

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XVIII n.2, 2012

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Susanna Pasticci (Università di Cassino e del Lazio Meridionale)

Vicedirettore: Antonio Cascelli (National University of Ireland, Maynooth)

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Luca Marconi (Conservatorio di Pescara), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università "La Sapienza", Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di "Tor Vergata", Roma).

Redazione: Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Consulenti: Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Michele Biasutti (Università di Padova), Deborah Burton (Boston University), Mauro Calcagno (State University of New York at Stony Brook), William Caplin (McGill University, Montreal), Irène Dèliege (Université de Liège), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell'Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, del direttore e del curatore.

© 2012 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca, lim@lim.it – www.lim.it

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-724-1

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal comitato scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista, disponibili nel sito www.gatm.it. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: editor.ratm@libero.it

ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* è il periodico dell'associazione *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (GATM). Per associarsi e partecipare alle attività scientifiche del GATM (seminari, convegni, gruppi di studio) occorre abbonarsi alla rivista (l'iscrizione all'associazione avviene automaticamente). L'abbonamento annuale varia secondo la tipologia e il formato richiesto.

Tipologia abbonamento	Formato cartaceo ***	Formato elettronico (pdf)	Formato cartaceo+elettronico
Istituzioni	Euro 30	Euro 50	Euro 70
Privati	Euro 30	Euro 30	Euro 40
Membri di altre associazioni *	Euro 25	Euro 25	Euro 35
Studenti **	Euro 25	Euro 25	Euro 35

* Opzione riservata ai soci delle seguenti società in regola con le rispettive quote: SIdM (*Società Italiana di Musicologia*), SIEM (*Società Italiana per l'Educazione Musicale*), IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*, sezione italiana).

** Gli studenti dovranno dimostrare il loro stato mediante un certificato di iscrizione.

*** Spese per la spedizione della rivista in formato cartaceo: Italia (gratuita), Europa (+ 10 Euro), USA, Asia e Australia (+ 15 Euro).

Gli iscritti che desiderano il formato cartaceo possono effettuare il pagamento con: bonifico bancario intestato a:

- LIM EDITRICE srl, codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM EDITRICE srl;
- carta di credito, comunicando i dettagli al numero telefonico 0583/394464.

Gli iscritti che desiderano il formato elettronico (o il formato cartaceo+elettronico) possono effettuare il pagamento con:

- carta di credito o PayPal, attraverso il sito del GATM (www.gatm.it);
- bonifico bancario intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE, codice IBAN: IT 43 O 07601 02400 000023163405.

Tutti gli iscritti sono invitati a comunicare alla segreteria del GATM il proprio indirizzo e-mail e quello postale, inviando una mail al seguente indirizzo: segreteria@gatm.it

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi

Comitato scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonte, Catello Gallotti, Antonio Grande, Marco Lutz, Luca Marconi (rappresentante IASPM), Susanna Pasticci, Guido Salvetti (rappresentante SIdM), Giorgio Sanguinetti, Giuseppe Sellari (rappresentante SIEM).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti (vicepresidente), Giuseppe Sellari (segretario).

SOMMARIO

- 7 Susanna Pasticci
Editoriale
- 11 Angela Carone
Un microcosmo schubertiano: il Moment musical op. 94 D. 780 n. 1 e il sottile gioco delle trasformazioni
- 35 Matthew Brown, John Koslovsky
History and Tonal Coherence in Debussy's La fille aux cheveux de lin and Bruyères
- 55 Chelsey Hamm
The MACMIT Model for Musical Expressive Meaning and its Application to the Third Movement of Charles Ives's Second Orchestral Set
- 93 Mario Baroni, Luca Marconi, Susanna Pasticci
Musica ed emozioni. Recensione di Music and Emotion, numero monografico della rivista «Music Analysis», a cura di Michael Spitzer, 29/1-2-3 (2010)
- 133 Notizie sugli autori / *Notes on contributors*
- 137 Call for papers.
Si può parlare di un principio-passacaglia? / Can we talk of a passacaglia principle?

