XV di J. S. Bach BWV 786, brano di difficoltà perfettamente adeguata al loro livello di preparazione, comunemente acquisito nei repertori clavicembalistici e pianistici.

La sperimentazione si è avviata con l'assegnazione del brano ai due studenti, mai eseguito prima ma certamente ascoltato, e con una prima analisi a cura delle docenti che presenta una parte condivisa, l'analisi morfologica, e una non necessariamente condivisa, che descrive quella che le docenti ritengono essere una realizzazione esecutiva ottimale per gli studenti in questione. È stata realizzata la registrazione del brano studiato autonomamente per circa 4 settimane dagli studenti. La registrazione è stata realizzata con un dispositivo Zoom H4N in formato Wav 44.1 KHz/16 bits e ha consentito di disporre attendibilmente di tutti i dati necessari a un'analisi dei parametri secondari.

Dopo la prima registrazione il percorso didattico si è articolato in 4 lezioni in cui le docenti hanno accompagnato gli studenti verso il miglior risultato performativo possibile, utilizzando le informazioni che hanno ritenuto più utili. Un diario dettagliato testimonia il lavoro didattico svolto e tutti i suoi contenuti. Questa fase seconda si conclude con una seconda registrazione del brano.

Le due registrazioni sono state poi analizzate, confrontate tra di loro, con le analisi iniziali e con i diari delle docenti. La comparazione analitica ha messo in luce ciò che nei due contesti è simile e ciò che invece differenzia e caratterizza l'esecuzione clavicembalistica e quella pianistica. Lo scopo dello studio è contribuire a comprendere come l'analisi possa trasformare delle indicazioni di carattere teorico in strategie esecutive dotate di specificità strumentale, creando un importante collegamento tra esperienza pratica, costituita dal tempo trascorso allo strumento, conoscenza teorica dello strumento, definita spesso da un'astratta e lontana descrizione storica e organologica, e conoscenza profonda del brano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARONI M. – MAGUIRE S. – DRABKIN W. (1983), *The concept of musical grammar*, «Music Analysis», 2/2, 175-208.
- BOXALL M. (1977), *Harpichord method: based on sixteenth to eighteenth-century sources*, Schott Music Ltd, London.
- GEOFFROY-DECHAUME A. (1986), *Le langage du clavecin*, Van de Velde, Paris.
- HAYNES B. (2007), *The End of Early Music: a period performer's history of music for the twenty-first century*, Oxford University Press, Oxford.
- OCKELFORD A. (2017), *Comparing Notes. How we make sense of music*, Profile Books LTD, London.
- RINK J. (cur. 2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.

VALERIA BULFERI

ROBERT SCHUMANN: QUARTA SINFONIA UN ESEMPIO DELLA GRANDE FORMA UNITARIA

L'analisi è volta a dimostrare che la sinfonia n. 4 di Schumann sia un chiaro ed eloquente esempio di grande forma unitaria, il cui substrato compositivo risulta volutamente inserito in una struttura di un'unica forma-sonata, raggiunta non attraverso richiami ad elementi e contenuti extramusicali, bensì mediante un ruolo importante dei riferimenti fra gli elementi interni alla mu-

sica, organizzati in un processo propulsivo che induce lo stato psicologico dell'accelerazione e della continuità.

Dopo aver contestualizzato storicamente Schumann, inquadrandolo all'interno di quel gruppo di compositori romantici volti alla ricerca della grande forma attraverso l'elemento della ciclicità, ho scelto quattro metodologie analitiche per verificare l'ipotesi di partenza: l'analisi formale, volta a spiegare la struttura dell'opera in termini di funzioni e relazioni mediante un'indagine delle parti strutturali e delle sue nidificazioni; l'analisi parametrica, che serve a frantumare il materiale nei suoi elementi costitutivi generando i 'parametri' dell'evento sonoro; l'analisi semiotica o delle strutture grammaticali, che mira ad ottenere una frammentazione del *continuum* musicale ed una conseguente ricomposizione di tale *continuum* a partire dalle unità a dalle norme che le regolano; ed infine l'analisi informazionale, che considera la musica come un processo di comunicazione che si configura nelle sue diverse parti attraverso il valore della probabilità dell'occorrenza di ogni segno.

A partire dai risultati empirici delle analisi dei singoli movimenti ho potuto verificare un'intenzione ben precisa del compositore di collegare tutto, e questo non tramite il principio della ripetizione di un'idea fissa, bensì della variazione della medesima.

Si tratta dunque di una sinfonia organizzata in quattro movimenti che s'inseriscono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, i cui temi attraversano l'intera composizione sotto forma di varianti e sviluppi tematici che alterano gli schemi della sinfonia classica, anticipando così le innovazioni dei compositori tardo romantici.

Al fine di fornire uno sguardo unitario dell'intera sinfonia, ho realizzato un'estensione dell'analisi semiotica a livello della macro-forma, mostrando la coerenza grammaticale dei vari ordini gerarchici e il tentativo di unitarietà che il compositore avrebbe messo in atto volutamente costruendo un substrato unitario nascosto all'interno di una struttura apparentemente tradizionale.

Confrontando infine i risultati dell'analisi con l'ipotesi di John Daverio, secondo cui l'incompletezza dell'allegro di sonata potrebbe essere vista come una conseguenza del tentativo di Schumann di imporre una forma-sonata all'intera sinfonia, ho proposto una seconda ipotesi di raggruppamento basata sui risultati empirici ottenuti con l'analisi dettagliata dei quattro movimenti; ne è derivato che i capisaldi della percezione della forma-sonata e della tecnica di coesione su larga scala sono distinguibili in alcuni momenti rilevanti emersi dalle analisi dei singoli movimenti e che l'intera sinfonia sareb-

be un unico movimento in forma-sonata in cui tre elementi tematici principali costituirebbero i nuclei generatori di tutti i temi e delle loro evoluzioni. Tale risultato è un evidente contributo alla conoscenza dell'opera in quanto l'osservazione degli elementi, la ricostruzione dei dati e l'affermazione delle conclusioni raggiunte è stata basata su dati verificati attraverso l'impiego delle metodologie analitiche utilizzate come strumenti di indagine empirica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENT I. (1990), *Analisi musicale*, EDT, Torino.
 CHION M. (1996), *La sinfonia romantica. Da Beethoven a Mahler*, SEI, Torino.
 DAVERIO J. (2015), *Robert Schumann, araldo di una 'nuova era poetica'*, Astrolabio, Roma.
 EDLER A. (1992), *Schumann e il suo tempo*, EDT, Torino.
 ROSEN C. (2011), *Le forme sonata*, EDT, Torino.

MICHELE CAGOL (Conservatorio 'F. A. Bonporti' di Trento)

LA POETICA DELLA LUCE E DELL'OMBRA IN SOFIA GUBAIDULINA. MICROTONALITÀ E TECNICHE STRUMENTALI IN *QUATERNION* PER QUATTRO VIOLONCELLI

Fra i diversi sistemi microtonali, il procedimento che prevede l'aggiunta di nuovi toni alla scala temperata cromatica – in quanto estensione di un vocabolario tradizionale e familiare – costituisce l'approccio più vantaggioso dal punto di vista della pratica strumentale e compositiva [Wertz 2001]. All'interno di quest'ambito della musica microtonale, la scala per quarti di tono rappresenta il metodo più comunemente usato per frazionare ed espandere il cromatismo. In *Quaternion* (1996) per quattro violoncelli, Sofia Gubaidulina esplora e utilizza questo specifico approccio microtonale per scopi espressivi e drammatici: «The principal theme is the 'drama' of tones expanding by quarter-tone steps» [Gubaidulina 2001]. Gli strumenti sono divisi in due gruppi: il terzo e il quarto violoncello sono accordati un quarto di tono sotto rispetto ai primi due. Questa tecnica è già stata utilizzata da Gubaidulina in *String Quartet No. 4* (1993) e in *Music for Flute, Strings, and Percussion* (1995), e sarà impiegata anche in composizioni successive [Kurtz 2007]. L'idea di base di Gubaidulina è poetica: espandere la scala cromatica – attraverso l'unione di due spazi sonori cromatici sfasati fra loro di un quarto di tono – per restituire alla musica un 'mondo della notte' andato perduto con la musica dodecafonica dove tutto è 'giorno', illuminato e ra-

zionale [Lukomsky-Gubaidulina 1998]. Gubaidulina chiarisce la sua poetica con una metafora: «For me this is a metaphor of the image and its shadow, or a day and a night» [Lukomsky-Gubaidulina 1998, 11]. Obiettivo generale del presente studio è inquadrare l'approccio microtonale di Gubaidulina all'interno del vasto ambito della musica microtonale e rilevarne le specificità rispetto ad altre composizioni per archi che utilizzano la tecnica della scordatura di un quarto di tono (per esempio, *Ramification* di György Ligeti). Scopo specifico è analizzare la composizione *Quaternion* alla luce della metafora giorno-notte e mettere a fuoco gli artifici compositivi attraverso i quali Gubaidulina realizza il suo intento poetico. Il lavoro di analisi prende in esame tre aspetti: l'organizzazione formale della composizione – un unico movimento suddiviso in sezioni che si alternano e che possiedono un caratteristico colore sonoro – l'organizzazione delle altezze e le tecniche strumentali. Il dualismo giorno-notte, visto come contrapposizione e unione di due mondi, non si manifesta, infatti, solamente attraverso l'uso dei quarti di tono, ma anche con l'alternanza delle tecniche strumentali che caratterizzano le varie parti della composizione. In *Quaternion* ci sono sezioni più 'lumino-se', nelle quali i violoncelli suonano prevalentemente altezze definite e che si contraddistinguono per un andamento ritmico marcato, e altre, invece, più 'scure' (ombre o echi), nelle quali sono utilizzate varie tecniche strumentali allo scopo di produrre indeterminatezza tonale (ricochet col legno, pizzicato col ditale etc.). I due mondi si uniscono nella sezione finale, molto scura: i quattro violoncellisti, come se fossero un unico strumento, eseguono il medesimo ritmo (già presente in diverse altre parti della composizione), sfregando l'arco sulla cordiera del violoncello e producendo così un suono indefinito, che è «somehow present, and, at the same time, not really there» [Gubaidulina 2001].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- KOAY K. K. (2015), *The Kaleidoscope of Women's Sounds in Music of the Late 20th and Early 21st Centuries*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- KURTZ M. (2007), *Sofia Gubaidulina: A Biography*, Indiana University Press, Bloomington.
- LUKOMSKY V. – GUBAIDULINA S. (1998), *Sofia Gubaidulina: 'My Desire is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!'*, «Perspectives of New Music», 36/1, 5-41.
- WERNITZ J. (2001), *Adding Pitches: Some New Thoughts, Ten Years after Perspectives of New Music's 'Forum: Microtonality Today'*, «Perspectives of New Music», 39/2, 159-210.

ZACHARY CAIRNS (University of Missouri – St. Louis)

**A MUSICAL STATEMENT OF CHRISTIAN FAITH IN THE SOVIET UNION:
EDISON DENISOV'S *REQUIEM***

Russian composer Edison Denisov (1929-1996) studied in the Moscow Conservatory during the early years of the Khrushchev Thaw. Like a number of the young Conservatory composers at the time, Denisov explored many previously forbidden Western compositional approaches such as serialism, aleatory, and polystylism. These devices, though not officially taught within Conservatory walls, became part of Denisov's compositional language for the duration of his career.

As is well known, during the Soviet era, not only did artistic work often find itself at odds with official ideology, but religion did, too. The Soviet state's relationship with religion was constantly in flux. While it is nearly a truism to say that Soviet ideology and religious faith were incompatible, we know that the government's outward hostility toward religion waxed and waned over the course of the Soviet era. The Soviet state maintained a series of anti-religious campaigns from 1917 until World War II, and then resumed them again after the war, somewhat less successfully, under Khrushchev's leadership. But in 1980, after nearly a decade of renewed aggressive persecution of Christians under Brezhnev, Denisov penned what is commonly considered one of his greatest works, his *Requiem*. Perhaps predictably, Denisov's *Requiem* does not follow the traditional liturgical structure of most Western works with this title, but rather blends the multi-lingual *Stimmen* of German poet Francisco Tanzer together with excerpts from the traditional Requiem text as well as Psalms 25, 33, and John 8:12.

Ostensibly, the five movements of Denisov's *Requiem* trace a path through the human life cycle from birth through marriage, separation, and ultimately to death. I propose an interpretation that considers the *Requiem* as a personal statement of Denisov's own Christian faith, hidden within the complexities of his modernist compositional approach. The fifth and final movement, which makes up the bulk of my analysis, uses atonal and serial methods of pitch organization, mixed with tonal Riferimenti Bibliografici that support the excerpted Latin text of the traditional Requiem. At pivotal moments, Denisov inserts his own musical signature ('EDS': E-D-Eb) alongside the tonal Riferimenti Bibliografici, illustrating Denisov's belief of a personal connection between himself and the Holy Trinity. Riferimenti Bibliografici to Bach's religious music are also found in the fifth movement, in-

cluding prominent parts for oboe d'amore and frequent imitative textures where Denisov's E-D-S signature is expanded into longer chains of weaving melodic lines to form varied series of 'cross motives' similar to those found with some frequency in the music of J.S. Bach, as well as Liszt, Chaikovsky, Schnittke, and others.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAIRNS Z. (2010), *Multiple-row Serialism in Three Works by Edison Denisov*, Ph.D. Diss., University of Rochester.
- CORLEY F. (1996), *Religion in the Soviet Union: An Archival Reader*, New York University Press, New York.
- KHOLOPOV Y. – TSENOVA V. (1993), *Edison Denisov Kompozitor*, Moscow.
- KOUPROVSKAIA E. (2016), *Edison Denisov*, Aedam musicae, Château-Gontier.
- SCHMELZ P. (2009), *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*, Oxford University Press, New York.

ROBERTO CALABRETTO (Università di Udine)

L'INFLUENZA DELLA DRAMMATURGIA OPERISTICA NELLA MUSICA PER FILM

Un motivo conduttore degli studi cinematografici vuole che la musica per film, dall'età del muto all'avvento del sonoro fino alle attuali evoluzioni, sia in parte debitrice della drammaturgia operistica. Se la tradizione del *melò* ha condizionato l'allestimento dei cue-sheets e delle prime partiture fimiche, la drammaturgia wagneriana, semplificata e banalizzata, ha ispirato la musica dei primi decenni del sonoro, facendo dell'utilizzo dei *Leitmotive* lo strumento per commentare e caratterizzare i racconti cinematografici. I condizionamenti del teatro d'opera nei confronti della musica per film, pertanto, non si esauriscono solo al livello delle semplici citazioni, che pure hanno sempre affollato le colonne sonore sia a livello diegetico che extradiegetico, ma portano anche a considerare le principali funzioni della musica cinematografica – ossia il commento alle immagini in movimento – che direttamente rimandano alla drammaturgia operistica. Una simile ricerca, ad oggi non ancora del tutto realizzata, necessariamente deve identificare questo territorio comune evidenziando anche come parte del bagaglio retorico di cui alcuni compositori hanno fatto uso per veicolare il racconto operistico – l'ostinato, il sincrono, il silenzio... – abbia caratteristiche fortemente cinematografiche.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brook P. (1985), *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma.
 Delphine V. (2016), *Verdi on screen, L'âge d'homme*, Paris.
 Sala E. (1995), *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia.

FABRIZIO CASTI (Conservatorio 'G. P. da Palestrina' di Cagliari)

MARCO LUTZU (Conservatorio 'G. P. da Palestrina' di Cagliari)

FRANCESCO GIAMMARCO (Conservatorio 'G. P. da Palestrina' di Cagliari)

ESPERIENZE DIALOGICHE IN UNA ANALISI DELL'ESECUZIONE:***L'ISLE JOYEUSE* DI CLAUDE DEBUSSY**

I relatori che propongono il presente abstract sono parte del gruppo di lavoro con base a Cagliari che ha partecipato al progetto *Interpretazione e Analisi: ricerche artistiche sulla collaborazione tra saper analizzare e saper eseguire*, promosso dal GATM nel 2016. Il gruppo è composto da Fabrizio Casti, compositore e docente presso il Conservatorio di Cagliari, Paolo Bravi e Marco Lutz, etnomusicologi che collaborano con l'Università di Cagliari (in qualità di analisti) e da Francesco Giammarco, docente di pianoforte presso il Conservatorio di Cagliari (in qualità di esecutore). Il brano oggetto di analisi è stato *L'isle joyeuse* di Claude Debussy (1904).

Tra le attività previste dal progetto era compresa la registrazione da parte dell'esecutore di una versione ottimale del brano. L'occasione della registrazione è stata sfruttata per acquisire una serie di dati utili all'analisi della performance con l'ausilio di vari dispositivi tecnologici. Nello specifico sono stati acquisiti i seguenti dati: 1) segnale audio multi traccia (n. 3 microfoni per frequenze basse, medie e acute); 2) segnale MIDI (tramite pianoforte Yamaha Disklavier); 3) video multivisione (n. 3 videocamere ad alta risoluzione con differenti inquadrature); attività elettrica onde cerebrali (dispositivo SoundMachines BI1 brainterface); tracciamento dello sguardo (dispositivo Pupil Labs) e ECG dinamico secondo Holter.

Inoltre, con un approccio di tipo dialogico, sono state rivolte una serie di domande all'esecutore, utili da un lato a far emergere le strategie adottate e le scelte compiute per il raggiungimento del risultato ottimale, e dall'altro a ricevere un feedback immediato sul suo grado di soddisfazione al termine della performance stessa.

L'obiettivo dell'intervento, proposto nella formula del 'concerto-analisi', è quello di presentare la metodologia di analisi adottata dal gruppo di lavoro, incentrata sull'interazione tra due approcci che a prima vista potrebbero sembrare molto distanti tra loro: quello della *empirical musicology* [Clarke–Cook 2004] e quello dell'etnografia della performance, mutuato perlopiù dall'etnomusicologia [cfr. Facci 2010].

Nel corso della relazione verranno presentati i risultati più significativi emersi dall'analisi dei dati raccolti tramite i diversi dispositivi tecnologici sopra elencati e durante l'intervista. Nel primo caso ci si concentrerà sui risultati emersi dall'analisi del segnale audio e dei dati raccolti dall'ECG, mostrando come questi siano utili a individuare alcune peculiarità della performance presa in considerazione. Tali dati verranno messi in relazioni sia con le indicazioni riportate in partitura sia con altre esecuzioni dello stesso brano. Nel secondo caso verrà portato l'esempio di un percorso per immagini ispirato al quadro *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) di Antoine Watteau, al quale tradizionalmente si ritiene che lo stesso Debussy si sarebbe ispirato per la composizione del pezzo [cfr. Dietschy 1990; Klein 2007]. Durante l'esecuzione del pezzo, Francesco Giammarco fa riferimento a tale percorso, basato su associazioni di tipo metaforico [Snyder 2000], non tanto per esigenze mnemotecniche quanto per finalità espressive. Nel corso dell'intervento, tutti gli aspetti fin qui descritti verranno presentati dai due analisti e discussi assieme all'esecutore, che proporrà alcune esemplificazioni al pianoforte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CLARKE E. – COOK N. (2004), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford.
- DIERSCHY M. (1990), *A portrait of Claude Debussy*, Clarendon Press, Oxford.
- FACCI S. (2010), *Suoni*, in C. Pennacini (cur.), *La ricerca sul campo in antropologia: oggetti e metodi*, Carocci, Roma, pp. 223-256.
- KLEIN M. (2007), *Debussy's L'Isle joyeuse as Territorial Assemblage*, «19th-Century Music», 31/1, pp. 28-52.
- SNYDER B. (2000), *Music and Memory: An Introduction*, The MIT Press, Cambridge.

KEVIN CLIFTON (Sam Houston State University)

INTERTEXTUALITY AND EVOLUTION OF
ANGELO BADALAMENTI'S 'TWIN PEAKS THEME'

Drawing from critical work done by Michael Klein on musical intertextuality, my presentation considers the origins of Angelo Badalamenti's instrumental 'Twin Peaks Theme' employed in the serial drama, *Twin Peaks* (1990-2017). Essentially, the 'Twin Peaks Theme' is a dramatic reworking of Badalamenti's earlier-composed dreamy popular song, 'Falling' (sung by Julee Cruise, featured on her critically-acclaimed album, *Floating into the Night*) (1989). The iconic television theme music can be read as a second musical text within the *Twin Peaks* universe: in this case, a mysterious song *without* words. My reading considers both of Badalamenti's musical 'texts' – the original popular song and the television theme music – and draws from an understanding of the original to consider how meaning is generated within the televisual milieu. In the second half of my presentation, I examine the audiovisual contract (after Michel Chion's work in film studies, 1994) between the visuals and the music during the opening title credits. Specifically, I discuss how the title credits evolve throughout the three-part series. Influenced by Scott Murphy's work on audiovisual foreshadowing in Alfred Hitchcock's films, my reading takes into account David Lynch's stunning visual images, which feature thematic doubles pertinent to the *Twin Peaks* mythology (e.g., nature versus civilization, as well as the natural world versus the supernatural world). My presentation investigates how Badalamenti's music not only helps set the tone for each week's episode, but a more in-depth investigation of the music itself reveals correspondences in purely musical terms as well, what will be discussed as various types of expressive doubles, a sonic mirror of the literary/visual terrain of the surrealist series.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CHION M. (1994), *Audio-vision: sound on screen*, Columbia University Press, New York.
- KLEIN M. (2005), *Intertextuality in Western Art Music*, Indiana University Press, Bloomington.
- MURPHY S. (2009), 'An Audiovisual Foreshadowing in Psycho' in P. Hayward (cur.), *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, Equinox Publishing, Sheffield, United Kingdom.

HELIOS D'ANDREA (Conservatorio 'L. D'Annunzio' di Pescara)

ASTOR PIAZZOLLA: SONATA OP. 7 PER PIANOFORTE

Astor Piazzolla, è considerato uno dei più grandi compositori argentini accanto a Gardel e Ginastera ed è da annoverare tra le personalità artistiche più illustri del Ventesimo secolo. Virtuoso del bandoneon e del 'doble A', strumento molto difficile da suonare, Astor non è stato solo un 'tanguero' ossia un compositore di tanghi ma la sua determinazione e la sua volontà di studiare e di scoprire nuovi ritmi e timbriche particolari l'hanno portato ad accostarsi alla grande musica colta con un approccio particolare e unico. Igor Stravinsky, Bela Bartòk, Maurice Ravel, George Gershwin sono i suoi punti di riferimento e in particolare l'autore del 'Sacre du Printemps'. Dagli anni quaranta fino all'incontro con Nadia Boulanger nel 1954, Piazzolla prende solo qualche spunto da Stravinsky e Bartòk in particolare i ritmi aspri e le sonorità dissonanti e si dedica in questo periodo alla composizioni di musica da camera e di brani originali per pianoforte: Suite op. 2, Cuatro piezas op. 3, Sonata op. 7, Suite (1950), Preludio 1953 ecc. Piazzolla aveva già studiato pianoforte con Bela Wilda, allievo di Rachmaninov che gli aveva fatto scoprire la grandezza di Bach e di Mozart e successivamente con Raùl Spivak, nonostante il problema dei pollici modellati dal bandoneon. La Sonata op. 7, composta nel 1945, è stata presentata per la prima volta al grande pianista Arthur Rubinstein che l'ha eseguita a casa sua a prima vista. Questo lavoro musicale è formato da tre movimenti: Presto, Coral con variaciones, Rondò.

Il lavoro di analisi di questa Sonata, si fonda sullo studio degli elementi stilistici ripresi da Bach, Schumann, Stravinski e Ravel accanto a quelli originali tipici di Piazzolla come la famosa serie 'tre più tre più due' ossia due semiminime puntate più una semiminima derivate dalla musica ebraica ascoltata durante la sua infanzia a New York. Nelle battute 21, 22, 23, 24 del primo movimento della Sonata in Fa vi sono evidenziati questi ritmi alla mano sinistra ma solo per quanto riguarda le due semiminime puntate. Di Bach se ne parlerà ampiamente nella sua opera omnia, perché Piazzolla ha effettuato a Parigi con la celebre Nadia Boulanger uno studio approfondito del contrappunto. Schumann verrà confrontato con Piazzolla per il Corale con 8 Variazioni (secondo movimento) ma si ritroverà anche un po' nell'intermezzo del terzo movimento. Stravinski e il suo stile incisivo domina tutto il primo e in particolare il terzo movimento e molte delle variazioni del secondo movimento. Vedasi per es. il raffronto della Sonata stravinskia-

na con l'esempio musicale in evidenza di Piazzolla nel Rondò. Ravel si ritrova nelle ultime battute finali della Sonata in particolare nelle quartine della sezione acuta di *Ma mère l'oye* ma anche in una delle variazioni del secondo movimento della Sonata. Ma questa mirabile sintesi non è imitazione di stili ma bensì produce un lavoro importante di musica da camera, così poco ingiustamente eseguito. Piazzolla insomma studia molti stili ma non imita nessun autore, rimanendo sempre unico e originale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

GORIN N. (2007), *Astor Piazzolla. Memorie*, A. Pagani, Como.

PIAZZOLLA A., *Sonata per pianoforte op. 7*, A. Pagani, Como.

DUILIO D'ALFONSO (Conservatorio 'O. Respighi' di Latina)

TONAL COGNITION:

NEO-RIEMANNIAN *TONNETZ*, LERDAHL'S PITCH SPACE, AND BEYOND

At last, the crucial issue of the theory of tonal music is the reason why chords are structured as they are and concatenated as they are, and not in other ways. A theory of tonality should provide an explanation of the structure of harmonic units and of harmonic progressions generating the polyphonic texture of a tonal piece, but the plethora of traditional approaches generally tend to be either normative – to the extent they are compositional grammar of tonality, or purely descriptive – when the historical and philological instances are prevailing. The most abstract approach, Schenkerian analysis, although very general and rather formal, remains normative, axiomatic, even if it has been interpreted in a descriptive and cognitive frame, especially in the last decades: indeed, it is a very compressed algorithmic characterization of the potentially infinite set of well-formed tonal pieces. But, notwithstanding Schenkerian theory is nearly an explanation, the very initial steps in this direction is to be searched in works of neo-Riemannian theorists [Lewin 1987; Cohn 1997] and in works within cognitive music theory, such as Lerdaahl [2004]. In this paper I intend to discuss this point, by introducing three argumentative levels.

1) Cohn showed that the major/minor triads are the 'parsimonious trichords', maximizing parsimony in voice-leading, given the algebraic structure of the 12-tones articulation of the octave. Thus, triads wouldn't be se-

lected for acoustic properties, but for the capability of being ‘comfortably’ dualized and transformed in each other.

2) But, obviously, this is not enough. Even if tonal distances can be computed on the *Tonnetz*, the *Tonnetz* in itself cannot explain hierarchical tensing-relaxing patterns, expectancy, and the related sense of cadence, essentially featuring tonal cognition. More suitable it seems to be the Lerdahl’s tonal pitch space, computing chords distances in a framework in which keys’ diatonic context is made relevant. Lerdahl’s pitch space is surprisingly aligned to Krumhansl’s key profiles [1990], a statistical proof of how tonal distances and tensions are perceived according to such space.

3) Now, I will argue, this is still not enough. A third level of explanation is required, for giving an account of the organization of harmonic progressions in temporal coherent units, unfolding single tensing-relaxing curves. This feature is not derivable neither from a minimality principle in voice-leading nor from a minimality principle in tonal tensions. My hypothesis is that this functional aspect, that I will define as the ‘tonal template’ that is plugged in the string of harmonic events, and expected by listeners familiar with the tonal idiom, refers to a psychological fundamental pattern of the conscious experience of time, developed during the infant’s development of social cognition. Borrowing the Stern [2002] concepts of ‘vitality contours’ and ‘proto-narrative envelop’, I will argue that the tonal template is a ‘sublimation’ of such basic units of the meaningful experience of time, characterized by a narrative, dramatic, internal articulation. The tonal template endows the listening process of its strong orientation, or ‘intentionality’, and it is exactly from the Stern’s unit of experienced time, developed in the social environment but based on inborn features, that it derives its relevance, its significance, its cognitive affordability.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

COHN R. (1997), *Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their ‘Tonnetz’ Representations*, «Journal of Music Theory», 41/1, pp. 1-66.

KRUMHANSL C. (1990), *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press, Oxford.

LERDAHL F. (2004), *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, Oxford.

LEWIN D. (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale University Press, New Haven.

STERN D. (2002), *The First Relationship*, Harvard University Press, Cambridge MA.

SUSAN DE GHIZÉ (Texas A&M University 'Corpus Christi')

DUALISTIC COMMON-TONE MODULATIONS

A common-tone modulation is technically defined as a modulation that uses one pitch in the original key to modulate to another key. However, when we use the term 'common-tone modulation,' we often think of a chromatic mediant relationship, which has a few implications: the two chords are the same quality (both major or both minor), are a third apart, and share only one note. I would like to introduce a variation to the traditional common-tone modulation called a dualistic common-tone modulation. In dualistic common-tone modulations, the common tone is shared between two keys with *different* modes that are a *fifth* apart (e.g., C major and G minor). The reason why they are called dualistic common-tone modulations stems from the theories of nineteenth-century music theorist Moritz Hauptmann. In his treatise, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Hauptmann greatly emphasizes duality. He states that when a note has a fifth and third, the result is a major triad, which is constructed by positive unity. The minor triad, on the other hand, is built by negative unity because of *Rückwärtsbildung*, or backwards formation. Moreover, to Hauptmann, the minor triad does not have a fifth and third, but rather, *is* the fifth and third. As a dualist, Hauptmann bases positive and negative unity on the double function of the fifth of the triad: a note can have a fifth (*Haben*) or be the fifth (*Sein*). Although Hauptmann's treatise lacks musical examples, he speaks highly about the music of Mozart in his other writings. Indeed, in many of Mozart's piano sonatas, he utilizes this relationship of *Haben* and *Sein* through dualistic common-tone modulations. These modulations occur in movements that begin in a major keys and whose developments begin in a minor key built on a shared fifth. In this paper, I will discuss examples from four Mozart piano sonatas that make use of dualistic common-tone modulations.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FAIRLEIGH J. P. (1986), *Transition and Retransition in Mozart's Sonata-Type Movements*, «College Music Symposium», 26, pp. 14-26.
- HAUPTMANN M. (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig (Trad. ingl. di W.E. Heathcote, in M. Hauptmann, *The Nature of Harmony and Metre*, London 1888).
- KAMIEN R. (1986), *Subtle Enharmonic Relationships in Mozart's 'Music'*, «Journal of Music Theory», 30/2, pp. 169-183.
- SCHACHTER C. (1987), *Analysis by Key: Another Look at Modulation*, «Music Analysis», 6/3, pp. 289-318.

EMANUELE FERRARI (Università di Milano-Bicocca)

**THE WIND OF THE CATASTROPHE AND THE ABYSS OF HISTORY:
DEBUSSY'S *CE QU'A VU LE VENT D'OUEST***

This Prelude is usually critically framed using three categories: 'Post-Romantic', as far as the expressive attitude; 'Lisztian', as far as the piano technique; 'Descriptive', as far as the genre of music. The lecture-recital will try to suggest a differing, and possibly more sophisticated approach, framing the piece in the context of Nineteenth-Century Art and its new conception of the world. The focus will be not only on the word 'Wind' in the title, which is usually almost the only one considered by commentators, but also on the term 'West'. Seen this way, Nature is not the only theme in the title: there is another main theme which is History (meant as Western Civilization). Thus, this Prelude turns out to be one of the most upsetting and modern among Debussy's compositions. In the short stretch of a few minutes, the author builds a visionary picture which reminds of Poetry (Shelley), philosophy (Spengler) and anticipates some recently developed fields, like the Catastrophe Theory by Woodcock and Davies. A radically pessimistic and almost nihilist conception emerges: Nature and History mirror each other, sharing a common tendency toward disruption and devastation. Reversing the traditional image of Wind as the poet's best confidant, the piece shows the abyssal side, otherly and impenetrable, of Nature, which is reflected in the landscape of ruins left behind by the human history. The lecture-recital will carry on an in depths analysis of the music, emphasizing the themes described above, as well as Debussy's astounding love, control and care for niceties and details. The method are the ones usually carried on by the author: a thorough analysis that strictly connects text, structure, expressive features, and listening experience of the piece, enacting a specific *extended interpretation* which combines professional piano performance, analytic tools and verbal communication in an interdisciplinary framework.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FERRARI E. (2012), *Understanding Otherness Through Music*, «Procedia Social & Behavioral Sciences», 47, pp. 674-678.
- SHELLEY P.B. (1819), *Ode to the West Wind*, (in *Prometheus Unbound, A Lyrical Drama in Four Acts with Other Poems*, C. and J. Ollier, London 1920).
- SPENGLER O. (1918), *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano.
- WOODCOCK A. – DAVIS M. (1978), *La teoria delle catastrofi*, Garzanti, Milano.

EMANUELE FRANCESCHETTI

DIMENTICANDO I SECOLI.

IDEE PER UN'ANALISI E UN'INTERPRETAZIONE DELLE
DUE LIRICHE DI SAFFO DI GOFFREDO PETRASSI

Goffredo Petrassi mette in musica, nel 1942, due liriche di Saffo, entrambe frutto di un'operazione di traduzione e fusione di alcuni frammenti della poetessa greca da parte di Salvatore Quasimodo. Nonostante questo episodio rappresenti (eccezione fatta per una *Benedizione* tratta dal libro della Genesi) la materia letteraria più 'antica' nel catalogo delle opere vocali del compositore romano, l'interesse per i due brani non è da ricercarsi (soltanto) nell'ottica della diffusa riscoperta della classicità, evidente negli anni del regime. Quanto, piuttosto, nell'analisi delle modalità con cui Petrassi 'riposiziona' le lontanissime invocazioni lirico-erotiche di Saffo all'interno del suo sistema di segni e valori [Nattiez 1975, 6] di uomo del Novecento, negli anni del secondo conflitto mondiale. Questo studio si propone quindi di utilizzare il dato 'oggettivo' – l'evidenza dei dati musicali – come viatico per la conquista di sguardo più complesso, aperto anche su elementi culturali, storici ed espressivi [Baroni 1997]. Il procedimento utilizzato, in questa sede, sarà duplice. Anzitutto, il metodo paradigmatico di Ruwet-Nattiez permetterà di ricostruire un prospetto di unità ritmico-melodiche di cui sarà rilevata una possibile gerarchia, ricorsività e trasformazioni. A questa prima analisi, certo più efficace nella rilevazione degli elementi di superficie che non in ottica armonico-contrappuntistica o 'drammaturgica', sarà affiancata poi un'osservazione stilistico-parametrica. Resa – per così dire – più agevole, quest'ultima, dalla presenza della sola voce soprano e del pianoforte. Con questa, praticata con un utilizzo ragionato e parziale delle categorie suggerite da LaRue, si cercherà di dar conto di elementi relativi alla dinamica, all'andamento agogico, ed alla tessitura pianistica, più rilevanti per comprendere il processo di costruzione musicale dal punto di vista diacronico. Con la messa a sistema dei dati emersi dalle due analisi, si perverrà ad una mappatura complessiva della partitura; considerando poi questa in maniera dialetticamente organica alle due liriche, gli elementi di unità e discrepanza tra i due brani e la 'reazione' musicale di Petrassi al dettato poetico non potranno che far luce sull'interpretazione data dall'autore ai versi di Saffo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- LARUE J. (1970), *Guideline for style analysis*, W. W. Norton & Co., New York.
NATTIEZ J.J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Seuil, Paris.

- QUASIMODO S. (1940), *Lirici greci*, Corrente, Milano.
 RESTAGNO E. (cur.1986), *Petrassi*, EDT, Torino.
 RUWET N. (1966), *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino.

ANDERS FRIBERG (KTH Royal Institute of Technology, Sweden)

ANNA RITA ADDESSI (Università di Bologna)

MARIO BARONI (Università di Bologna)

ERICA BISESI (Department of Speech, Music and Hearing,
 KTH Royal Institute of Technology, Sweden; GATM, Italia)

**PERCEIVED ACCENTS IN MELODIES:
 COMPUTATIONAL, MUSICOLOGICAL, AND PERCEPTUAL ISSUES**

In our presentation we introduce a project being carried out on the modelling of the perceived accents in melodies. The main goal was to make a model that can predict the perceptual data from the score using a set of context-dependent local principles derived for example from the pitch curve, note durations, and metrical position. The general approach was data-driven rather than starting from a specific theory. It means that we computed features from the score representation that express several alternative hypotheses about the origin of the perceptual accents.

A representative set of 60 melodies was selected from three different genres (baroque, romantic, and post-tonal) each with vocal and instrumental melodies. They were recorded on a Yamaha Disklavier without any performance variations. Twenty-one amateur musicians listened to all melodies and rated each note according to the perceived importance. A set of different features was extracted for each note derived from the score representation of the melodies. Most of them were local features derived from the context of the neighbouring notes. They were related to pitch contour (e.g. at leaps or peaks in the melody), duration (e.g. long note after short), and metrical position. Using different machine learning methods, the average perceptual data was predicted from this feature set.

We are currently analysing the data and will discuss the results from several computational, musicological, and perceptual points of view, for example: is it possible to make an average across subjects when there are different strategies for marking the accents? What is the relationship between the musical style and the perceived accents in melodies? From a perceptual point of view, do the cognition, education, age, culture, the familiarity with a

particular repertoire (as listener and as performer), affect the perception of the accents in melodies? And finally, how can computation, perceptual, and musicological approaches be combined in order to study the perceived accents in melodies?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADDESSI A.R. (2010), *Auditive analysis of the Quartetto per Archi in due tempi (1955) by Bruno Maderna*, «Musicae Scientiae», 14/2-suppl., pp. 225-249.
- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica*, EDT, Torino.
- MÜLLENSIEFEN D. – PFLEIDERER, M. – FRIELER, K. (2009), *The perception of accents in pop music melodies*, «Journal of New Music Research», 38/1, 19-44.
- FRIBERG A. – BISESI E. (2014), *Using computational models of music performance to model stylistic variations*, in FABIAN D. – Timmers R., – Schubert E. (cur.), *Expressiveness in Music Performance – A cross cultural and interdisciplinary approach*, Oxford University Press, Oxford, pp. 240-259.

LUCA GUIDARINI (Università di Pavia)

FAUSTO ROMITELLI'S TRASH TV TRANCE: BETWEEN GLITCH, ROCK AND SPECTRALISM

My presentation focuses on the analysis of Fausto Romitelli's *Trash TV Trance* [2002], for electric guitar.

The electric guitar is a huge presence in Romitelli's ensemble and orchestral works, and it was used since the unpublished *Acid Dreams & Spanish Queens* [1994] to his last work *An Index of Metals* [2003]; the instrument and its use clearly represent his idea of a music that is «impregnated by the atmosphere of psychedelic rock and obsessive gestures of techno, direct, visionary, and at the same time calculated to the marrow» [Arbo 2014, 1]. *Trash TV Trance* is a pivotal point on Fausto Romitelli's literature that summarizes his personal conception of *paroxysm*, *distortion*, *degeneration* and *metamorphosis* in music; quoting music from *Pan Sonic*, and *Jimi Hendri*, in his unique way. In this composition the electric guitar is no longer the instrument itself to be the only sound generator, but it becomes, through extensive techniques, a tool for both physical and instrumental filtering of noises, which are organized and actively integrated into the overall sound.