Susanna Pasticci

EDITORIALE

Scorrendo l'indice di questo numero si noterà che la rivista comincia ad ospitare con una certa regolarità anche articoli in lingua inglese, oltre che in italiano. I nostri lettori, tuttavia, potranno trovare nel sito internet del GATM una traduzione italiana dei testi pubblicati in inglese, insieme a una serie di altri materiali di approfondimento – ascolti, video, segnalazioni di repertori bibliografici, proposte di percorsi didattici e altro ancora. In tal modo, ogni articolo pubblicato “su carta” avrà anche una pagina dedicata nel web, attraverso la quale i lettori avranno la possibilità di interagire con gli autori proponendo direttamente alla redazione del sito commenti o riflessioni, e attivando così un processo di ricezione “dinamica” dei testi.

D'altra parte, fin dalla sua nascita la rivista ha sempre avuto una forte vocazione internazionale, che si è concretizzata nella pubblicazione di numerosi articoli scritti da colleghi stranieri che venivano per lo più proposti in traduzione italiana. Questa scelta era dettata soprattutto dall'esigenza di favorire la diffusione di tradizioni teoriche e saperi analitici che si erano sviluppati in contesti culturali diversi da quello del nostro paese, e dalla convinzione che questo processo potesse essere propiziato anche da un abbattimento delle barriere linguistiche. Oggi ci piace pensare che la nostra rivista possa e debba continuare la sua attività di promozione e di diffusione dei saperi analitici in Italia; ma che possa al contempo diventare anche un punto di incontro, di circolazione e di scambio di esperienze scientifiche maturate in ambiti culturali diversi: laddove la diversità linguistica venga percepita non tanto come un ostacolo alla comprensione, ma piuttosto come uno stimolo a confrontarsi con una pluralità di orizzonti di idee, stimoli e comportamenti.

La nostra decisione di accogliere articoli in lingua inglese ha moltiplicato in modo esponenziale le richieste di pubblicazione da parte di studiosi di ogni parte del mondo, ma anche la possibilità di chiedere la collaborazione di esperti stranieri per la valutazione e la revisione dei testi che ci vengono proposti, prima di

un'eventuale pubblicazione. Si è creata, insomma, una rete di contatti internazionali che è stata propiziata anche da EUROMAC, il Settimo Convegno Europeo di Analisi Musicale organizzato dal GATM a Roma nel 2011, che ha visto la partecipazione di più di duecento studiosi provenienti da tutti i continenti. Alcuni articoli pubblicati in questo numero, e in quelli in preparazione, rielaborano i contenuti delle relazioni presentate in occasione di quell'incontro. Altre relazioni hanno trovato accoglienza in varie riviste internazionali, a ulteriore conferma del successo di quell'iniziativa; la rivista «Quaderni dell'Istituto Liszt», ad esempio, ha dedicato un intero numero monografico (n. 12 del 2012) agli interventi di EUROMAC. Anche il tradizionale appuntamento dei Convegni di Analisi e Teoria Musicale organizzati dal GATM, che nel 2013 registrerà il traguardo della decima edizione, rappresenta un altro importante momento di incontro e condivisione scientifica, da cui potranno nascere ulteriori stimoli e idee per successive pubblicazioni.