My analysis will focus on the compositional techniques of *Trash TV Trance*, keeping in mind that it is necessary an approach that considers both the so-called *spectral music* compositional techniques and *electronic popular* music or-

ganization of musical materials, with an eye open on the gestures of the common practice of electric guitar in *rock* music.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARBO A. (cur. 2003), *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, Il teatro, Monfalcone.
- ARBO A. (2014), *Oltre le periferie dell'impero. Omaggio a Fausto Romitelli*, Trauben, Torino.
- CASCONE K. (2002), *The aesthetic of failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*, «Computer Music Journal», MIT Press, pp. 1-9.
- PUSTIJANAC I. (2009), *La ricezione del pensiero spettrale negli ultimi due decenni in Italia, in Italia-Francia*, in A. COLLISANI – G. GARILLI – G. MERCADANTE (cur.), *Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo*, L'Epos, Palermo, pp. 347-372.
- ROSE F. (1996), *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, «Perspectives of New Music», 34/2, pp. 6-39.

ELISABETH HEIL (University of Music, Würzburg)

NEW PERSPECTIVES ON THE ANALYSES OF QUOTATION IN POPULAR MUSIC

When discussing 'quotation' in the field of music, then you only find the music intrinsic criteria in the center of attention. This is due to the traditional concept of the musical opus within the so-called serious music, even if the intertextual analyses in the field of popular music are often based on a post notation, too [Spicer 2009]. In my paper, I will not put the requirements for considerations of immanent musical quotation into question. However my goal is to extend the musical term of 'quotation' for both the intrinsic criteria and the extrinsic criteria. This means that appropriations might also refer to criteria, which are not sounding, e. g. images, subcultures, production conditions etc.

The starting point is the very broad view of the quotation term by Gunther von Noé who provided the fixing of: a specific time, a place or milieu hues, and a semantic intention [NZfM 1963] as main tasks. In addition, the notion of style in popular music, which includes not only the music intrinsic criteria but also the commercial, social and cultural aspects of music [Wicke 1987], will be mentioned. So, if the concept of style in popular music also contains non-musical components, then the term 'music-immanence' ought to be reconsidered as the only possibility of quotation. Especially against this background, the involvement of multimedia capabilities and inter-media connections to find an expansion of the given concept of quotation.

Using the example of Duffy's 'Mercy' from 2008, this broader view of musical citation will use in several dimensions. It takes place at a concentration of quotes from the Sixties. The first level concerns the sound of the song. It explains the bass line of the beginning as a borrowing from well-known hits (Ben E. King's 'Stand me by', Van Morrison's 'It's All Over Now', or The Zombies 'Time of the Season') the traditional harmonization, and the specific sound of the Sixties (e.g. using a Hammond organ and using recursively conditions of audio recording). A second level is devoted to the visual aspect in the form of video comparisons (e.g. Ready-Steady-Go-videos from Motown artists), the kind of minimalist dance in performances, the dress and the imaginary monochrome illusion that the video and also the cover of the first album conveys. Duffy's image keeps in mind subconsciously while the consumer is listening to the music. And this is calculated as well. Finally, Duffy is also a brand whose role should be secured on the commercial side next to Amy Winehouse and Adele in the Sixties-Retro of the early 21st century.

This extension of the quotation's term offers new insights that would not be discovered if it was only analysed traditionally. It outlines a number of ways, it can potentially enhance the creative look at the citations in popular music, and possibly it reconsiders the term in quotation of classical music.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

VON APPEN R. – DOHERIN A. – HELMS D. – MOORE A. (2015), *Song interpretation in 21st-century pop music*, Ashgate, Farnham.

VON NOÉ G. (1963), *Das musikalische Zitat*, «Neue Zeitschrift für Musik», 134, pp. 134-142.

SPICER M. (2009), *Strategic intertextuality in three of John Lennon's late Beatles Songs*, «Gamut», 2/1, pp. 347-375.

WICKE P. (1987), *Anatomie des Rock*, Reclam, Leipzig.

BAIBA JAUNSLAVIETE (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music)

COLLAGE AS A WAY OF CONCLUSION OF MUSICAL COMPOSITION IN THE CONTEXT OF THE 20TH/21ST CENTURIES MUSIC AESTHETICS

Collage as a musical technique is frequently used in music from the 20th/21st centuries. It reflects such essential features of contemporary art as multiculturalism, juxtaposition of chronologically or geographically distant traditions, either in the form of dialogue, coexistence or confrontation. Collage may appear in different parts of composition, however, its manifestation in

the conclusion creates a particularly interesting interaction with another important feature of the 20th/21st century music – an openness and ambivalence because collage is frequently perceived as an unexpected turning point that does not provide an unambiguous solution.

The author of the paper has devoted her doctoral dissertation to the *conclusion of the contemporary musical composition*. Developing this issue, she set the goal of the paper to characterize the most typical interpretations of the collage in the conclusion of the musical work and to define their relations with the 20th/21st centuries music aesthetics. The methodology of research is based on the semiotic approach. It provides a perception of collage as a sign and searches of its meaning depending from structural context, musical parameters and also from extramusical motives (the religious symbolism–collage as a contemporary highlighting of the oppositions between the sacral and the profane; distant cultural traditions, that have influenced the composer; etc.).

As of the current stage of research, it can be concluded that collage in music is analyzed quite broadly – the studies include the aesthetic background of the use of this technique in 20th century music [Emons 2009] and parallels with other art disciplines [Metzer 2003], the interpretation of collage by individual composers, from Gustav Mahler [Kneif 1973] till Mauricio Kagel [Heile 2002] etc. The above research is useful for the understanding of the expressive possibilities of collage in music in general, however, the use of this technique especially in the conclusion of the musical composition is never studied in details.

In the paper, the discourse of researched music will include well-known compositions by different epochs and authors (Charles Ives, Alban Berg, Luciano Berio, Alfred Schnittke, Helmut Lachenmann, Arvo Pärt etc.) The main focus will be the analyse of some outstanding works from contemporary Latvian music (Pēteris Vasks, Pēteris Plakidis, Ēriks Ešēvalds), in order to reflect how the general aesthetic principles by the use of the collage in the conclusion of work interact with the individualities of composers.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- EMONS H. (2009), *Montage – Collage – Musik*, Frank & Timme GmbH, Berlin.
- HEILE B. (2002), *Collage vs. Compositional Control: The Interdependency of Modernist and Postmodernist Approaches in the Work of Mauricio Kagel*. *Postmodern Music/Postmodern Thought*, J. LOCHHEAD and J. AUNER (cur.), New York – London, Routledge, pp. 287–302.
- KNEIF T. (1973), *Collage oder Naturalismus? Anmerkungen zu Mahlers 'Nachtmusik'*, «Neue Zeitschrift für Musik», 134, pp. 623–628.
- METZER D. (2003), *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

VASILIS KALLIS (University of Nicosia, Cyprus)

FORMAL CONSIDERATIONS IN POST-TONAL MUSIC GENERAL MUSICAL PROCESSES, FORMAL FUNCTIONS, AND RHETORICAL EFFECT

The notions of form and *formenlehre* as perceived through the vast corpus of the relevant treatises are characterized by the firm correlation between tonal syntax and formal function. This is a reflection of the fact that in the Western-European art music of the last four centuries, the formal structure and the relationship between the various units of musical works is regulated by tonal syntax, particularly by nuanced harmonic progressions and cadential processes.

Inevitably, the dissolution of tonality has had a profound effect on musical form. To elaborate, I project my perception of form onto a triangular relationship shaped by three structural edges: general musical processes, formal functions, and rhetorical effect. Let us consider drama, for example, a rhetorical effect with important implications in the sonata-allegro form. Moments of drama are commonly found in transitions and during the development proper as an outcome of the transitional and developmental functions respectively. In both these occasions, there is a direct relationship between formal function and at least one general musical process: i) forward impetus → *transitional* function → drama, and ii) forward impetus → *developmental* function → drama.

But in the case of post-tonal sonatas and the absence of tonal animosity, what becomes of formal function and rhetorical effect? How are the contents of the aforementioned triangular relationship regulated?

In Scriabin's Tenth Sonata, the retransition (bars 212–221) is regulated by the forward impetus created by the exploitation of the two expressions of the seventh scale-degree, 7^\wedge and 7^\frown . These two scale degrees conform systematically to *consistent order*: $7^\frown \rightarrow 7^\wedge$, generating an expectation, thus entailing an implication of continuation (a tendency already in place within the span of the primary theme, section C). The reiterated melodic pair seeks proper continuation: resolution to 6^\wedge . Within the primary theme space this implication is always resolved. Nevertheless, it is denied throughout the retransition until the arrival of the first note of the recapitulation. This process acts as an *analogue* to the tonal impetus typically present in the retransitions of tonal sonatas. Yet there is not so much a return *to*, as a return *of* the primary 'key-area'; there exists a sense of distance, but not of actual *traversing*.

The present paper is purposed to examine how the absence of tonal determinacy affects the triangular relationship general musical process–formal function–rhetorical effect. I focus on post-tonal sonatas and concertos that resort to pitch centrality. In this particular musical corpus, the formal functions and rhetorical effects appear to remain intact; what changes is the means to animate these, the general music processes. Specifically, composers strive for processes and means that act as *analogues* to the general musical processes traditionally found in tonal music. I aspire to ponder over the particular analogues and illuminate the role of diatonic and non-diatonic modes play in their animation.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAPLIN W. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York.
- CAPLIN, W. – HEPOKOSKI J. – WEBSTER J. (2009), *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, University of Leuven Press, Leuven.
- HEPOKOSKI J. – WARREN D. (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York.
- LESTER J. (1995), *Robert Schumann and Sonata Form*, «19th-Century Music», 18/3, pp. 180-210.
- SCHMALFELD J. (2011), *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford University Press, New York.

REBECCA LANCASHIRE (University of Sheffield, United Kingdom)

PARSIMONIOUS HARMONIC NARRATIVES IN SCHUBERT'S POSTHUMOUS *SCHWANENGESANG*

From the time of Beethoven onwards, a shift in compositional techniques led to music that no longer adhered to the basic principles of diatonic tonality. Works were formulated to deny reference to a single tonal centre, an approach that has become a topic of considerable analytical and theoretical interest. This paper applies a transformational model of chromatic harmony and considers one of Franz Schubert's most renowned works – *Schwanengesang* – through the lens of parsimonious voice-leading theory, with a view to examining what sets this collection of songs apart from Schubert's earlier song cycles, both of which were published in his lifetime. In this way, it may be possible to provide a more veridical conclusion as to whether Schubert's posthumous *Schwanengesang* does indeed represent his final song cycle.

Schwanengesang, in particular, has become one of his most revered, yet widely debated works. The genesis and publication history of the collection, which are frequently performed as a group and appear together in publication, is often the most controversial aspect of this particular compilation of Lieder, as there is scant evidence to suggest that Schubert ever conceived of the fourteen songs as a cycle.

Much of the writing on Schubert's oeuvre – especially his song cycles – has taken a primarily biographical approach, failing to touch more than the surface of his opus. His works have long been subjected to scrutiny due to his radical use of harmonic narratives and directional tonality. It has been speculated that these harmonic features affected the critical reception of his works due to the analytical challenges that they provide. The neoteric harmonic progressions evident in much of the nineteenth-century repertoire are characterised to a great extent by smooth voice-leading and common-tone preservation, and as such are 'not easily elucidated by the methods developed for other composers'. Suzannah Clark, postulates that these values are still amenable to analysis, and should not be disregarded as romantic anomalies.

It is merely that the syntactic principles which govern Romantic harmony are different, and subsequently different analytical methodologies are required.

Lately much faith has been placed in neo-Riemannian theory for providing innovative ways to analyse familiar music passages. New structural relationships have been discovered in pieces which originally evaded analysis through traditional tonal theories. This study formulates a large-scale harmonic plan in order to demonstrate the parsimonious narratives at work in Schubert's song cycles. Unlike earlier theories of tonal music, this plan does not rely upon one governing tonic and is not fundamentally prolongational, but rather grows out of the intermediate harmonic relationships within and between songs, and is closely related to the narrative trajectories of the Lieder. This is particularly felicitous when considering Schubert's song cycles, as a transformational analysis may provide a heightened understanding of their construction and cyclical coherence, ultimately settling the interminable debate of whether this collection of Lieder comprises Schubert's final song cycle, or whether the pieces were simply grouped together for opportunity and financial reasons.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FRISCH W. (1986), *Schubert: Critical and Analytical Studies*, University of Nebraska Press, Lincoln.

CLARK S. (2011), *Analyzing Schubert*, Cambridge University Press, Cambridge.

ERIC MAESTRI (University of Strasbourg)

GIOVANNI MORI (Università di Firenze)

LIVE CODING: FOUR CASE STUDIES' SOUND MORPHOLOGIES

This proposal aims at discussing a musical practice generally defined with the term live coding and analysing some of its musical results. Generally speaking, it consists in the use of a programming tool live, in front of a public, to generate an audible (or of other nature) result. The programming activity is one of the main focus in attending this practice. The authors aim at analysing and comparing the technology employed by the performers and the musical morphologies of the music, considered under the perspective of the figures and the form: the idea is to start a study concerning the musical morphologies of improvised laptop music. Most of the live coders, that are those performers who play using live coding, are grouped in a worldwide community called TOPLAP. The paper is particularly focused on the work of four prominent members of live coding community, Thor Magnusson, Sam Aaron, Alex McLean and David Ogborn. Their origins and backgrounds are rather different and the outcomes of their improvisations reflect the eclecticism typical of the community. Their work will be analysed under two different perspectives: on the one hand the history and sociology of live coding and on the other the analysis of the structures of some significant improvisations played by them.

In the first part, the authors will discuss how the live coding movement was born and what roles play the four musicians. Additionally, the authors will discuss the different approaches to live coding of the musicians and how they have contributed to the growth of the movement as a whole. Finally, this part will include a description of four different contexts in which the musicians have played, introducing the improvisations that will be analysed in the second section.

Consequently, the second section will be focused on the analysis of the four improvisations mentioned above. The four improvisations can be divided in two groups: one in which live coders interact with musicians who play an

acoustic instrument (cello in one example and tablas on the other) and another in which musicians play in a solo setting. This section then aims at qualifying the musical morphology of this practice. The questions to which the author would answer are: does such a musical practice has its own musical figures? In case, can we trace some common aspects between these figures? The analysis of the four improvisation mentioned above should help in finding a satisfying answer to these questions. They have been recorded live, in improvisational settings, and they document an actual event and have been shared on the Web. The authors think that such a research should help in understanding some different aspects of the contemporary improvisational activities and to shed light on some aspect of human-computer interaction in computer music practices. This kind of analysis can also underline how technology shapes the sonic morphology to the point of defining a musical practice as technomorphed.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- COLLINS N. – MCLEAN A. – ROHRHUBER J. – WARD A. (2003), *Live coding in laptop performance*, «Organised Sound», 8, pp. 321-330.
- DELALANDE F. (2013), *Analyser la musique, pourquoi, comment?*, INA, Paris.
- MAGNUSSON T. (2014), *Herding Cats: Observing Live Coding in the Wild*, «Computer Music Journal», 38/1, pp. 8-16.
- MORI G. (2015), *Analysing Live Coding with Ethnographic Approach - A New Perspective*, Proceedings of the First International Conference on Live Coding, ICSRiM, University of Leeds, pp. 117–124.
- SORENSEN A. – GARDNER H. (2010), *Programming with Time. Cyber-physical programming with Impromptu*, International Conference on Object Oriented Programming Systems Languages and Applications, ACM, New York, pp. 822–834.

JOSÉ TELMO RODRIGUES MARQUES

(CITAR; Catholic University of Portugal and UNIMAE; ESMAE-IPP)

MISCONSTRUED PREMISE AND VERTICAL POLARIZATION IN GEORGE PERLE'S *TWELVE TONE TONALITY*

George Perle's *Twelve Tone Tonality* – a compositional system based on cyclic intervals and symmetric inversions – aimed to pre-structure the pitch material of the aggregate (chromatic scale) as analogous to the function diatonic scales have for tonality. Interestingly, Perle's conception was the result of a misconstrued premise about the operative principles of Schoenberg's

twelve tone system, and was catalized by Perle's analysis of Alban Berg's use of interval cycles in *Wozzek* (Act II, scene 3) [Perle 1977a], and reinforced by Berg's own 'discovery' of the 'master array' of interval cycles (Figure 1). However, while Perle's conception of twelve tone row combinations (as cyclic sets) structures the linear and partial vertical alignment of elements, it opens up a number of problematic aspects of 'verticalization' and succession and/or progression of harmonies.

This paper traces Perle's conception of *Twelve Tone Tonality* (TTT) based on his analysis of Berg, and 'misconstruction' of the twelve tone system; organizes and exemplifies the pre compositional system into a series of so called symmetric interval cycles and cognate cycles; and finally explores original compositional solutions for organizing what I call 'vertical polarization' [Carrabr  1993].

Figure 2 reveals the three primary characteristics of invariance that flow in any symmetrical cycle: (1) a symmetrical invariance of the first half of the cycle with tritone transposition (T6); (2) an invariance in the inversion of the two series that compose the cycle, uncovering a *middle point of symmetry*; and (3) an invariance in the symmetry of the retrograde form. As result, the distinction between Prime and Retrograde forms is eliminated.

Figure 3 presents the verticalization of two cognate cycles resulting in an harmonic progression. Figure 4 presents the vertical relation between the sub set *A* and *B*. The sub set *A* becomes *B* by its inversion (Inv.) and tritone transposition T (6).

And finally, a foremost vertical reordering, strictly based on the exploration of the common tones as a precompositional process, is depicted on Figure 6.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CARRABR  P. T. (1993), *Twelve Tone Tonality and the Music of George Perle*, PhD dissertation, City University of New York.
- FOLEY G. (1999), *Pitch and Interval Structures in George Perle's Theory of Twelve Tone Tonality*, Ph.D. dissertation, University of Western Ontario.
- HEADLAM D. (2002), *Perle's Cyclic Sets and Klumpenhouwer Networks: A Response*, «Music Theory Spectrum», 24/2, pp. 246-258.
- MARQUES J. T. R. – FERREIRA LOPES P. (2013), *George Perle's Twelve-Tone Tonality: Some Developments for CAC using PWGL*, «CITAR Journal of Science and Technology of the Arts», 5, pp. 61-69.
- MAZZOLA G. (1990), *Geometrie der T ne, Elemente der Mathematischen Musiktheorie*, Birkh user, Basel.

JOSÉ OLIVEIRA MARTINS (Catholic University of Portugal)

**CASELLA'S 'MODULATION IN SIMULTANEITY,' BARTÓK'S
'POLYMODAL CHROMATICISM', AND MY 'SCALAR DISSONANCE'.**

'Polytonality' signifies, to be sure, the interpenetration of diverse scales; but it likewise assumes [...] the survival of the original scales [...] Polytonality, as understood today, is nothing more than modulation in simultaneity [Casella 1924].

As the result of superposing a Lydian and Phrygian pentachord with a common fundamental tone, we get a diatonic pentachord filled out with all the possible flat and sharp degrees [...] In our polymodal chromaticism, however, the flat and sharp tones are not altered degrees at all; they are diatonic ingredients of a diatonic modal scale [Bartók 1943 (1992)].

Early twentieth-century analytical accounts of polytonality and polymodality by Casella, Bartók and others emphasize how scalar and/or chordal integrity is central to our understanding and experience of multi-layered harmonic interactions. Casella's description of polytonality as the 'survival' and 'interpenetration of diverse scales' resulting in 'modulation in simultaneity' has intriguing conceptual and perceptual implications for the analysis of harmony. Similarly, Bartók's notion of polymodal chromaticism suggests that the structure of the resulting harmony depends upon the chromatic relations of combined of layers.

This paper proposes that the dissonant interactions of superimposed layers convey or embody a sense of harmonic distance. Accordingly, I propose a model of *scalar dissonance* [Martins 2013] that measures the tension, mismatch, or friction between polytonal layers, i.e., the counterpoint of distinct scales (or segments). This measurement thus characterizes the resulting multi-layered harmony.

The figure (below) introduces a graphic representation for scalar dissonance, where superimposed scales (or scale-segments) maximally align their (enharmonically equivalent) common-tones. Figure (a) superimposes two diatonic scales of 4 sharps over 4 flats, which correspond to the combination of scales in Bartók's *Bagatelle* op. 6 no. 1. The graph represents scale-steps as solid lines between dots (pitch classes), so that the central position is assigned to aligned common-tones, which are 'consonant' with respect to the overall combined superimposition, and upper

and lower positions are assigned to misaligned non-common tones, which characterize the ‘dissonant’ result of the superimposition.