Il compito di una rivista, tuttavia, non è solo quello di selezionare e accogliere gli articoli che vengono proposti da singoli studiosi. Ci piace immaginare, infatti, che una rivista possa e debba svolgere anche un'autentica politica di promozione culturale: tenendo gli occhi ben aperti sull'orizzonte della ricerca contemporanea, ma anche immaginando nuovi, possibili percorsi di indagine e traiettorie di sviluppo. Per questa ragione abbiamo deciso di promuovere un *call for paper* per la realizzazione di un numero monografico dedicato al principio-passacaglia, da pubblicarsi nel 2014. L'idea è partita da uno dei colleghi del nostro comitato scientifico, Allan Moore, che si occupa di *popular music*; ma si tratta, con tutta evidenza, di un tema trasversale, aperto a molteplici direzioni di indagine, e che investe qualunque tipo di repertorio e genere musicale. Tutti sanno – o immaginano di sapere – che cos'è una passacaglia: ma una serrata discussione teorica di questo principio, della sua valenza strutturale e semantica, e delle sue molteplici implicazioni e realizzazioni, non è stata finora mai avviata. Il testo del *call for paper*, che contiene una descrizione dettagliata del progetto e tutte le informazioni utili per coloro che fossero interessati a inviare una proposta, è riportato nell'ultima pagina di questo volume e nel nostro sito web. L'idea di promuovere un *call for paper* sulla rete, piuttosto che procedere con il consueto meccanismo degli "inviti" con cui di solito viene realizzato un numero monografico, ci è sembrata di gran lunga più produttiva: perché ci permette di estendere il nostro ambito d'azione, di coinvolgere un maggior numero di persone, e magari anche di stimolare la creatività di studiosi che forse non avrebbero mai immaginato di dedicarsi a questo tema di ricerca.

Sfruttare le potenzialità della rete – ma anche lavorare in rete – sono due facce della stessa medaglia. Questo numero della rivista è stato realizzato grazie alla

collaborazione di molte persone che hanno lavorato fianco a fianco, pur vivendo a migliaia di chilometri di distanza e spesso incontrandosi solo “virtualmente” su Skype: i colleghi del comitato editoriale della rivista, ma anche quelli del comitato scientifico del GATM, insieme a tutti gli esperti italiani e stranieri che abbiamo coinvolto nella valutazione e nella revisione dei testi. Non potendo nominare tutti mi limito a sottolineare che il pronome “noi”, che ricorre in questa breve nota editoriale, non è un semplice artificio retorico, ma il riflesso di un operare collettivo che è stato sempre uno dei tratti distintivi delle nostre attività. Mario Baroni e Rossana Dalmonte, che hanno fondato il GATM e diretto questa rivista per molti anni, hanno anche saputo coltivare la curiosità e la crescita intellettuale di un gruppo di persone che con loro hanno imparato a lavorare in una dimensione realmente collaborativa e partecipativa. Di questo gruppo continuano a far parte anche loro, in prima linea: a noi non resta che ringraziarli, per averci dato l’opportunità di portare avanti questo progetto insieme.

Angela Carone

UN MICROCOSMO SCHUBERTIANO:
IL *MOMENT MUSICAL* OP. 94 D. 780 N. 1
E IL SOTTILE GIOCO DELLE TRASFORMAZIONI

Abstract

Franz Schubert's *Moment musical* no. 1, op. 94 (D780) is based on the dialectic between a triplet, a dotted quaver and figures originated by its transformation. Their relationships are constantly subverted through transformation of register, metre, and harmony; it follows that a "secondary" element (the dotted quaver) becomes a crucial figure at the formal level. In spite of its shortness, the *Moment musical* shares its compositional procedures with other pieces by the composer (Octet, Sonatas, Impromptus): for that reason it is an authentic Schubertian "microcosm".

1. Una logica successione di momenti

La ricerca delle trasformazioni a cui viene sottoposto il materiale tematico di un pezzo, e la scoperta delle diverse e sempre nuove funzioni che il contenuto ritmico-intervallare e armonico viene a svolgere all'interno delle sue sezioni, rappresentano due fasi salienti di molte analisi. Le interpretazioni che emergono da tali indagini si rivelano tanto più stimolanti quanto più i "confini" di un brano sono circoscritti e la struttura formale dell'opera è semplice. Generare un discorso musicale ricco di dettagli motivici correlati all'interno di un arco spazio-temporale ristretto è sempre un'operazione complessa, o comunque diversa da un'elaborazione motivica condotta su ampia scala, in cui (come accade ad esempio in un movimento sinfonico) il margine per elaborazioni o digressioni è di gran lunga maggiore.