Figure (b) interprets the resulting superimposed formation by measuring scalar dissonance through two variables: the degree of *porosity* or permeability, which measures the number of common-tones between layers (PORO = 3), and the degree of *mismatch* or friction, which measures the number of notes intersecting conflicting scale steps (thus creating ‘chromatic pressure’ in a different layer), divided by the total number of layers (MISM = 4). In short, this representation privileges scale-step connections within individual layers (the ‘survival of scales’), but also measures their relative degree of dissonant alignment.

The analytical framework of scalar dissonance is probed in Casella’s op. 35 (*11 Pezzi Infantili*) and in selected piece’s of Bartók’s *Mikrokosmos*. In addition, the notions of modulation in simultaneity and polymodal chromaticism are discussed in relation to the theoretical implications of Koechlin’s ‘modulation interior’ [1925] and Milhaud’s ‘polytonality’ [1923].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTÓK B. (1992), *Harvard Lectures*, in B. SUCHOFF (cur. 1976), *Béla Bartók Essays*, Faber & Faber, London, pp. 68-95.
- CASELLA A. (1924), *Tone-Problems of Today*, «Musical Quarterly», 10, pp. 159-171.
- MARTINS J. O. (2013), *Scalar Dissonance: Mismatch, Porosity, and Reorientation in Twentieth-century Polymodality*, paper presented at the Annual meeting of the Society for Music Theory, Charlotte, NC.
- MILHAUD D. (1923), *Politonalité et Atonalité*, «Revue Musicale», 4/4, pp. 29-44.
- KOECHLIN C. (1925), *Évolution de l’harmonie: Période contemporaine, depuis Bizet et César Frank jusqu’à nos jours*, in A. Lavignac – L. de La Laurencie (cur.), *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, 2/1, Paris, pp. 591–760.

LIVIA MARIA MARZOLLA (Conservatorio ‘F. A. Bonporti’ di Trento)

ANDREA SPONTONI (Conservatorio ‘F. A. Bonporti’ di Trento)

REBONDS DI IANNIS XENAKIS: METODI DI ANALISI E SEGMENTAZIONE

La nostra ricerca ha come fine l’analisi di *Rebonds* (1987-89) di Iannis Xenakis, insieme a *Psappha* (1975), una delle sue due grandi composizioni per sola percussione. La composizione si compone di due parti, ‘A’ e ‘B’. Facendo riferimento alla proprietà commutativa, già descritta nel suo *Formalized*

Musiv' (1971), il compositore prevede che l'ordine di esecuzione delle due parti sia lasciato alla scelta dell'interprete.

Nella prima fase della ricerca sono stati stabiliti dei criteri di segmentazione adatti all'analisi del brano preso in esame, definiti in maniera tale da poter essere applicati all'analisi della musica del secondo '900.

Come fonti d'analisi sono stati considerati il file audio dell'interpretazione di Claire Edwardes all'Aurora Festival di Sidney (2014), lo spartito pubblicato dalle Editions Salabert e gli schizzi lasciatici dal compositore [De Cock 2005]. Quindi, l'indagine analitica è stata sviluppata su tre livelli: estesico, strutturale neutro e, da ultimo, poetico [Nattiez 1987].

Per quanto riguarda l'analisi estetica abbiamo preso come modello il lavoro svolto da A. R. Addressi e R. Caterina [2000] sull'analisi musicale basata su criteri percettivi, con lo scopo di mettere in luce le dimensioni che possono giocare un ruolo importante nella segmentazione di *Rebonds* durante l'esperienza d'ascolto. Ad un gruppo di 15 soggetti è stato chiesto di effettuare 3 ascolti con i seguenti obiettivi:

Primo ascolto: evidenziare nel brano ogni evento percepito come rilevante segnando il suo inizio e fine. Scopo di questo ascolto è stato quello di evidenziare i momenti del discorso in grado di catturare immediatamente l'attenzione di ciascun soggetto.

Secondo ascolto: segmentare il brano in sezioni, basandosi sui marcatori posizionati durante il primo ascolto.

Terzo ascolto: raggruppare le sezioni emerse dal secondo ascolto in modo da individuare le principali macrosezioni del brano.

In seguito abbiamo analizzato il livello neutro dell'opera a partire dallo spartito usando, secondo il metodo suggerito da Hasty [1981], diversi parametri che cooperano per segmentare il brano: le dinamiche, il timbro, i patterns, la poliritmia, la densità. Abbiamo anche considerato alcuni principi della *Gestalt*, come proposto da Tenney e Polansky [1980], e i processi di accumulazione e di moltiplicazione suggeriti da Sciarrino [1998].

Da ultimo abbiamo indagato il livello poetico per capire le strategie adottate dal compositore nella scrittura per percussioni.

L'ultima parte del nostro lavoro si concentra sul confronto tra questi tre tipi di analisi per far emergere le intersezioni e le separazioni presenti nei diversi livelli. Dal confronto si nota che sono presenti alcuni punti comuni alle tre analisi, ma che la maggior parte delle segmentazioni non sia coincidente. Le discrepanze tra la segmentazione percettiva e le segmentazioni strutturale e poetica si possono giustificare in quanto la pulsazione metrica non si man-

tiene costante, ma ci sono elementi che spezzano continuamente il ritmo del brano.

Si può, dunque, concludere che Xenakis sviluppi in *Rebonds* il concetto di regolarità all'interno dell'irregolarità e viceversa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADDESSI A. – CATERINA R. (2000), *Perceptual musical analysis: segmentation and perception of tension*, «Musicae Scientiae», 4/1, pp. 31-54.

HASTY C. (1981), *Segmentation and process in post-tonal music*, «Music Theory Spectrum», 3, pp. 254-273.

NATTIEZ J. (1987), *Il discorso musicale*, Einaudi, Milano.

SCIARRINO S. (1998), *Le figure della musica: da Beethoven ad oggi*, Ricordi, Milano.

TENNEY J. – POLANSKY L. (1980), *Temporal Gestalt Perception in Music*, «Journal of Music Theory», 24/2, pp. 205-241.

XENAKIS I. (1971), *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Indiana University Press, Bloomington.

AUGUSTO MAZZONI

FIGURE BISTABILI E 'SENTIRE COME': ALCUNE RICADUTE IN CAMPO ANALITICO MUSICALE

Le figure bistabili, quelle cioè dotate di un'intrinseca ambiguità percettiva, sono state studiate ampiamente da psicologi, critici d'arte e filosofi. Se n'è occupato a lungo anche Wittgenstein che a partire da esse ha elaborato la sua concezione del 'vedere come'. Il presente intervento, prendendo le mosse dalla possibilità di individuare oltre a un 'vedere come' anche un 'sentire come', secondo quanto è stato ammesso esplicitamente anche dallo stesso Wittgenstein, cerca di impostare una riflessione sulle principali situazioni di figure sonore bistabili (ambiguità metrico-ritmica, ambiguità tonale ecc.). Si mette in evidenza inoltre come la problematica dell'ambiguità percettiva, ovvero quella del 'sentire come', sia stata al centro di alcuni importanti dibattiti teorico-musicali nei decenni scorsi: in particolare nel confronto tra sostenitori dell'analisi schenkeriana e suoi decisi critici (Narmour ecc.). In generale si può ammettere che, in effetti, metodologie analitiche come quella schenkeriana tendono a risultare eccessivamente normalizzanti rispetto a situazioni di bistabilità percettiva. Si può constatare tuttavia come, in generale, le proposte teoriche alternative, quando pure siano in grado di elaborare modelli coerenti, riescano tutt'al più a fornire una maggiore flessibilità inter-

pretativa all'analisi. Ciò contribuisce senz'altro a rendere conto maggiormente di eventuali conflittualità strutturali all'interno di un brano. Resta però il dubbio che la cosa riguardi davvero il nucleo essenziale del 'sentire come' in quanto molteplice possibilità della percezione musicale. Si può dire altrimenti che, se deve essere fatta valere una precisa distinzione tra 'sentire come' e 'interpretare', secondo le osservazioni che vengono per l'appunto da Wittgenstein, bisogna riconoscere allora che i processi con cui si instaura una bistabilità percettiva e i processi di esplicazione analitica dei conflitti strutturali si collocano su piani interconnessi ma, di principio, differenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- WITTGENSTEIN L. (1990), *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano.
 BOZZI P. (1998), *Vedere come*, Guerini, Milano.
 NARMOUR E. (1977), *Beyond Schenkerism*, Chicago University press, Chicago.
 COHN R. (1993), *La teoria di Schenker, la teoria schenkeriana: unità pura o conflitto costruttivo?*, «Analisi», 4/12, 1993, pp. 3-12.
 TEMPERLEY D. (2011), *Composition, Perception, and Schenkerian Theory*, «Music Theory Spectrum», 33/2, 2011, pp. 146-168.

MARINA MEZZINA (Conservatorio 'D. Cimarosa' di Avellino)

KARL FRIEDRICH ZELTER: LO STILE GALANTE E IL 'MUSICISTA PUBBLICO' EREDITÀ MUSICALI E TRADIZIONI GALANTI A BERLINO NEI PRIMI ANNI DEL XIX SECOLO

La temperie culturale e musicale in cui i musicisti del XVIII secolo si trovano immersi è sovranazionale ed appartiene ad un gusto comune e condiviso tipico delle corti disseminate in tutta Europa.

Se per la maggior parte delle nazioni la corte si identifica con la corte reale che risiede nella città principale del Regno, la situazione delle corti in Germania, invece, è molto più variegata e riflette una complessità culturale che cambia col cambiare dei legami politici e le alleanze che ogni singola corte stabilisce con le corti del resto di Europa.

Questo variegato mondo cortese tedesco, dove ogni principe sceglieva, per così dire, 'la lingua musicale' che la sua corte doveva parlare, agli albori del XIX secolo comincia ad essere affiancato da una nuova classe sociale nella fruizione e produzione di cultura e musica. La nascita della figura di un musicista in grado di sostentarsi attraverso la propria attività, utile alla vita stessa della comunità unita all'indipendenza dal servizio di corte comincia ad in-

fluire anche sull'apprezzamento che queste nuove figure di musicisti riservano ai modelli compositivi preesistenti.

K. F. Zelter è un personaggio che esemplifica in modo particolare la situazione descritta: egli sintetizza due tradizioni coesistenti nel nord della Germania durante gli anni del suo apprendistato musicale: la prima è quella bachiana, di cui Berlino era la roccaforte e la principale consegnataria attraverso la divulgazione delle opere di Johann Philipp Kirnberger e di Carl Philipp Emanuel Bach; la seconda è quella del gusto galante italiano ed europeo, che Zelter assimila grazie allo studio con Carl Friedrich Christian Fasch e al padre di quest'ultimo, il compositore Johann Friedrich Fasch e la corte di Anhalt – Zerbst.

Successivamente, negli anni della sua maturità Zelter si rivela una figura influente nello sviluppo della cultura berlinese, insegnante ricercato e molto apprezzato, tanto che la prestigiosa famiglia Mendelssohn gli affida la cura della crescita musicale del giovanissimo Felix.

Nel mio studio cercherò di delineare i tratti di una eredità di un linguaggio antico e cortese che passando da maestro ad allievo è arrivata al giovane Mendelssohn, mettendo in luce attraverso lo studio e la ricerca di schemi compositivi quella parte di *stile galante* presente nell'area delle corti vicine a Berlino: questa genealogia musicale nell'uso sistematico di quegli schemi trova la prova della sua esistenza e di come una parte importante di quel gusto sia sopravvissuta, almeno in principio, al decadere della figura del musicista di corte.

Allo stesso tempo, il ritrovamento e l'analisi di schemi comuni possono mostrare fino a che punto sia la tradizione italiana del *partimento*, sia lo *stile galante* si estesero oltre i confini dei luoghi e dei tempi che ne videro il massimo splendore e in quale misura furono ritenuti ancora validi strumenti compositivi in contesti culturali e sociali ormai lontani dal gusto che ne aveva favorito il fiorire e la diffusione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- SANGUINETTI G. (2012), *The Art of Partimento*, Oxford University Press, New York.
 GJERDINGEN R. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York.
 TODD L. (1983), *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of His Exercises in Composition*, Cambridge University Press, Cambridge.
 TODD L. (2003), *Mendelssohn, A life in Music*, Oxford University Press, New York.

ALESSANDRO MILIA (Università Paris 8; Università 'Ca' Foscari' di Venezia)

**NUOVI PERCORSI DI RICERCA MUSICALE:
LE RELAZIONI TRA MUSICOLOGIA E COMPOSIZIONE**

La mia ricerca si situa tra due discipline: la musicologia e la composizione. Durante il mio dottorato (concluso nel 2016), l'obiettivo principale è stato studiare in che modo alcuni paradigmi musicali sperimentali sono stati sintetizzati verso la fine del XX secolo con alcuni aspetti della tradizione. Il mio studio riposa sull'analisi del linguaggio musicale di due compositori: Franco Oppo e Horatiu Radulescu. Entrambi hanno usato l'oralità e la tradizione *savante* associate a stili sperimentali. Mi sono concentrato su un aspetto preciso: la strategia di variazione e micro-variazione che costituisce perciò il mezzo per studiare la problematica e caratterizza anche la parte del mio lavoro dedicata alla composizione e alla trasmissione del sapere compositivo. La nozione di variazione è un interessante punto di partenza per riflettere sul come percepiamo la musica, per esempio attraverso alcune figure arcaiche d'eco (mi riferisco a Michel Imberty e Daniel Stern). La strategia di variazione assume un ruolo di grande importanza nelle fasi di ascolto della musica e influisce nel memorizzare o dimenticare le sue strutture. Per il compositore le strategie di variazione possono rivelarsi fondamentali per gestire la percezione della forma sonora e creare un 'percorso' d'ascolto. Altre importanti basi teoriche nell'osservare le strategie di variazione provengono da Douglas Hofstadter e specialmente dai sistemi di formalizzazione. Infine la teoria di analisi di Oppo sulla ridondanza e ugualmente la nozione di derivabilità a partire da un modello elaborata da Antonio Lai hanno sostenuto la mia metodologia di lavoro. Dopo una lunga ricerca musicologica sulle tecniche di trasformazione nella musica di Oppo e di Radulescu ho cercato di sperimentare altre possibilità di composizione per variazione; mi sono proposto di sorpassare le nozioni studiate e di proporre degli usi 'nuovi' e personali. Una delle mie preoccupazioni in quanto ricercatore-compositore è inoltre gestire il passaggio di conoscenze nella disciplina musicologica e in composizione. Ritengo che oggi il compositore possa rifarsi a delle metodologie di analisi a carattere scientifico e che, specialmente per evitare pratiche esoteriche di trasmissione, possa assumere una prassi empirica. Pur avendo frequentato lungamente numerosi compositori che mi hanno trasmesso delle conoscenze in modo diretto sono persuaso che il ricercatore-compositore possa apprendere direttamente dalla fonte primaria ossia la partitura (se esiste oppure

dall'ascolto diretto). L'analisi musicologica, la cognizione delle forme sonore e la metodologia di estrazione dei 'dati' dalla musica in modo autonomo (senza un maestro), sono dunque fondamentali per la trasmissione del sapere e per l'emancipazione intellettuale ed estetica. Nuove nozioni e nuove strategie compositive possono nascere dallo studio musicologico e dall'analisi. Durante il mio dottorato, tra gli altri pezzi, ho composto e auto-analizzato *Sonata* (2013) per pianoforte. La mia esperienza è caratterizzata dall'analisi come strumento di conoscenza ed emancipazione e infine dall'auto-analisi come mezzo di controllo e di introspezione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- IMBERTY M. (2002a), *La musica e l'inconscio*, in *Enciclopedia della musica*, vol. IX (*Il Suono e la mente*), Einaudi (Einaudi per Il Sole 24 ORE), Milano, pp. 335-360.
- LAI A. (2002), *Genèse et révolution des langages musicaux*, L'Harmattan, Coll. Sémiotique et Philosophie de la Musique, Paris.
- MILIA A. (2016), *Variations et variantes dans l'oralité et dans la création musicale expérimentale. Le langage musical de Franco Oppo, Horatiu Radulescu et Alessandro Milia*, tesi di dottorato, Université Paris 8 e Università Ca'Foscari.
- OPPO F. (1983), *Per una teoria generale sul linguaggio musicale*, in *Musical Grammars and Computer Analysis*, atti del convegno (Modena 4-6 ottobre 1982), Leo S. Olschki, Firenze, pp. 115-130.
- STERN D. (1991), *Diario di un bambino. Da un mese a quattro anni, il mondo visto da un bambino*, Mondadori, Milano.

DANIEL FILIPE PINTO MOREIRA (CITAR/UCP-Porto and ESMAE-IPP)

HARMONIC CONSISTENCY ACROSS CONTRASTING MOMENTS AND STRATA

Music in moment time [Kramer 1988] is characterized as a 'mosaic of moments', a moment being defined as a 'self-contained (quasi)-independent section, set off from other sections by discontinuities'. What is it (if anything) that makes such music cohere, when there is so much discontinuity and contrast between moments? Kramer proposes two factors of coherence for pieces in moment time: proportions and consistencies (that is, common aspects) across moments.

A comparable problem arises with regard to multi-layered textures, in which contrasting strands of musical material are superimposed. What is it (if anything) that makes such strata cohere and become integrated, creating a sense of whole? Perhaps consistencies across strata can have a role here too.

This paper focuses in two different types of harmonic consistency across moments and strata: *set-class consistency* (common set-class) and *pitch-class consistency* (common pitch-classes). These two types can be combined in different ways, as Fig. 1 shows. To measure the degree of set-class consistency, I consider, first, whether the pitch-class sets are related by T/I, and, second, whether they are subsets of the same referential collections (pentatonic, diatonic, whole-tone and octatonic); the degree of pitch-class consistency is simply measured by the proportion of pitch-classes in common.

This theoretical framework is analytically probed in the music of Stravinsky (*The Rite of Spring*) and Messiaen (*Turangalila Symphonie*), composers who have long been associated with techniques of layering and of moment (or block) form [Cross 2005], not only by Kramer [1988], who famously argues that the music of Stravinsky and Messiaen prefigures Stockhausen's notion of moment form, but also by authors such as Straus (1997), who describes Stravinsky's music as being 'articulated into discrete, insulated blocks that are sharply juxtaposed in time without transition'.

Fig. 2 shows how four excerpts from *The Rite of Spring* can be located in the set-class/pitch-class consistency map. In the first example (Fig. 3), 3 harmonic layers are superimposed, all of them belonging to the same set-class, but having no pitch-classes in common. In the second example (Fig. 4), the reverse situation arises, as two common pitch-classes (Bb and E) connect layers belonging to very different set-classes (X is a diatonic subset; Y a whole-tone subset; and Z a diatonic and a octatonic subset). In the third example (Fig. 5), two moments are linked by two common pitch-classes, connecting two different (but comparable) set-classes: a pentachord and a tetrachord, both diatonic. In a fourth, more nuanced example, the music is partitioned into a pair of diatonic tetrachords, related either by chromatic or scalar transposition [Tymoczko 2011], which move, first, towards greater pitch-class differentiation, and then towards greater pitch-class commonality (Fig. 6), a move that can also be understood as an increase and decrease of harmonic distance in Martins's [2015] Dasian space (Fig. 7). These analytical findings reinforce recent insights on Stravinsky [Straus 2001; Horlacher 2011] emphasizing that along with all the contrasts and discontinuities of his style there is also a strong (if newly achieved) sense of cohesion and integration among moments and strata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CROSS J. (2005), *The Stravinsky Legacy*, Cambridge University Press, Cambridge.
 KRAMER J. (1988), *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer Books, New York.

- MARTINS J. O. (2015), 'Bartók's Polymodality: The Dorian and Other Affinity Spaces', «Journal of Music Theory», 59/2, pp. 273-320.
- STRAUS J. N. (2001), *Stravinsky's Late Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TYMOCZKO D. (2011), *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press, Oxford.

CECILIA OINAS (Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki)
MAIJA PARKO (Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki)

**‘DRUNKEN DERVISHES AND BELLY DANCERS’:
 SCHENKER’S SYRIAN DANCES REVISITED**

This joint lecture-recital discusses the artistic and music analytical process of preparing Heinrich Schenker's four-handed piano work, *Syrische Tänze* (*Syrian Dances*) (1899) for performance. Our goal is to open up the work's individual, salient aspects by combining the performer's corporeal, embodied knowledge with music analytical insights, which is very much in line with the more current field of analysis and performance studies. In addition, during this presentation we will highlight some of the idiomatic features and challenges of piano duet playing, something that has until recently mainly belonged to performers' tacit knowledge, without much scholarly attention. Indeed, in piano duet playing the pianists need to be both mentally and physically very alert and empathetic towards each other, in order to achieve a mutual sound and natural phrasing.

Schenker composed *Syrian Dances* between 1895 and 1899 while he was still primarily a composer and a pianist in *fin de siècle* Vienna. Despite the rather negative press reviews – as referred in the title of this presentation – the combination of oriental and modal elements with Romantic chromaticism and occasionally ambiguous tonal processes is quite unique in these works and calls for further attention. Our working method is close to the so-called 'performers' analysis', discussed especially by John Rink [2002], where 'shaping' in musical performance is also the main starting point for analytical thinking. This way we are instantly able to embed our performer's knowledge into the analytical process. During the lecture part, we will play concrete examples that shed light on our analytically-oriented practicing process before playing the entire work through.

To conclude, our lecture-recital brings forth a case-study of the combination of analytical and practice-based approach to music and

performance. Schenker's *Syrian Dances* is an appropriate and fresh topic for this kind of research, especially since it is not part of the canonic piano duet repertoire. To bring out the subtle frictions in performance is one of the many examples where analysis and performance may fruitfully interact with each other.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENT I. – BRETHERTON D. – DRABKIN W. (2014), *Heinrich Schenker: Selected Correspondence*, The Boydell Press, New York.
- COOK N. (2013), *Beyond the score: music as performance*, Oxford University Press, New York.
- HADDON E. – HUTCHINSON M. (2015), *Empathy in Piano Duet Rehearsal and Performance*, «Empirical Musicology Review», 10/2, pp. 140-153.
- LESTER J. (1995), *Performance and analysis: interaction and interpretation*, «The practice of performance», Cambridge University Press, Cambridge, pp. 197–216.
- RINK J. (2002), *Analysis and (or?) performance*, «Musical performance: a guide to understanding», Cambridge University Press, Cambridge, pp. 35–58.

TIZIANA PANGRAZI (Università di Napoli 'L'Orientale')

ASCOLTO MUSICALE ED EMOZIONI NELL'ESTETICA DI PIETRO VERRI

Il pensiero estetico musicale di Pietro Verri può essere compendiato in questa sua affermazione del 1766: «io vo' parlare della *musica* e non dell'*armonia*». Questa breve espressione contenuta nell'articolo *La musica* scritto per *Il Caffè* fin da subito ci fa capire la posizione di Verri 'sulla musica', una posizione che non contempla le questioni più care alla riflessione sei-settecentesca (melodia/armonia, antichi/moderni, musica vocale/musica strumentale, melodramma/tragedia), che non considera vecchie o nuove forme musicali; Verri non si mette ad investigare e paragonare, secondo un altro *topos* settecentesco, tendenze e scuole poetiche, la diversità delle musiche nel mondo e nella storia: niente di tutto ciò è nei suoi interessi. Da uomo d'azione, da economista e filosofo soltanto nella misura in cui la propria riflessione può avere concrete ricadute sulla costruzione del bene comune, o anche sulla ricerca di una propria felicità, egli invece si volge alla musica in quanto fenomeno culturale e antropologico. In questa ottica, ogni discorso sulla musica spontaneamente si allontana da considerazioni tecnico-musicologiche per avvicinarsi al suo vero scopo, quello di dar conto del piacere e delle emozioni che la musica procura sull'ascoltatore. È proprio sulla teoria del piacere musicale, assieme

a quello procurato dalle belle arti, che piano antropologico e piano estetico si fondono: oggetto comune ad entrambi è l'uomo vivo, l'uomo con la sua capacità di sentire. Prendendo le mosse dal sensismo di Condillac e dalla coeva riflessione illuministica, Verri giunge ad una riflessione più sistematica su questi temi nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* del 1773 (poi 1781) il cui nucleo generatore è quello della natura universale sia del piacere come del dolore. Per Verri tutte le belle arti hanno origine nei «dolori innominati», in quei dolori di cui non conosciamo la provenienza, dolori «non forti, non decisi» che però ci fanno soffrire senza manifestarsi in «un'idea locale», senza che noi riusciamo a localizzarne in noi la sede. Il dolore è il potente generatore delle arti e il piacere ad esse connesso – quello della musica è del tutto particolare – è un piacere *ex negativo*, ottenuto dalla rapida cessazione del dolore: dall'esame della sensibilità nell'uomo, anzi della propria individuale (e universale) sensibilità, Verri giunge alla formulazione del piacere musicale come 'fenomeno interiore' soggettivo, 'fantastico' e 'rammemorante'. Ciò sta a significare che il processo d'ascolto implica il decisivo e diretto coinvolgimento del soggetto ascoltante, così che questi è in definitiva responsabile di un 'atto interpretativo', il responsabile della creazione dell'"oggetto estetico' musicale. In questo modo l'ascoltatore è chiamato a «coagire sopra se stesso», a rapportarsi alla musica in uno spazio di 'reciprocità modificante' in cui l'*interpretans* in qualche modo completa l'*interpretandum* e questo affetta quello. L'assegnazione di tale ruolo creativo all'ascoltatore, fa sì che in Verri si possa ravvisare un 'carattere fenomenologico del gusto' *ante litteram* smarcando così la riflessione verriana dal contemporaneo pensiero illuminista: se questo ha il merito di porre nel dibattito pubblico temi e problemi legati alla musica, per il suo carattere eterogeneo e per una considerazione unitaria delle arti fondata sul principio d'imitazione, per certi versi esso è il riflesso del comune modo di pensare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- MORPURGO-TAGLIABUE G. (2002), *Il gusto nell'estetica del Settecento*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- VERRI P. (1766), *La musica*, «Il Caffè», vol. II, Pizzolato, Venezia.
- VERRI P. (1964), *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, Feltrinelli, Milano.
- VERRI P. (1774), *Idee sull'indole del piacere*, Galeazzi, Milano.

PAULO PERFEITO (Universidade Católica Portuguesa)

TWENTIETH CENTURY COMPOSITIONAL TECHNIQUES APPLIED TO JAZZ: PITCH-CLASS SETS IN JAZZ COMPOSITION AND IMPROVISATION

The research paper *Pitch-Class Sets in Jazz Composition and Improvisation* presents a creative method to coalesce traditional jazz with techniques and elements of post-tonal composition.

Since very early in the history of jazz, composers made numerous attempts to combine it with erudite music. Throughout the 20th century, classical composers came up with several aesthetic and conceptual developments but jazz, until very recently, did not move in the same direction. To maintain a fruitful collaboration between composers and improvisers, if the pallet of compositional techniques available to the jazz composer expands, I would argue that a similar development must occur in the field of improvisation. While the nature of this research paper is largely theoretical and eminently speculative, its outcome has compositional and performative impact and may be used as a creative stimulus for composers and improvisers, inside and outside the jazz idiom. For composers, this paper proposes creative processes stretching beyond the familiar tonal or modal schemes and, in the interest of coherence and unity with pre-composed material, it offers a complementary approach to soloists/improvisers.

Jazz tradition is respected and incorporated but this research has great potential to expand jazz in new directions and consequently become a great asset in the conceptual elaboration of new repertoires. Additionally, this method is of great pedagogic significance, as it presents improvisers with a set of tools that are usually not approached in jazz contexts. In general, jazz repertoire and its improvisational vocabulary conform to pitch-centricity, following western tonal or modal schemes. However, jazz is all but confined to a single aesthetic approach and it has always combined a multitude of styles and idioms including, after the advent of Free Jazz, a progressive tendency towards atonality. The objective of this research is to take the first steps towards a 'grand unified theory' to intelligibly systematize composition and improvisation, coalescing all these influences.

The contextual application of pitch-class sets seems to be a fitting tool that fulfills these criteria. Because pitch class set theory was proposed with atonality in mind, it would be superfluous and perhaps redundant to dedicate a large part of this research to explore pure atonality. Instead, I am interested to find relationships between pitch class set theory and common practice

jazz language. If I am successful, at the end of this research project I will be able to propose an innovative perspective on jazz improvisation and one that can bridge the gap between ‘main stream’ and *avant-garde* composition and improvisation.

Since a great part of this project’s application includes improvisation, a field where memory plays a crucial role to both the listener and the performer, the use and study of pitch-class sets will initially be limited to non-ordered trichords and tetrachords.

Aims and repertoire studied:

Standard jazz repertoire, excerpts of pivotal compositions and transcriptions of improvised solos. Original *études*.

Methods:

Application of a model that organizes pitch-class sets by perfect fifths, according to parsimonious and tonally contextual voice leading.

Implications:

Broad analytical and creative model applied to jazz composition and improvisation. Extended pedagogical implications.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BERGONZI J. (2006), *Hexatonics (Inside Improvisation Series, 7)*, Advanced Music, Barcelona.

BLOCK S. (1990), *Pitch-class Transformation in Free Jazz: Steven Block*, «Music Theory Spectrum», 12/2, pp. 181-202.

CAMPBELL G. (2001), *Triad Pairs for Jazz: Practice and Application for the Jazz Improvisor*, Alfred Music, Van Nuys CA.

DAHLHAUS C. (2014), *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton University Press, Princeton NJ.

FORTE A. (1977), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven.

ELENA ROVENKO (Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory)

**ON WAGNER’S LEITMOTIF METHOD IN VINCENT D’INDY’S
PROGRAM SINGLE-MOVEMENT SYMPHONIC OEUUVRES**

In Vincent d’Indy’s program single-movement symphonic compositions, belonging to romantic tradition (*La forêt enchantée* Harald after Ludwig Uhland, 1878; *Saugefleunie* after Robert de Bonnières, 1884), influence of Berlioz and Liszt is self-evident. But d’Indy himself, being an unshakable Wagnerist, viewed these works as preparatory experiments for embodiment of his future Wagnerian opera projects (*Fervaal* 1893, *L’étranger* 1901). This led to ac-

tualization of Wagnerian Leitmotif Method, especially in *Saugefleurie*, due to the poetic concept of *Liebestod*, connected with philosophy of *Tristan und Isolde*.

The main goal of this paper is to consider ways, by virtue of which Wagnerian Leitmotif technique:

- is assimilated by d'Indy in the context of purely instrumental manner;
- influences over form-building;
- is combined with the compositional principles offered by Liszt and Berlioz.

The suggested methods are:

- semantic analysis in considering correlations between concrete leitmotifs and their extramusical meaning;
- structural analysis of musical form;
- harmonic and metric-rhythmic analysis of music material.

1. D'Indy creates complex of so-call 'leitmotifs' with the spectrum of meanings. Original definition of *Saugefleurie* is 'the music allegory with thematic personages'. Long melodies correlate with poetic characters and objects (Harald, elves, fairy, prince, forest, lake), but little motifs possess philosophical sense of abstract categories (death, truth), emotions (love, fear), symbolic ideas (fate, sinister forces). That constitutes a difference between motif and theme.

2. Principles of melodic, harmonic, tonal, rhythmic, timbre modifying of themes/motifs and types of interaction between 'leitmotifs' are similar to Wagnerian:

- deducing one from another (*Saugefleurie*: fate-motif is derived from the fairy-theme); unlike Liszt or Berlioz, d'Indy doesn't turn the motif into its opposite, he prefers incarnating conflicting images through various antagonistic themes;
- inclusion of a shorter one into a longer one (*Saugefleurie*: fairy-theme includes the first prince-theme; *Harald*: spell-motif is continuation of elves-theme);
- counterpoint;
- melodic relationship of motifs (*Harald*: forest-theme, warriors-theme, spell-motif; *Saugefleurie*: lake-theme and the second prince-theme; fate-motif and suffering-motif) akin to Liszt's monothematic technique.

3. Interaction of leitmotifs inspired by inner meaning produces the original architectonics, which, as in Liszt's symphonic poems, is coupled with classical formal schemes (interrupted sonata form plus A. B. Marx's first rondo form in *Harald*, sonata form with features of third rondo form in *Saugefleurie*) and narrative logic (both works are titled as 'symphonic legend'). Berlioz's

method of creation of thematical rhymes (as in *Symphonie fantastique* or *Harold en Italie*, but concerning single-movement pieces) serves as additional form-building principle.

All above mentioned permits:

- to clarify constructive potential of Wagnerian Method in the field of instrumental music;
- to complement features of d'Indy's method of symphonic composition;
- hereafter to compare this method with leitmotif technique in d'Indy's operas;
- to find difference between stylistic and composition 'reference points' of d'Indy – and of Franck, and Saint-Saëns (no Wagner, but Liszt predominantly);
- to represent d'Indy's interpretation of program symphonic music, which presupposes synthesis of Wagner's, Berlioz's and Liszt's composition principles (especially the method of thematical transforming);
- to correct conception of French program symphonic music of the turn of XIX century.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

POMMIÈS É. (2001), *Vincent d'Indy*, Séguier, Anglet.

SAINT-SAËNS C. (1922), *The Ideas of M. Vincent d'Indy*, (trad. ingl. di F. Rothwell in C. Saint-Saëns, *Outspoken Essays on Music*, K. Paul, Trench, Trubner & Co., LTD, London 1922, pp. 1-52).

THOMSON A. (1996), *Vincent d'Indy and His World*, Clarendon press, Oxford.

TRUMBLE R. (1994), *Vincent d'Indy: His Greatness and Integrity*, Caulfield North, Victoria.

VALLAS L. (1946; 1950), *Vincent d'Indy*, vol. I-II, Albin Michel, Paris.

SIMONETTA SARGENTI (Conservatorio 'G. Cantelli' di Novara)

ERICA BISESI (Department of Speech, Music and Hearing,
KTH Royal Institute of Technology, Sweden; GATM, Italia)

I PRELUDI PER PIANOFORTE DI OLIVIER MESSIAEN, TRA RIGORE COMPOSITIVO ED ESPRESSIVITÀ

Background

Lo studio dei due Preludi per pianoforte n. 3 e n. 4 dalla raccolta *Huit Préludes pour piano* di Olivier Messiaen è stata da noi inizialmente affrontata nell'ambito del progetto *Interpretazione e analisi* promosso dal GATM nel

2016. Alla luce dei risultati di questa prima esperienza, consegue a nostro avviso l'esigenza di un approfondimento.

Già le due successive fasi del precedente progetto avevano richiesto, attraverso ripetuti confronti tra analista (Simonetta Sargenti) ed esecutrice (Erica Bisesi), una continua revisione delle metodologie analitiche ed interpretative. Al primo livello, infatti, l'analisi era stata condotta principalmente sulla base dei principi della 'Set Theory', implicando una visione 'oggettiva' della struttura del brano. Diversamente, alla luce degli spunti offerti dall'esecuzione, la seconda e successiva analisi ha cercato di attribuire ai diversi elementi ricorrenti nel linguaggio di Messiaen dei precisi significati espressivi.

Obiettivi del progetto

La nostra ricerca prosegue ulteriormente in una direzione triplice:

1- Analisi semiotica e musematica. Approfondire la presenza di contenuti specifici pertinenti a questi e altri brani del compositore, con l'obiettivo di definirne lo stile e la tecnica compositiva in relazione a eventuali significati ricorrenti.

2- Analisi della performance. Confrontare un numero maggiore di esecuzioni, per ora limitatamente ai due preludi affrontati, illustrandone similarità e differenze riguardanti alcuni parametri espressivi – quali tempo, dinamica e articolazione.

3- Analisi gestaltista. Individuare una strategia di rappresentazione sonografica in grado di associare la presenza di elementi salienti nella partitura e/o nell'esecuzione a una loro possibile interpretazione semiotica, attraverso l'uso di una codifica visuale ispirata ai principi della Teoria della Gestalt – comprendente ad esempio forme, dimensioni, colori, diagrammi ecc.

Metodologia

La metodologia da noi impiegata per l'analisi della performance si basa sia sull'ascolto che sull'analisi del segnale audio. Una parte consistente della nostra ricerca è finalizzata allo sviluppo di tecniche e algoritmi in grado di correlare l'informazione fisica contenuta nell'oggetto sonoro con la sua interpretazione semiotica in ottica multimodale. A tal fine, ci serviamo di software specializzati nell'analisi del segnale audio e nell'estrazione di parametri quali l'altezza delle note o le variazioni agogiche (MIR Toolbox, Sonic Visualizer), nonché di diversi strumenti multimediali per l'analisi musicale (Acousmographie, EAnalysis, iAnalyse 3 & 4). L'illustrazione degli esempi più significativi sarà infine accompagnata da esecuzione dal vivo al pianoforte.

Conclusioni

Il principale risultato da noi ottenuto nel corso della prima parte del progetto è consistito nell'aver confutato l'ipotesi dell'esistenza di soluzioni univo-

che – sia dal punto di vista dell’analisi che da quello della performance. A nostro avviso, la vera efficacia di un’analisi, come pure di un’interpretazione, dovrebbe seguire l’avvenuta consapevolezza da parte dei rispettivi interpreti dei diversi significati emozionali e semantici associati agli elementi salienti di un’opera musicale – a cui solo un’attenta analisi strutturale è in grado di rendere giustizia, e nell’abilità a trasmettere questi significati attraverso un opportuno controllo delle dimensioni espressiva ed immaginativa.

Scopo della presente proposta è quello di definire e consolidare i criteri per un’efficace analisi, rappresentazione e comunicazione di tali significati.

A conclusione della presentazione, seguirà l’esecuzione integrale delle opere analizzate:

O. Messiaen – dagli *Huit Préludes* per pianoforte,

– n. 4, *Instants défunts*.

– n. 3, *Le nombre léger*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

COUPRIE P. (2016), *EAnalysis: Developing a sound based music analytical tool*, in EMMERSON S. – LANDY L. (cur.), *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 170-194.

COUPRIE P. (2008), *Analyser la musique électroacoustique avec le logiciel iAnalyse*, Université Paris-Sorbonne, Paris.

GIRONÉS CERVERA M. (2008), *Préludes pour Piano, de Olivier Messiaen: Un acercamiento desde el Análisis de Conjuntos*, Escuela Politécnica de Valencia, Valencia.

HILL P. (cur. 2008), *Olivier Messiaen, dai canyon alle stelle*, Il Saggiatore, Milano.

MESSIAEN O. (1928-1929), *Préludes pour Piano*, Durand, Parigi.

SIMONETTA SARGENTI (Conservatorio ‘G. Cantelli’ di Novara)

L’ANALISI MUSICALE NELLA DIDATTICA DELLE MATERIE STORICHE E NEI RAPPORTI CON LA TECNOLOGIA.

Negli ultimi anni con la progressiva applicazione del Nuovo Ordinamento nei Conservatori di Musica, si è creata una maggiore opportunità per l’insegnamento delle materie cosiddette ‘teoriche’ che un tempo erano considerate ‘complementari’.

L’analisi musicale, da sempre correlata con il corso di ‘Teoria dell’armonia e Analisi’ e ancor oggi prevalentemente legata a questo corso e ai corsi di composizione, è tuttavia entrata a far parte, almeno parzialmente, nei corsi di altre discipline. Questa evoluzione non si presenta naturalmente in modo

uniforme, ma si articola diversamente a seconda delle Istituzioni, ma si sta comunque facendo strada la consapevolezza dell'importanza dell'analisi in tutti i settori del lavoro musicale, dall'esecuzione alle discipline storiche.

Situazione attuale e esperienze d'innovazione.

Vorrei portare a conoscenza e eventualmente discutere all'interno di questa sessione dedicata alla didattica, la mia esperienza d'insegnamento realizzata negli ultimi anni su due diversi fronti che hanno però in comune il tentativo di unire le discipline storiche all'analisi.