Di conseguenza, l'analisi di una composizione breve che rende evidenti i sottili (e spesso inaspettati) rimandi tra elementi motivico-ritmici e armonici in apparenza indipendenti, contribuisce a mettere in luce importanti questioni di stile e

tecnica compositiva; in questi casi, infatti, l'immagine dell'autore del brano è paragonabile a quella di un "cesellatore", capace di creare intrecci motivici e dialettiche complesse anche a partire da un contenuto tematico molto "scarno" ed essenziale. Inoltre, se l'analisi non è solo "interna", e cioè non riguarda solo le trasformazioni dei motivi all'interno del singolo pezzo, ma riesce anche a rendere conto dei rimandi "esterni", ovvero delle analogie con le soluzioni compositive adottate dall'autore in altre sue opere, l'interpretazione potrà giovare di un più ampio spettro di elementi di valutazione che permetteranno di mettere in luce ulteriori motivi di interesse.

Questa breve premessa trova nel primo *Moment musical* op. 94 D. 780 in Do magg. di Franz Schubert una perfetta esemplificazione. Il brano consiste di 95 battute articolate in forma ABA', dove A' ripete la macrosezione A in modo identico, ma è priva dei suoi segni di ritornello (cfr. Tab. 1). Le tre macrosezioni sono a loro volta tripartite; esse presentano rispettivamente una coppia di microsezioni, ognuna delle quali è seguita dalla ripetizione variata della prima. All'interno di A (e di A') il collegamento tra la seconda e la terza microsezione avviene attraverso una breve ritransizione (finalizzata a tornare alla microsezione a, sebbene modificata in a'); Schubert inserisce alcune battute con la medesima funzione anche per ritransire ad A' dopo B.

A				B				A'			
a	b	(R)	a'	c	d	c'	(R)	a	b	(R)	a'
1-8:	9-17	18-19	20-29:	30-37:	38-50	51-58:	59-66	67-74	75-83	84-85	86-95

Tab. 1. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780, n. 1: articolazione formale (con R si indica la ritransizione).

Nonostante questa semplice articolazione, il percorso formale del *Moment musical* presenta un aspetto problematico, dovuto alla difficoltà di definire in modo inequivocabile dove abbia avvio a' (cfr. Es. 1). Moss considera il suo effettivo inizio a b. 22, e interpreta le due battute immediatamente precedenti come una «falsa ripresa»; ciò gli consente di suggerire una simmetria tra le prime due sezioni del pezzo (A=aba' e B=cdc'), costituite da 8+13+8 battute [1968, 218].



Es. 1. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1: a) bb. 1-5; b) bb. 20-25.

Tuttavia, se è vero che a b. 22 il tema di a è ripresentato nel registro “corretto”, tanto da poter essere considerato l’inizio di a’, in realtà quella ripresa è a sua volta “falsificata” non solo dall’assenza della mano sinistra (rispetto a b. 1), ma soprattutto dalla comparsa del gioco imitativo tra mano destra e sinistra delle bb. 22-24, che determina un ulteriore allontanamento da quanto Schubert aveva esposto nelle corrispettive battute iniziali. Nella nostra prospettiva, l’inizio di a’ avviene a b. 20: in tal modo, sebbene modificata, la ripresa di a contempla la presentazione del tema nel registro grave (come nelle bb. 1-2) e una battuta priva dell’accompagnamento (b. 22, simile a b. 3).

Il pezzo inizia con la presentazione dei due principali motivi del tema: una figurazione ritmica di terzina associata a un arpeggio e una croma puntata associata a un ampio salto (b. 1, cfr. Es. 1a). Fino a b. 8 è possibile individuare una struttura tematica assimilabile a quella di una frase: presentazione del modello alle bb. 1-2, sua ripetizione variata alle bb. 3-4 (ove si conclude la prima semifrase) e, da b. 5, inizio della liquidazione (bb. 5-8). Quest’ultima parte della frase consiste nell’«eliminare gradualmente i tratti caratteristici» del tema (nel nostro caso, ad esempio, vengono omesse le terzine e la scrittura all’unisono tra le due mani) e nel recuperare materiale presentato alla fine della prima semifrase (a b. 5 risuona la figurazione di b. 4); inoltre, la liquidazione presenta un rapido cambiamento armonico nelle bb. 6-7, sebbene a b. 8 manchi la sospensione sulla dominante tipica di questa struttura tematica.¹