Il punto di partenza del mio intervento sarà l'esperienza degli ultimi anni nell'ambito dei corsi al Conservatorio 'Guido Cantelli' di Novara, dove sono titolare della cattedra di Storia della Musica. Premetto che da sempre ho impostato il mio lavoro didattico a partire dall'analisi e quindi ritengo che la conoscenza diretta del linguaggio musicale sia determinante anche e soprattutto in quanto nei conservatori di musica l'utenza è data da musicisti 'pratici'.

Oltre alla abituale attività didattica di cui sopra, ho cercato di ottenere anche alcune classi di Analisi destinati agli studenti dei bienni. In questi corsi abbiamo realizzato delle esperienze di correlazione tra analisi e esecuzione di brani che gli studenti affrontano come repertorio vocale e strumentale.

Vorrei dunque raccontare l'esperienza di questi corsi e le particolarità che ho potuto cogliere attraverso i seguenti punti:

- 1- Impostazione dei corsi e tipologia dei frequentanti.
- 2- Metodologie adottate in relazione alle discipline storiche e performative.
- 3- risultati e testimonianze dirette degli studenti.

Accanto all'esperienza didattica ho avuto modo di proporre all'interno del Conservatorio e in relazione all'orientamento di cui ho fatto cenno, una masterclass di analisi realizzata in collaborazione con il Conservatorio di Como. Anche di questa esperienza, che ha consentito di unire le forze di diverse istituzioni, vorrei descrivere brevemente:

- 1- tipo di argomenti trattati.
- 2- Metodologie.
- 3- tipologie di ascoltatori e risultati ottenuti in relazione con la didattica abituale.

Infine, accanto a queste esperienze attuate nella mia Istituzione di titolarità, si aggiunge alla mia attività, anche l'insegnamento di 'Storia e Analisi della musica elettroacustica' che svolgo a contratto presso il Conservatorio Rossini di Pesaro, mia precedente sede di titolarità dell'intera cattedra di Storia della Musica negli anni 2012-2014.

Qui, dove è molto attivo il Dipartimento di Nuove Tecnologie, l'obiettivo è stato quello di impostare la didattica dell'analisi della musica elettroacustica contestualizzando i brani anche sotto una prospettiva storico estetica. Infatti la musica elettronica viene vista spesso prevalentemente sotto un profilo tecnico. Quindi il compito dello storico in questo caso, non è solo quello di analizzare, ma anche di superare le problematiche puramente tecnologiche per inserirle nel percorso storico. L'analisi in questo caso si presenta con caratteri non sempre assimilabili agli altri repertori, per mancanza di disponibilità delle fonti o della partitura su pentagramma e spesso ci rimangono solo documenti sonori analizzabili con criteri diversi da quelli che utilizziamo per la musica scritta. Quindi i problemi da affrontare sono:

- 1- la contestualizzazione storica di un repertorio considerato prevalentemente sotto il profilo delle caratteristiche tecniche.
- 2- l'impostazione di metodi analitici adeguati ai documenti sonori o a tipologie di scrittura alternativa o infine a musica mista.

Avviene nella musica elettronica un po' l'opposto di quanto accade invece nella musica di tradizione colta occidentale: in quest'ultima, la prospettiva storica tende ad escludere spesso le tematiche tecniche relative al linguaggio, mentre al contrario per la musica elettronica, le tecniche sono sempre in primo piano, ma spesso a scapito della contestualizzazione storica e del significato estetico dei brani.

Per tutte le esperienze descritte vorrei aggiungere alcune delle testimonianze raccolte sia da studenti che hanno frequentato i corsi, sia da strumentisti che hanno eseguito le musiche analizzate.

YAROSLAV STANISHEVSKIY (Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory)

SOME OBSERVATIONS ON THE HIERARCHIC ARRANGEMENT OF THE CLOSEST HARMONIC RELATIONS

The problems of hierarchy of the relations between keys were of great importance for the music theory of Modern times. However, the similar matter was discussed also concerning the other elements of harmony, first of all, such as chords and tones.

Usually the different harmonic relations were arranged by several degrees of relationship. But some musicologists (for example, L. Euler, D. Kellner, J. L. Fuchs, H. Helmholtz, A. L. Spasskaya, E. Prout, H. Riemann, G. L. Ca-

toire, Yu. N. Tyulin, P. Hindemith and N. A. Garbouzov) considered the hierarchy of the relations is more detailed.

The comparison of a number of systems of relationship (both between keys, and between tones or chords) reveals the similarity in the hierarchy of the relations by different authors (it may be successfully shown by schemes of relationship systems). Despite the obvious distinction between such phenomena as tone, chord and key, it is possible to find some general regularities of the relationship which are partly connected with acoustics.

The main aim of the paper consists in the consideration of the fact that acoustic regularities impact the theories of relationship of different elements of harmony in the works by the authors of different countries and of different times.

As for methods, the comparison of the theories of relationship by different authors is the first step of studying which allows finding of coincidences in the different systems of hierarchy of harmonic relations. The consideration of the parallels between common basis of these systems and acoustic regularities in the harmonic relations is the second step of studying.

The presence of acoustic bases in the theories of relationship of different harmonic structures allows drawing some conclusions. 1. Acoustic regularities impact the perception of relationship between elements of harmony of different structural levels. 2. Acoustic regularities directly or indirectly exert an influence on the authors of theories of harmonic relationship. 3. As the relations between elements of harmony have the acoustic bases, this opens the way to the acoustic explanation of regularities in harmony. These three conclusions may be of sufficient importance for researches on the problems of perception, history of musicology and analysis of harmony.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Batenin V. – Garbouzov N. – Zimin P. – Rozhdestvenskiy A. – Rymarenko A. – Starodubravskaya G. (1940), *Musical acoustics*, State Musical Edition, Moscow – Leningrad.
- KHOLOPOV Y. (1966), *On three foreign systems of harmony*, «Music and modernity», 4, pp. 216-229.
- MAZEL L. A. (1972), *Problems of classical harmony*, Music, Moscow.
- STANISHEVSKIY Y. (2013), *The Concept of Tone System Relationship in Russian Works on Harmony (until 1945 year)*, diploma thesis, P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Moscow.
- TYULIN Y.N. (1937), *The study of harmony. Volume I. The basic problems of harmony*, State Musical Edition, Leningrad.

MARCO STASSI (Conservatorio 'A. Scontrino' di Trapani)

**IPOTESI STRUTTURALI, FORMA CLASSICA E DODECAFONIA NELLA
GIGA DELLA SUITE PER PIANOFORTE OP. 25 DI ARNOLD SCHÖNBERG**

La Giga della Suite per pianoforte op. 25 (1921-1923) di Arnold Schönberg dispone, all'interno di un costruito dichiaratamente binario, tre sezioni con un andamento di tipo ABA'. Si tratta di una forma che, quasi in senso scarlattiano, partecipa al contempo della danza barocca e di una breve sonata assimilabile al *Tipo 3* descritto da Hepokoski e Darcy. Naturalmente, sia l'individuazione degli episodi propri delle sezioni di una forma di sonata, sia i riferimenti alla *norma rotazionale* non potranno prescindere dal ricercare le sostanze tematiche, formali e armonico-tonali peculiari in tal senso.

Tuttavia, anche a causa della dodecafonia, il componimento sembra rifuggire da un *livello esterno* dal quale ne sia possibile il rilevamento inequivocabile. Tali sostanze, pertanto, non potranno ricercarsi convenientemente se non provando una ricomposizione perlomeno al *livello medio*.

La topografia delle serie sarà quindi proposta in tracce strutturali mirate soprattutto a mostrare l'azione, oltre che la semplice apparizione, di scritture musicali inquadrabili come eventi tematici, fenomeni cadenzali e modulazioni. In quest'ultima direzione, gli scorrimenti delle serie si raggrupperanno in *aggregati* e *aree dodecafoniche* che diano riscontro, anche sul piano tonale, di ciò che emergerà dall'osservazione dei *voice leading*.

L'analisi si servirà principalmente di un concorso tra la metodologia schenkeriana, la segmentazione fraseologica condotta secondo i modelli delle funzioni formali fissate da William Caplin, il rilevamento delle *rotazioni* e di quant'altro sarà a utile a dimostrare, seguendo Hepokoski e Darcy, l'esistenza di una sonata di Tipo 3.

L'obiettivo sarà quello di provare a illustrare il brano in una maniera che, sempre considerando la formulazione di una nuova morfologia, renda evidente il cammino compositivo percorso da Schönberg nel solco della continuità con la tradizione classica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAPLIN W. E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York.
- HEPOKOSKI J., DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteen-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford.
- MASTROPASQUA M. (2004), *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg*, CLUEB, Bologna.

STRAUS J. N. (2016), *Introduction to Post-Tonal Theory*, fourth edition, W. W. Norton & Company, New York.

STRAUS J. N. (1987), *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*, «Journal of Music Theory», 31/1, pp. 1-21.

GIORGIO TEDDE (Universität der Künste di Berlino)

**ANALISI NELL'INSEGNAMENTO DELL'AFAM
UN'ESPERIENZA DI INNOVAZIONE DIDATTICA E METODOLOGICA
E DI RICERCA NELL'AMBITO TEORICO-ANALITICO**

Per stimolare le capacità interpretative e compositive degli studenti ci si sofferma sul ruolo che l'interpretazione e la composizione in divenire giocheranno nel fruitore. L'efficacia dello stimolo prodotto dai gesti interpretativi e compositivi che generano interesse per gli eventi acustici è il punto centrale di questa esperienza pedagogica basata sull'analisi. L'analisi è quindi finalizzata alla conoscenza del rapporto fra i musicisti e il fruitore generato dall'opera (composta/esequita), e alla conseguente presa di coscienza delle loro potenzialità espressive (interpretative/compositive). Tramite un approccio polivalente si utilizzano diverse metodologie in modo combinato, basate principalmente su l'analisi parametrica, l'analisi semiologica e l'analisi informazionale. L'analisi parametrica, estesa a valutazioni e misurazioni oggettive dei potenziali fenomeni acustici rappresentati dalla scrittura musicale, permette di catalogare il materiale di base necessario per affrontare l'analisi semiologica e l'analisi informazionale; l'analisi semiologica, secondo le linee guida di Ruwet e Nattiez, permette di delineare la struttura del pezzo nelle sue forme grammaticali gerarchiche, individuare una traccia dei processi compositivi ed indizi sui potenziali fenomeni percettivi, mentre l'analisi informazionale, considerata a partire dalle visioni di Stockhausen (1956) poi concretizzatesi nel XXI secolo negli studi di Pearce (2005-2011) e Kölsch (2010), supporta e influenza le acquisizioni dell'analisi semiologica, confermando la valenza percettiva degli elementi grammaticali ed evidenziando quali gesti interpretativi/compositivi partecipino alla produzione degli stimoli e dell'attenzione nel fruitore. L'interesse di questo approccio analitico non risiede nella misurazione parametrica del materiale o nella individuazione semiologica della struttura, bensì nella possibilità di aprire la formazione dello studente ad una quantità di idee e di strumenti di indagine che a cavallo fra il XX ed il XXI secolo sono stati sviluppati dalle ricerche analitiche

musicali basate sulle metodologie empiriche della scienza naturale. A fianco dell'affermarsi in ambito umanistico della 'new musicology' negli ambiti come semiotica musicale, teoria della reazione e della ricezione, narratologia, teoria di genere, critica culturale e altri (Ellen Rosane), si è sviluppato infatti un importante ramo della ricerca analitica musicale basato su metodi scientifici naturali, che negli ultimi decenni ha coinvolto quasi esclusivamente fisici, matematici, informatici, neuroscienziati, scienziati cognitivi al lavoro nelle loro istituzioni, sempre più lontani dai musicisti e dai musicologi. La possibilità di creare un contatto fra le idee dei musicisti e quelle degli scienziati attraverso concetti che appartengano alla quotidianità degli interpreti e dei compositori, e quindi di rendere fruibili strumenti avanzati di indagine e di comprensione del fenomeno musicale, è l'obiettivo di questo approccio che, in considerazione degli studi sui modelli cognitivi di decodifica della musica, e delle reazioni neuronali sulla violazione dell'aspettativa nella sintassi musicale (Kölsch), si avvale della teoria dell'informazione applicata su strutture semplici e parametri della scrittura musicale. La valutazione euristica del contenuto dinamico dell'informazione musicale potrà quindi dare indicazioni sulle potenziali reazioni del fruitore ai diversi gesti interpretativi/compositivi, dando agli studenti nuovi strumenti per modularli con più consapevolezza verso obiettivi definiti (strutture grammaticali dell'analisi semiologica), attraverso efficaci gesti musicali. La presentazione comprenderà fra l'altro alcune esperienze analitiche pratiche di applicazione di questo approccio, anche realizzate dagli studenti e visibili in estratti dei loro lavori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- NATTIEZ J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris.
- PEARCE M. T. – WIGGINS G. A. (2006), *The Information Dynamics of Melodic Boundary Detection*, 9th International Conference on Music Perception and Cognition, Bologna, pp. 860-867.
- ROHRMEIER M. A. – Kölsch S. (2012), *Predictive information processing in music cognition. A critical review*, «International Journal of Psychophysiology» 83, pp. 164–175.
- ROSAND E. (1995), *The Musicology of the Present*, «American Musicological Society Newsletter» 25, pp. 10-15.
- STOCKHAUSEN K. (1955), *Struktur und Erlebniszeit*, «Die Reihe», 2, pp. 69-79.

PAOLO TEODORI (Conservatorio ‘S. Cecilia’ di Roma)

**SCHEMI GALANTI O TECNICHE DEL CONTRAPPUNTO? UN’IPOTESI SUL
PROCEDIMENTO COMPOSITIVO ADOTTATO DA LEO VERIFICATA AT-
TRAVERSO L’ANALISI DELLE FRASI INIZIALI DI ALCUNI SOLFEGGI**

L’analisi delle frasi di attacco di alcuni solfeggi di Leonardo Leo (D-DI, ms. Musica 2460, K/500, [50] *Solfeggi del signor Leonardo Leo*) ha lo scopo di verificare la possibilità di usare gli schemi della musica galante – individuati da Gjerdingen e sostenuti anche dagli studi sull’arte del partimento – come forma primaria di comprensione della prassi compositiva di un importante autore napoletano attivo nella prima metà del XVIII secolo. L’ipotesi è che tali schemi non fossero il riferimento prevalente nell’avvio della composizione, e che il compositore procedesse invece da una linea (motivo, scala, cadenza) seguendo criteri normativi e d’indirizzo attivi su più livelli del processo compositivo, che lo guidavano circoscrivendone le possibilità di realizzazione. Di tali livelli, due sono presi in considerazione nell’analisi; il primo livello coinvolge differenti aspetti della tecnica compositiva, come i condizionamenti della condotta delle voci dovuti all’ancoraggio delle proiezioni sulle note cardine del tono (si potrebbero definire ‘regole di tonalità’), le regole di contrappunto (tra queste vi sono non solo le limitazioni dei movimenti sovrapposti delle voci e quelle relative al trattamento della dissonanza, ma anche la preferenza accordata, nello svolgimento, a determinati intervalli piuttosto che altri), o ancora i limiti che si pongono ai movimenti per garantire la cantabilità della parte. Il secondo livello è quello non meno decisivo della retorica: qui, l’esigenza di dare ordine e organicità alla disposizione lineare della frase musicale si riflette nell’impiego frequente della scala come base di supporto dell’invenzione e nell’uso quasi sistematico della ripetizione all’unisono o in sequenza dei motivi proposti.

Quanto osservato nei solfeggi di Leo trova da una parte corrispondenza nella prassi pedagogica, comune nei Conservatori napoletani del tempo, che impostava lo studio del contrappunto preferibilmente sulla cadenza e sulla scala; dall’altra, confrontato con alcune arie dello stesso autore, trova prosecuzione in produzioni che superano l’intento didattico dei solfeggi.

Il risultato dell’analisi rende lecito ipotizzare quindi che, nel procedimento compositivo adottato da Leonardo Leo, gli schemi costituiscano un riferimento residuale dell’invenzione musicale; essi sembrano piuttosto la conseguenza probabile di premesse normative e di stile che, incanalando la fanta-

sia entro percorsi possibili, inducevano il musicista a tornare su movimenti contrappuntistici ricorrenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GJERDINGEN R. O. (2007), *Music in the galant style*, Oxford University Press, Oxford.
- CHRISTENSEN T. – GOUK P. – GEAY G. – MCCLARY S. – JANS M. – LESTER J. – VANSCHEEUWIJCK M. (2007), *Towards tonality, aspects of baroque music theory*, Leuven University Press, Leuven.
- RINK J. (2007), *Le analisi dei musicologi e le analisi degli esecutori. Paragoni possibili e forse utili*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 13/2, pp. 7-29.
- SANGUINETTI G. (2009), *La scala come modello per la composizione*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15/1, pp. 66-94.
- SULLO P. (2009), *I Soffeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 15/1, pp. 97-115.

KONSTANTIN ZENKIN (Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

ON THE DYNAMIC UNDERSTANDING OF THE MUSICAL FORM IN RUSSIAN MUSIC THEORY

Research goals: To systematize the viewpoints on the statics and dynamics of music form in the Russian music theory of the 20th - 21st centuries, specifying different meanings of these concepts in the context of various theoretical doctrines: of B. Asafiev, V. Zuckermann, L. Mazel, V. Bobrovsky, A. Schnittke, Y. Kholopov and their followers of today studies, as well as various approaches to understanding the music form as a process.

The research methodology is based on interdisciplinary relationships between musical-analytical methods and art history (G. Woelfflin) as well as philosophical ones (A. Losev). The comparative method is used as an integral one.

Interest as regards the current state of knowledge: the specified understanding of musical statics and dynamics is especially relevant for studying music of the late 20th – 21st centuries, but it is also useful for a more accurate and detailed analysis of music of the 18th and 19th centuries.

The tradition of the processual-dynamic approach to music form, established in the Russian music research, is analysed in the article: from its philosophical foundation by Alexey Losev and musical-theoretical one – by Boris Asafyev – through the concept of Leo Mazel's and Viktor Zuckermann's

holistic analysis, Igor Sposobin's functional theory and its development of Viktor Bobrovsky, who applies the concepts of music dramaturgy and modulating form. The meaning and value of the dynamic approach to musical form in contrast to the static one is demonstrated. Exemplified by the results of Mazel's, Zuckerman's, Bobrovsky's analysis the concrete original analytical solutions, whose capabilities were ensured by the dynamic approach, are illustrated, mainly based on Chopin's works: ballades and scherzo. The theoretical problems associated with the dynamic perception of form in modern music and the need for an appropriate modification of the process-dynamic approach are also dwelled upon. Based on the dichotomy 'dynamics – statics', contemporary Russian music theorists have developed a whole system of concepts, the relevance of which was determined already by romantic music.

The characteristics of processuality include motion vector (directional or non-directional), logic of elemental relations (functional or afunctional), hierarchy of micro / macro levels, causation of events (in a deterministic or non-deterministic form), fixation of events (stable or mobile form), process «finality» (finiteness or infinity – closed or open forms).

Based upon the latest music and its authors' statements (Karlheinz Stockhausen, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidullina), a conclusion is drawn about the new understanding of the dynamic form, about the underlying dynamics, hidden and veiled under the cover of statics.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ASAFYEV B.V. (1971), *Music form as a process*, Music, Leningrad.

SOKOLOV A. S. (2016), *Functional approach in the domestic doctrine on the musical form*, «The Journal of Society for Theory of Music», 3/15, pp. 1-9.

TSUKKERMANN V. A. (1970), *The Dynamic Principle in Musical Form*, Tsukkerman VA Music-theoretical essays and etudes, Moscow.

HEPOKOSKI J. – DARCY W. (2011), *Elements of Sonata Theory*. Oxford University Press, Oxford.

SESSIONE TEMATICA

CON, DA E NEL CANTO FERMO.
 PER UNA DIALETTICA DEI MATERIALI
 NELLA COMPOSIZIONE CONTRAPPUNTISTICA

È evidente come, negli anni Novanta, si sia riaperto, non solo in Italia [p.e., Lovato 1995], un rinnovato interesse intorno al *canto fermo*, interesse testimoniato da una serie di studi [p.e., Launay 1993; Kurtzman 1994; Zon 2009] e di incisioni di opere musicali *alternatim*. Tuttavia, se è vero che lo sguardo di carattere prettamente storico (anche se con ritardi dovuti a una marginalizzazione causata dalla preponderante medievistica che insiste sul *canto gregoriano*) ha restituito centralità a tale tema, in ambito più propriamente compositivo e teorico-analitico, il *canto fermo* soffre ancora di un incidente svuotamento di significato, essendo stato relegato — con non pochi fraintendimenti — a sterile componente della didattica del contrappunto, sulla quale pesa l'ombra dell'operazionalismo [Bridgman 1927] di stampo positivistico [cfr. Cattin – Facchin 2005].

Questa sessione affronta il tema attraverso un taglio che viene sì fondato storicamente (in quanto rimanda alle fonti dell'epoca), ma che intende metterne a fuoco alcuni precisi aspetti applicativi, con l'obiettivo di costruire un paradigma analitico, tenendo conto sia dell'impostazione didattica che emerge dai testimoni che ne hanno trasmesso la formalizzazione teorica, sia dei risultati derivanti dalla decostruzione dei processi compositivi nell'ambito della polifonia.

L'intervento di Federico Del Sordo («La formazione teorico-musicale del cantore ecclesiastico durante il secolo XVII») parte dai presupposti che generarono un'articolata genealogia di trattati dedicati al *canto fermo* a partire dai primissimi anni del Seicento; il loro principale scopo era quello di istruire il *cantore ecclesiastico* osservando i dettami di una nuova pedagogia elaborata nell'ambito del Concilio tridentino che — in linea generale — tese a rafforzare e a razionalizzare la didattica mirata a fornire precisi insegnamenti nel campo della teoria così come in quello della prassi (vocale e organistica). La comunicazione di Michele Chiaramida («La funzione delle *species* nel processo di determinazione modale») si sofferma sulle componenti modali delle *cantilene* e del *canto figurato*, per le quali si vogliono offrire alcune prime chiavi di accesso a chi non è avvezzo alla teoria guidoniana Maurizio Giannella («L'*implicito* nell'elaborazione del *canto fermo*») presenta le conclusioni di un'indagine condotta sul materiale tematico derivato dal *canto fermo*, presente nelle cosiddette *Messe Mantovane* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, che evidenziano l'applicazione di alcuni principi generali mirati a conformare il profilo della *res prius facta* alle varie tecniche contrappuntistiche utilizzate dal compositore. Antonello Mercurio («Il canone a due voci su *canto fermo*»), partendo dall'inadeguatezza della manualistica corrente sulla didattica del contrappunto e, in particolare, sull'insegnamento del canone, propone un recupero della *tabula mirifica* come strumento finalizzato all'apprendimento delle tecniche compositive e alla comprensione dei canoni a due voci su *canto fermo*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRIDGMAN P. W. (1927), *The Logic in Modern Physics*, Macmillan, New York-London.
- CATTIN G. – FACCHIN F. (2005), *Premessa*, in F. Facchin (cur.), *Il cantus firmus nella polifonia. Atti del convegno internazionale di studi. Arezzo 27-29 dicembre 2002*, Fondazione Guido D'Arezzo - Centro Studi Guidoniani, Arezzo, pp. 7-14.
- LAUNAY D. (1993), *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Klincksieck, Société Française de Musicologie, Paris.
- LOVATO A. (1995), *Teoria e didattica del Canto Piano*, in Curti, M. Danilo-Gozzi, (curr.), *Musica e liturgia nella Riforma tridentina: Atti del Convegno*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, Trento, pp. 57-67.
- KURTZMAN J. G. (1994), *Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16th century*, in «Early Music», vol. XXII/4, novembre, pp. 641-665.
- ZON B. (2009), *The English Plainchant Revival*, Oxford University Press, Oxford [prima ediz., 1999].

FEDERICO DEL SORDO

(Conservatorio ‘S. Cecilia’ di Roma; Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma)

LA FORMAZIONE TEORICO-MUSICALE DEL CANTORE ECCLESIASTICO DURANTE IL SECOLO XVII

Il concilio di Trento gettò le basi per una profonda riformulazione del sistema generale di formazione teologica del clero, rispondendo così a una delle più accese critiche mosse dalla Riforma Luterana. Come conseguenza dell’adozione della *ratio studiorum* gesuitica – che costituì la spina dorsale di tale riforma – una significativa manualistica dedicata all’educazione musicale del soggetto consacrato-consacrando (femminile o maschile che fosse) venne dedicata al *canto fermo* inserito nella cornice liturgica, a sua volta, modulata dai principi stabiliti dal concilio tridentino. La struttura generale di questo complesso sistema di insegnamento (che viene plasmato sulla nuova ‘pedagogia ecclesiastica’ attraverso una sofisticata topologia del cantare liturgico) rimarrà costante dai primi anni del secolo XVII sino al termine del secolo XIX, quando essa verrà rapidamente rimossa dall’applicazione della ‘restaurazione gregoriana’. La comunicazione intende porre l’accento sui metodi, sulle componenti principali e sugli scopi dell’insegnamento della solmizzazione (*scaloni e ordini indifferenti*, in particolare).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DEL SORDO F. (2017), *L’ecclesiastico addottrinato nel canto fermo. La formazione musicale del clero in Italia, dal concilio di Trento al pontificato di Leone XIII (1545-1895)*, Armelin, Padova, (2 voll., vol. 1 tomo I e II, vol. 2 materiali di ricerca).

MICHELE CHIARAMIDA (Conservatorio ‘O. Respighi’ di Latina)

LA FUNZIONE DELLE *SPECIES* NEL PROCESSO DI DETERMINAZIONE MODALE

Il senso modale della cantilena di *canto fermo* o *figurato* può essere innescato da un sapiente e appropriato uso delle *species* quali potenti costituenti melodiche unitarie in grado, più di ogni altro parametro, di ‘evocare’ il *tuono* e le sue possibili *commistioni*. Il profilo melodico della *cantilena* disegnato dall’intreccio delle *species* (pertinenti, peregrine, nelle sedi ordinarie o straordinarie) amplifica e chiarisce gli affetti *già* presenti nel testo. Il *tuono* dunque

non è soltanto una categoria classificatoria ma è soprattutto una sorta di ‘calco semantico’ grazie al quale l’ascoltatore dell’epoca, sulla base di un repertorio di significati classificato e condiviso, proietta sulla cantilena stessa i diversi carichi di senso. La comunicazione intende così proporre, sulla base della produzione teorico-didattica di Aiguino da Brescia, una possibile perimetrazione del concetto di *species* e definire un campo di regole funzionale all’espressione dell’*ethos*. Sulla base della divisione che l’autore opera in materia di teoria dei modi – *tuoni di canto fermo*/*tuoni di canto figurato* – si metterà in luce come, nonostante la diversità nella struttura linguistica tra la cantilena di *canto fermo* e le cantilene in *canto figurato* componenti una compagine polifonica, il processo acustico di evocazione del *tuono* tramite le *species* rimanga sostanzialmente inalterato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AIGUINO DA BRESCIA I. (1562), *La illuminata de tutti i tuoni de Canto Fermo*, Antonio Gardano, Venezia.
- AIGUINO DA BRESCIA I. (1581), *Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di Canto Figurato*, Giovanni Varisco, Venezia.
- CHIARAMIDA M., (in stampa) *Teoria dei modi. Modelli e consuetudini nella prassi didattica tra XVI e XVIII sec.*, Lim, Lucca.
- DELLA SCIUCCA M. (2004), *Modi e articolazioni (interruptiones) delle specie nel Lucidarium di Marchetto da Padova*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 10/1, pp. 117-135.
- SCHUBERT P. N. (1991), *The Fourteen-Mode System of Illuminato Aiguino*, «Journal of Music Theory», 35/1-2, pp. 174-210.

MAURIZIO GIANNELLA (Conservatorio ‘D. Cimarosa’ di Avellino)

L’IMPLICITO NELL’ELABORAZIONE DEL CANTO FERMO

L’utilizzo del *canto fermo* nelle cosiddette *Messe mantovane* di Giovanni Pierluigi da Palestrina stimola una riflessione su quale fosse la sua reale funzione nell’elaborazione del tessuto polifonico ma, prima ancora, nelle sue articolazioni orizzontali. Quello che immediatamente colpisce è la ‘flessibilità’ con cui il materiale *dato* è di volta in volta plasmato, a seconda delle esigenze, senza che sia mai tradito e offuscato il senso originario. Questo aspetto induce a ipotizzare l’esistenza di regole profonde in grado di generare elementi nuovi che, pur nella loro varietà e apparente diversità, fanno riferimento a un comune denominatore capace di conferire coerenza anche ad un livello solo percettivo.

Tale ipotesi si basa sull'assunto che qualsiasi competenza linguistica è fondata su un sapere implicito che, almeno in una prima fase, può prescindere da una conoscenza preliminare delle regole. La competenza 'implicita' trae fondamento non tanto dalla memorizzazione di tutti gli elementi linguistici utilizzati (nel caso specifico il lessico delle formule melodiche), quanto piuttosto dalla conoscenza (latente) di un sistema di regole che per estensione è in grado di generare strutture non ancora apprese. L'obiettivo dell'intervento è individuare le regole profonde che governano l'elaborazione del *canto fermo*, anche nelle sue forme figurate.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERETTA O. (2016), *Le Messe dei Gonzaga. Musiche della cappella di Santa Barbara in Mantova*, LIM, Lucca, vol. 4.
 CHOMSKY N. (2010), *Il linguaggio e la mente*, Bollati Boringhieri, Torino.
 SLOBODA J. (1988), *La mente musicale*, Il Mulino, Bologna.

ANTONELLO MERCURIO (Conservatorio 'G Martucci' di Salerno)

IL CANONE A DUE VOCI SUL CANTO FERMO

La maggior parte dei manuali di contrappunto, o perlomeno quelli ancora maggiormente usati (Theodor Dubois, Charles Koechlin, Arnold Schönberg, Knud Jeppesen, Diether de la Motte, Bruno Cervenca, Renato Dionisi – Bruno Zanolini), dedica solo un piccolo spazio alle tecniche costruttive del canone. Inoltre, l'impiego di tali tecniche non sempre è stato affrontato riservando la necessaria attenzione alla rete di presupposti, di abilità e di conoscenze (e al raggiungimento delle conseguenti competenze) che per almeno quattro secoli ne hanno caratterizzato l'applicazione.

Generazioni di didatti e maestri di composizione, a cominciare dalla seconda metà del Settecento, hanno spesso offerto questa disciplina percorrendo una strada improntata perlopiù a una sorta di *improvvisazione didattica*, orientata prevalentemente a soddisfare la rapidità nel raggiungere un risultato e, per questo, inadeguata a cogliere la vastità e la complessità di tale materia. Ciò si riflette ancora oggi nell'approccio suggerito ai discenti che, nella maggior parte dei casi, consiste in un mero procedimento 'per tentativi'. Questa strategia può anche produrre buoni risultati se ci si limita a due sole voci. Tuttavia essa non può sostituire quella metodologia compositiva complessiva – che dovrebbe tener conto degli insegnamenti (espliciti e impliciti) ricavabili

da testi didattici e da opere musicali – che metterebbe in grado lo studente di *progettare*, senza nutrire dubbi, costrutti che implicano anche un numero maggiore di voci e, soprattutto, basati su un *canto fermo*.

Il contributo intende aprire uno spiraglio sul recupero dell'uso della *tabula mirifica* che, se impiegata con consapevolezza, può rivelarsi un utile e imprescindibile 'strumento' da utilizzare per il controllo delle forme combinatorie nel contrappunto e per la comprensione dei meccanismi utilizzati dai compositori della fine del secolo XVI per pianificare canoni e contrappunti doppi, anche su *canto fermo*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

PICERLI S. (1631), *Specchio secondo di musica*, in Ottavio B. (cur. 2008), LIM, Lucca.

GERBINO G. (1995), *Canoni ed enigmi*, Torre d'Orfeo, Roma.

JEPPESEN K. (1992), *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, Dover, New York.

DE LA MOTTE D. (1991), *Il contrappunto. Un libro da leggere e da studiare*, Ricordi, Milano.

MERCURIO A. (in stampa), *Il contrappunto. Istruzioni per l'uso*, LIM, Lucca.

TAVOLA ROTONDA

COMPOSIZIONE E IMPROVVISAZIONE
NELLA MUSICA DEL QUATTROCENTO. CASI DI STUDIO

COMPOSITION AND IMPROVISATION
IN FIFTEENTH-CENTURY MUSIC. CASE STUDIES

JULIE E. CUMMING (Schulich School of Music, McGill University, Montreal)

DU FAY'S USE OF IMPROVISATORY TECHNIQUES
IN *RESVELLIES VOUS ET FAITES CHIERE LYE*

While for many years musicologists and theorists believed that the art of improvisation in the Renaissance was lost, the last decade has seen a significant increase in work on this topic. To cite just a few examples, scholars such as Schubert and Canguilhem have shown that counterpoint treatises described improvisatory techniques, Milsom and Collins have explained the rules for improvising canons after one time unit (dubbed 'stretto fuga' by Milsom), and others have explored the art of improvising accompanied melody for poetry. Ensembles such as *Le chant sur le livre* (Haymoz and Janin) have demonstrated how these techniques can be revived in the present day. Research into historical improvisation also provides new insight into compositional process, in a period when composers largely worked without scoring up the individual voices on the page (as Owens has shown). Real-time improvisation is possible when choices are limited, since limited choices result in conventionalized melodic and contrapuntal patterns, which make it relatively easy for composers to deduce how voices will line up and combine in correct counterpoint. Study of composed works also provides insight into what and how improvisers worked and what they could do. The presentations on this session demonstrate diverse approaches to research on the connections between improvisation and composition in relation to individual works. In honour of the meeting of the *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* in Rimini, my case study is concerned with Du Fay's ballade *Resvellies vous et faites chiere lye*, written for the marriage of Carlo II Malatesta and Vittoria di Lorenzo Colonna (niece of Pope Martin V) in Rimini, July 18, 1423. I will examine two improvisatory techniques found in the work: *stretto fuga* between the cantus and tenor, and the addition of a contratenor to a two-voice framework. The *stretto fuga* passages in this work are the earliest examples I have yet found of the technique, and they play an important role in the work. We know that improvisation of a contratenor voice was a standard skill for musicians, and there is a small group of treatises (discussed by Sachs, Memelsdorff, and Rotter-Broman) on the *Ars contratenoris* that provide rules for adding a contratenor to a cantus-tenor duo. I will show the extent to which the contratenor in *Resvellies vous* corresponds to the rules in the *Ars contratenoris* treatises, and suggest how an improviser could have looked at the tenor line and improvised a voice that would work with both cantus and tenor. I will also look at the role of the contratenor in the work as a whole.

FRANCESCO ROCCO ROSSI (Università di Pavia-Cremona)

‘ARIA’ DI RIMINI:

**RIMANDI IMPROVVISATIVI ALL’INTERNO DI *UNUM PULCHRUM*
E *SALVE CARA DEO TELLUS* DI LUDOVICUS DE ARIMINO**

Con questo *paper* intendo riallacciarmi a una ricerca iniziata qualche tempo fa a proposito di *Vergene bella* di Guillaume Du Fay di cui ipotizzai un legame con la prassi improvvisativa del cantare alla lira. Un importante indizio a sostegno di questa ipotesi è costituito da un brano a 3 voci attestato in Tr. 87 che, a mio avviso, costituisce l'*aere* sul quale Du Fay avrebbe elaborato la propria composizione. Riagganciandomi, quindi, a questo e ad altri brani analoghi di Tr. 87, intendo innanzitutto riflettere su due delle molteplici possibilità performative legate alla prassi improvvisativa: (1) le creazioni estemporanee sopra moduli motivici (*tenores*) variamente accostati (probabilmente Tinctoris intendeva questo parlando di *modulorum superinventiones*) e (2) l'estemporanea declamazione di versi poetici, intonata sugli *aeri* e sostenuta da accompagnamento strumentale. In entrambi i casi, i cantori ricorrevano a un bagaglio di moduli motivici rielaborati e arricchiti grazie a un vero e proprio formulario di diminuzione melodica. Purtroppo di questa prassi restano solo degli indizi che, innanzitutto vanno cercati nelle attestazioni scritte di *tenores* e di *aeri* e nelle poche composizioni dotate di prerogative tali da lasciarne trapelare l'afferenza alla prassi del canto alla lira.

Il primo *step* del mio intervento, quindi, prevederà l'analisi di quattro piccoli brani di Tr. 87 che illustrano i due diversi orientamenti sopra accennati. Il primo (c. 119r) consiste in un frammento a tre voci e nella sua immediata rielaborazione (arricchimento melodico e ampliamento delle dimensioni): a mio avviso si tratta di un *aere* già proposto nella dimensione polifonica (canto più accompagnamento strumentale). Gli altri tre brani (cc. 109r, 117v-118r e 120v), invece, afferiscono alla tipologia opposta, ossia quella della creazione al di sopra di sintagmi motivici affidati al *tenor* e perlopiù accostati paratatticamente. Dall'osservazione di questi diversi comportamenti sarà possibile ricavare delle informazioni utili per avviare la costituzione di un paradigma analitico funzionale al riconoscimento di tracce improvvisative all'interno di composizioni scritte.

La seconda fase consisterà, invece, in un veloce confronto delle osservazioni condotte sui brani trentini con le caratteristiche di composizioni scritte e quasi sicuramente (o molto probabilmente) ispirate da un'esecuzione estemporanea: i *fundamenta* organistici, per esempio, oppure brani polifonici

elaborati sopra i *tenores* delle *basses danses* (per statuto modificabili in sede esecutiva). Da una veloce ricognizione all'interno di questo eterogeneo campionario è possibile individuare i medesimi gesti melodici e polifonici rilevati nel codice trentino.

Nello specifico saranno prese in esame le seguenti fonti: *Schedelsches Liederbuch* e *Buxheimer Orgelbuch*, il Ms. 9085 della Bibliothèque Royale Albert I di Bruxelles (*Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*), i trattati di danza di Domenico da Piacenza e i celeberrimi aeri attestati nel IV libro delle *Frottole* di Petrucci.

Per finire, sulla scorta dei risultati delle analisi condotte, cercherò di verificare l'afferenza al repertorio improvvisativo di due composizioni di Ludovicus de Arimino, entrambe attestate in Tr. 87. La prima, *Unum pulchrum* (c. 157r) è un *bicinium* il cui impianto fortemente modulare e a tratti imitativo, come suggerito dal paradigma analitico di Julie Cumming e Peter Schubert, ne rivela l'origine improvvisativa. L'altra composizione – *Salva cara Deo tellus* – è l'intonazione a 3 voci della canzone all'Italia di Petrarca. A mio avviso questa composizione per *superius* vocale e *contra* e *tenor* strumentali rimanda a una possibile *performance* alla lira. 'Aria' di Rimini, quindi, perché se l'analisi confermerà questa mia ipotesi, si tratterà di una composizione intessuta su uno o più aeri in uso presso la corte malatestiana riminese.

ALESSANDRA IGNESTI (Schulich School of Music, McGill University, Montreal)

COMPOSITIONAL STRATEGIES IN THE LATE FIFTEENTH CENTURY
AND BEYOND: AN ANALYSIS OF THE *MISSA MENTE*
TOTA OF ANTOINE DE FÉVIN

The 'imitation mass' (*Missa ad imitationem*) also referred to as 'parody mass', is a polyphonic setting of the *Ordinarium Missae* which bears a structural relationship to the polyphonic fabric of a pre-existing composition. The number of the borrowings and transformational procedures may vary greatly depending on specific textual features of the mass movements (prosody and meaning), expressive requirements, and broader relationships with the Renaissance tradition of *imitatio* (Freedman), according to the intentions and compositional style of each composer. This compositional approach began to be adopted systematically during the early decades of the sixteenth century as an alternative to *cantus firmus* and paraphrase techniques. This paper

focuses on the earlier stage of development and discusses passages from the *Missa Mente tota* of Antoine de Févin (c1470 – late 1511 or early 1512), a composer heavily indebted to the style of Josquin. As a measure of this connection, two of his four full-fledged imitation masses are based on models by Josquin; *Missa Mente tota* is modeled on the fifth motet of Josquin's *Vultum tuum* motet cycle.

Far less known than other contemporaries such as Pierre de la Rue, Jean Mouton, and Loyset Compère, Févin was nonetheless a composer of crucial significance in the development of the early imitation mass in a period during which the emergence of a new musical aesthetics marked a major change in musical style (Cumming). A radical shift in the use of imitation and, more broadly, of repetition, matched the new interest in clarity and intelligibility, in contrast with the fifteenth-century penchant for variety (Cumming, Luko). One of the effects of giving a structural role to the principle of repetition was the pervasiveness of imitative texture, which resulted in a composition being structured as a series of points of imitation that correspond with textual segments. On a deeper level, repetition also affected contrapuntal structure insofar as combinations of multiple melodies – understandable as successions of vertical intervals – were used more than once within a single point revealing that the core of the new compositional strategy was modular repetition (Owens, Schubert, Cumming).

The analysis presented in this paper results from my participation in the research project 'Citations: The Renaissance Imitation Mass (CRIM)' directed by prof. Richard Freedman (Haverford College) and prof. David Fiala (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours), whose aim is to explore a wide corpus of sixteenth-century imitation masses focusing on the framework of correspondences and omissions that characterizes the relationship between a mass and its model. The tools I apply in my analysis were developed by Peter Schubert in his article on modular composition in the motets of Palestrina. His classification of different types of modules (repeating contrapuntal combinations) has been applied here, along with a new set of categories developed in the context of the CRIM project with the purpose of describing the ways in which musical material from the model has been incorporated and transformed in the mass movement. The aims of my analysis are to isolate recurrent strategies of transformation, to discuss the treatment of prominent passages (particularly sequential repetition of contrapuntal blocks), to evaluate the recourse to improvisational techniques inherited from the fifteenth century, and to verify the extent to which the structure and meaning of the texts influenced compositional choices. Insofar as the

derivation of a new composition from a pre-existent one implies the interpretation of the musical substance of the model, I hope this study may contribute to an increase in the understanding of how composers perceived the structure of a musical composition in the transition between the fifteenth and sixteenth centuries.

DANIELE V. FILIPPI

(Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel,
Schola Cantorum Basiliensis)

**ANALISI, CONTESTO, PERFORMANCE:
RIFLESSIONI DAL CANTIERE DEL PROGETTO
'MOTET CYCLES (C. 1470 – C. 1510)'
(FNS – SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS, 2014 – 2017)**

Il presente intervento vuole contribuire alla discussione su composizione e improvvisazione nella musica del secondo Quattrocento a partire dai metodi e risultati del progetto 'Motet cycles (c.1470-c.1510): Compositional design, performance, and cultural context', finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero e avviato alla Schola Cantorum Basiliensis nel 2014 sotto la direzione di Agnese Pavanello.

Nello studiare il corpus dei cicli di mottetti tardoquattrocenteschi, e in particolare dei cosiddetti *motetti missales* (per lo più traditi nei grandi codici del Duomo di Milano), il gruppo di ricerca ha adottato metodi di lavoro diversificati e complementari, facendo interagire i dati dell'analisi musicale con quelli della ricerca archivistica e documentaria, nonché beneficiando del costante interscambio con gli esecutori impegnati a interpretare il medesimo repertorio.

Proprio tale molteplicità di prospettive ha consentito di riproblematizzare alcune questioni storico-stilistiche e aprire nuove piste di indagine. Due esempi, in particolare, riguardano l'uno i mottetti per l'Elevazione presenti nei cicli *missales* e l'altro la *Missa Galeazescha* di Loyset Compère. Nel primo caso, lo studio delle sezioni omoritmiche a blocchi accordali condotto da Felix Diergarten ha portato alla luce il legame con formule e tecniche improvvisative, mentre la contestualizzazione storica realizzata da Agnese Pavanello ha evidenziato possibili precedenti estranei all'ambiente milanese (solitamente considerato l'alveo pressoché esclusivo di questa pratica sonora legata all'Elevazione). Nel caso della *Missa Galeazescha* – che, a dispetto del

nome, è in realtà un ciclo di mottetti mariani —, lo studio dei materiali preesistenti, vera e propria matrice generativa del ciclo, suggerisce possibili legami con pratiche polifoniche semi-improvvisative (quali, ad esempio, l'intonazione mensuralizzata e a più voci di inni e sequenze), evocando la necessità, in ricerche di questo tipo, di considerare riscontri stilistici anche al di fuori dello stretto perimetro definito dal genere mottetto.

JESSE RODIN (Stanford University)

THE BALLADE AS FORMAL PLAYGROUND

Guillaume Du Fay's *Resvellies vous* is undeniably special. Composed for the 1423 wedding of Carlo Malatesta da Pesaro and Vittoria di Lorenzo Colonna, the work is famous for unexpectedly naming the dedicatee via a succession of block chords: 'Charle gentil'. Other unusual features include a strangely static opening, an adventurous use of explicit *mi* signs (i.e., sharps), and an abundance of florid writing, with one passage that demands more virtuosity of the cantus than any other song by this composer. All of these techniques have important consequences for how the piece happens in time — that is, for its musical pacing or 'form'.

As a ballade, *Resvellies vous* is a special song in a special subgenre. Long treated as registrally 'higher' than the other *formes fixes*, ballades set to music in this period were often long, extravagant, dedicatory works; formally speaking they occupy a middle ground between so-called secular and sacred genres. On one hand, ballades lack the highly recursive repetition schemes of rondeaux (ABaAabAB) and virelais (AbbaA); indeed the often extended 'b' music unfolds without internal repetition, as in a motet. On the other hand, ballades incorporate structural repetition through the double statement of 'a' as well as a short, rhyming refrain (°) that links the end of the song back to the end of the 'a' material: aa'b°. They also usually feature multiple stanzas, giving listeners a chance to hear the entire musical argument unfold two, three, or even four times. These unique formal affordances make the ballade at once cohesive and open-ended.

Using *Resvellies vous* as my center of gravity, I argue that Du Fay treated the ballade as a kind of formal playground, arriving at radically different solutions from one song to the next. Indeed the roughly ten ballades Du Fay composed during the 1420s and 30s are characterized by a degree of formal

heterogeneity unmatched in his rondeaux, early or late, or in his virelais. Where some ballades are long and complex, others are short and simple; where some incorporate changes of mensuration, others remain in one mensuration throughout; where some feature extended wordless introductions, others begin with the text straightaway. Considering *Resvellies vous* in its subgeneric context can help us understand how Du Fay gave shape to this exception among exceptions – how, mirroring the text, he disposes unusual compositional techniques to draw progressively greater attention to the work’s dedicatee.

ELENCO DEI PARTECIPANTI

- ANNA RITA ADDESSI** (Università di Bologna)
MARIAM ASATRYAN (Università di Pavia)
MARIO BARONI (Università di Bologna)
LUCA BEFERA (Università di Pavia)
ERICA BISESI (Department of Speech, Music and Hearing, KTH Royal Institute of Technology, Sweden; GATM, Italia)
ANNA MARIA BORDIN (Conservatorio 'N. Paganini' di Genova)
VALERIA BULFERI
MICHELE CAGOL (Conservatorio 'F. A. Bonporti' di Trento)
ZACHARY CAIRNS (University of Missouri – St. Louis)
ROBERTO CALABRETTO (Università di Udine)
FABRIZIO CASTI (Conservatorio 'G. P. da Palestrina' di Cagliari)
MICHELE CHIARAMIDA (Conservatorio 'O. Respighi' di Latina)
KEVIN CLIFTON (Sam Houston State University)
JULIE E. CUMMING (Schulich School of Music, McGill University, Montreal)
HELIOS D'ANDREA (Conservatorio 'L. D'Annunzio' di Pescara)
DUILIO D'ALFONSO (Conservatorio 'O. Respighi' di Latina)
FEDERICO DEL SORDO (Conservatorio 'S. Cecilia' di Roma; Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma)
EMANUELE FERRARI (Università di Milano-Bicocca)
DANIELE V. FILIPPI (Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel, Schola Cantorum Basiliensis)
EMANUELE FRANCESCHETTI
ANDERS FRIBERG (KTH Royal Institute of Technology, Sweden)
SUSAN DE GHIZÉ (Texas A&M University 'Corpus Christi')
FRANCESCO GIAMMARCO (Conservatorio 'G. P. da Palestrina' di Cagliari)
MAURIZIO GIANNELLA (Conservatorio 'D. Cimarosa' di Avellino)
LUCA GUIDARINI (Università di Pavia)
ELISABETH HEIL (University of Music, Würsburg)
ALESSANDRA IGNESTI (Schulich School of Music, McGill University, Montreal)
BAIBA JAUNSLAVIETE (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music)
VASILIS KALLIS (University of Music, Würsburg)
REBECCA LANCASHIRE (University of Sheffield, United Kingdom)
MARCO LUTZU (Conservatorio 'G. P. da Palestrina' di Cagliari)
ERIC MAESTRI (University of Strasbourg)
JOSÉ TELMO RODRIGUES MARQUES (CITAR; Catholic University of Portugal and UNIMAE; ESMAE IPP)
LIVIA MARIA MARZOLLA (Conservatorio 'F. A. Bonporti' di Trento)
AUGUSTO MAZZONI
ANTONELLO MERCURIO (Conservatorio 'G. Martucci' di Salerno)
MARINA MEZZINA (Conservatorio 'D. Cimarosa' di Avellino)

ALESSANDRO MILIA (Università Paris 8; Università 'Ca' Foscari' di Venezia)
DANIEL FILIPE PINTO MOREIRA (CITAR/UCP-Porto and ESMAE-IPP)
GIOVANNI MORI (Università di Firenze)
CECILIA OINAS (Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki)
JOSÉ OLIVEIRA MARTINS (Catholic University of Portugal)
TIZIANA PANGRAZI (Università di Napoli 'L'Orientale')
MAIJA PARKO (Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki)
PAULO PERFEITO (Universidade Católica Portuguesa)
BARBARA PETRUCCI (Conservatorio 'N. Paganini' di Genova)
JESSE RODIN (Stanford University)
FRANCESCO ROCCO ROSSI (Università di Pavia-Cremona)
ELENA ROVENKO (Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory)
SIMONETTA SARGENTI (Conservatorio 'G. Cantelli' di Novara)
ANDREA SPONTONI (Conservatorio 'F. A. Bonporti' di Trento)
YAROSLAV STANISHEVSKIY (Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory)
MARCO STASSI (Conservatorio 'A. Scontrino' di Trapani)
GIORGIO TEDDE (Universität der Künste di Berlino)
PAOLO TEODORI (Conservatorio 'S. Cecilia' di Roma)
KONSTANTIN ZENKIN (Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory)

MASTER DI I LIVELLO IN ANALISI E TEORIA MUSICALE QUARTA EDIZIONE (A.A. 2017-18): RICERCA E INDIRIZZI DI SPECIALIZZAZIONE

(DIRETTORE PROF. EGIDIO POZZI, UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA)

Il *Master di I livello in Analisi e Teoria Musicale*, istituito nel 2013 dal GATM e attivato presso l'Università della Calabria, nasce dall'esigenza di fornire un aggiornamento dei profili professionali che si collocano sia nelle aree dell'insegnamento e dello studio storico-musicologico sia nei settori dell'esecuzione, della composizione e della ricerca artistica.

La *Quarta Edizione* (A.A. 2017-18) presenta alcune modifiche importanti sia nell'offerta formativa sia nella possibilità per i partecipanti di realizzare un piano di studio personalizzato e in linea con le proprie competenze e interessi. Tali modifiche hanno lo scopo di rendere il corso più vicino al mondo della ricerca e più utile agli interpreti e ai musicisti pratici, nonché estendere il target dei possibili interessati anche ai settori dell'etnomusicologia, del jazz e della popular music. L'offerta formativa è stata sostanzialmente ampliata aggiungendo alcune discipline riguardanti questi repertori, unitamente allo studio degli aspetti analitici collegati alle pratiche performative centrate sull'estemporaneità e sull'oralità.

Piano di studio. L'offerta formativa del *Master* prevede 1500 ore di attività didattica e di studio individuale, che consentono l'acquisizione di 60 CFU. L'attività didattica è articolata in 'discipline di base' e 'discipline caratterizzanti', da svolgersi in lezioni frontali (in 5-6 Incontri di studio tenuti a scadenza mensile) e in videoconferenze interattive. Il piano di studio è completato dai 'progetti finalizzati' (12 CFU), brevi corsi in videoconferenza su specifici settori della ricerca analitico-musicologica, e dalla tesi finale (7 CFU). Le lezioni sono svolte da professori e ricercatori universitari di ruolo, italiani e stranieri, da docenti degli Istituti AFAM e da studiosi esperti nei singoli settori.

<i>Discipline di base</i> (obbligatorie; solo verifica di idoneità)	CFU	ore complessive
<i>Teoria e pratica della scrittura armonico-contrappuntistica</i> (Prof. Catello Gallotti, Conservatorio di Salerno)	3	24
<i>Introduzione alla teoria e all'analisi della forma</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	3	24

<i>Partimenti e schemi galanti</i> (Prof. Gaetano Stella, Conservatorio di Bari)	3	24
<i>Teorie percettive e cognitive</i> (Prof. Mario Baroni, Università di Bologna)	3	24
<i>Analisi ed Esecuzione</i> in 2 moduli		
a) Aspetti generali (Prof.ssa Rossana Dalmonte, Fondazione Istituto Liszt)	2	16
b) Analisi della performance (Prof. Marco Lutz, Università di Firenze)	3	24
<i>Musica e testo</i> (docente da definire)	3	24
Totale crediti e ore	20	160

<i>Discipline caratterizzanti</i> (a scelta, fino a un massimo di 21 CFU; esami con votazione)	CFU	ore complessive
<i>Analisi schenkeriana</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	5	40
<i>Nuove teorie della forma</i> (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Analisi armonico-lineare dei repertori del Sette-Ottocento</i> (Prof. Catello Gallotti, Conservatorio di Salerno)	2	16
<i>Teorie Neo-riemanniane</i> (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Avanguardie storiche del Novecento</i> (Prof. Massimiliano Locanto, Università di Salerno)	4	32
<i>Set Theory e analisi della musica post-tonale</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	4	32
<i>Analisi della musica dell'oralità</i> (Prof. Ignazio Macchiarella, Università di Cagliari)	4	32
<i>Risorse informatiche e audiovisive</i> (Prof. Sergio Canazza, Università di Padova e docente da definire)	3	24
<i>Storia e analisi dei repertori dell'America Latina dal Rinascimento agli inizi del Novecento</i> (Prof. Marcello Piras)	4	32
<i>Introduzione all'analisi del Jazz</i> (docente da definire)	3	24

<i>Analisi della popular music</i> (con Laboratorio) (Prof. Roberto Agostini, Istituto Comprensivo 9 Bologna e Prof. Alessandro Bratus, Università di Pavia)	4	32
<i>Teoria e analisi del sound</i> (Prof. Luca Marconi, Conservatorio di Pescara)	3	24

Riconoscimento crediti. Il *Master* prevede la possibilità di un riconoscimento di crediti, con corrispondente riduzione del carico formativo per un massimo di 12 CFU, per competenze specifiche e corsi di perfezionamento organizzati dalle università, dai conservatori, dagli istituti AFAM o da enti pubblici di ricerca per i quali esista idonea attestazione.

Domanda di ammissione. Possono presentare domanda di ammissione al *Master* coloro che entro il giorno 30 Novembre 2017 o nei 30 giorni successivi siano in possesso di una laurea universitaria (vecchio ordinamento o triennale) o un diploma di conservatorio (vecchio o nuovo ordinamento) o un titolo equipollente. L'iscrizione al *Master* è incompatibile con l'iscrizione ad altri corsi di studio, ad eccezione degli studenti iscritti presso uno degli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) che, a seguito del DM del 28 settembre 2011 potranno iscriversi prevedendo un piano di studi biennalizzato. Su motivata richiesta da parte del candidato, il Consiglio Scientifico del *Master* può concedere di seguire i corsi secondo una modalità part-time, prevedendo una durata biennale ovvero una diversa periodizzazione degli esami e delle prove da sostenere.

Borse di Studio. Anche per questa edizione del *Master* saranno messe a disposizione diverse borse di studio: in particolare due dalla *Fondazione Istituto Liszt*, una dalla *Fondazione Isabella Scelsi*, due dalla *Fondazione Antonio Manes* (rivolte a residenti in Provincia di Cosenza) e tre (di cui una dedicata a giovani di età inferiore a 26 anni) dal *Gruppo Analisi e Teoria Musicale*. I bandi di queste borse e le altre informazioni utili alla compilazione delle domande verranno inserite sul sito del GATM Gruppo Analisi e Teoria Musicale (<http://www.gatm.it>) e su quello dell'Università della Calabria (<http://www.unical.it/portale/ateneo/amministrazione/aree/uocsdfpl/sdfpl/postlaurea/master/>).

Bando del Master: da Ottobre, <http://www.unical.it/portale/Informazioni>: presidente@gatm.it

GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE

Presidente: Egidio Pozzi

Comitato Scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonte, Catello Gallotti, Antonio Grande, Massimiliano Locanto, Marco Lutz, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Alessandro Cecchi (membro cooptato), Marina Mezzina (membro cooptato), Giuseppe Sellari (membro cooptato)

Consiglio Direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti (vice-presidente), Marina Mezzina (membro cooptato)

Il G.A.T.M. pubblica con la LIM (Libreria Musicale Italiana) due numeri annuali della *Rivista di Analisi e Teoria Musicale (R.A.T.M.)*, la collana *Manuali d'analisi e teoria musicale* per le università e i conservatori e, in collaborazione con la Società Italiana di Musicologia, la collana *Repertori Musicali. Storia, Analisi, Interpretazione*. Inoltre pubblica la rivista *Analitica. Rivista online di Studi Musicali*, disponibile alla pagina <http://www.gatm.it/analiticojs/index.php/analitica>, collabora stabilmente con le più importanti società europee di analisi musicale e organizza annualmente un Convegno Internazionale di Studi.

<i>R.A.T.M. – Rivista di Analisi e Teoria Musicale</i>	Direttore: Susanna Pasticci Vicedirettore: Antonio Cascelli
<i>Analitica – Rivista online di Studi Musicali</i>	Direttore: Alessandro Bratus Vicedirettore: Marco Lutz

Iscrizione all'Associazione e abbonamento alla *R.A.T.M.*

Per associarsi e partecipare alle attività scientifiche del G.A.T.M. (seminari, convegni, gruppi di studio) occorre abbonarsi alla *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*; l'iscrizione all'associazione avviene automaticamente. L'abbonamento annuale varia secondo la tipologia e il formato richiesto.

Tipologia di abbonamento	Formato cartaceo	Formato elettronico	Formato cartaceo+elettronico
Istituzioni	Euro 30	Euro 50	Euro 70
Privati	Euro 30	Euro 30	Euro 40
Studenti	Euro 25	Euro 25	Euro 35

Modalità di pagamento per il formato cartaceo:

- **bonifico bancario** intestato a LIM EDITTRICE srl, codice IBAN: IT 80 K 01030 13701000000682017;
- **versamento su c/c postale** n. 11748555, intestato a LIM EDITTRICE srl;
- **carta di credito**, comunicando i dettagli al numero telefonico 0583/394464.

Modalità di pagamento per il formato elettronico (o formato cartaceo+elettronico):

- **bonifico bancario** intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE, codice IBAN: IT 43 O 07601 02400 000023163405.
- **carta di credito** tramite **PayPal**

Finito di stampare in proprio
nel mese di settembre 2017
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.universitaliasrl.it