1. La citazione è tratta da Schönberg [1967, 58]. Rispetto a una struttura fraseologica “tradizionale”, nel nostro esempio il modello delle bb. 1-2 non viene ripetuto sulla dominante alle bb. 3-4. Tuttavia, anche nel repertorio classico (Haydn, Mozart e Beethoven) non è raro imbattersi in frasi in cui le bb. 3-4 variano il modello esposto nelle due battute precedenti. Per questi esempi, e per una descrizione della frase e delle sue caratteristiche sintattiche e armoniche, si vedano Schönberg [1967, 21, 58-59 sgg.] e Caplin [1998, 35-48]. Se non diversamente indicato, le traduzioni dei passi pubblicati in lingua straniera sono a cura di chi scrive.

I due motivi iniziali definiscono in modo chiaro e inequivocabile la tonalità d'impianto: la terzina arpeggiata sulle note della triade di Do Magg. e la croma puntata che, con un salto di sesta ascendente, tocca il quinto e il terzo grado di Do Magg. (che poi si ricongiunge alla tonica, a b. 2). In tutta la sezione A (bb. 1-29) Schubert accorda priorità alla terzina (discendente e ascendente) e non alla croma puntata, la quale svolge prevalentemente una funzione di chiusura, ovvero è impiegata in contesti cadenzali: se a b. 1 la terzina introduce la tonalità del brano attraverso le note della sua triade in stato fondamentale (con acciacatura del *la*), la croma puntata è invece utilizzata nel movimento cadenzale di bb. 1-2 e, dopo essere stata sottoposta ad un'aumentazione dei valori ritmici, nella conclusione degli episodi a (bb. 7-8) e a' (bb. 28-29). All'inizio del pezzo, la croma puntata è un elemento quasi "marginale", poiché è assente a partire da b. 3 e in tutto l'episodio b (che, al contrario, inizia a b. 9 proprio con la terzina, questa volta sulle note arpeggiate della nuova tonalità di La min.; cfr. Es. 2). La "gerarchia" tra le due cellule che Schubert imposta all'inizio del *Moment musical* sembra quindi inequivocabile.

Tuttavia, è sufficiente sciogliere la croma puntata di b. 1 – rendendola croma seguita da due semicrome – e osservare attentamente le collocazioni di questa nuova figura, per constatare come il ruolo secondario della croma con punto sia solo apparente, anche grazie alle trasformazioni a cui viene sottoposta. Ciò è dovuto alla doppia presenza della figura croma-due semicrome nel basso delle bb. 4-5, dopo le due terzine arpeggiate nel registro acuto (b. 3); essa procede insieme all'accompagnamento accordale della mano destra e muove per grado congiunto dalla tonica (in rivolto) al V grado (a cui segue nuovamente una cadenza al Do Magg.). Questa nuova figura tematica si appropria del "ruolo" che all'inizio era proprio della terzina e che consisteva nell'introdurre la tonalità di Do Magg.: a b. 5, infatti, grazie agli accordi della mano destra, la nuova figurazione presenta la tonalità di Do min., dopo aver ribadito a b. 4 la tonalità d'impianto. È altresì importante rilevare che la tonalità iniziale di Do Magg. viene di nuovo affermata, alle bb. 7-8, proprio da una figura puntata.²

Alla luce di queste osservazioni, la nuova conformazione della figura puntata che Schubert adotta nel basso delle bb. 4-5 permette di considerare la croma con punto come la "matrice" da cui il compositore fa discendere una seconda figurazione altrettanto significativa (anche per il contesto armonico che concorre a de-

2. Nel gesto di b. 5, Rothgeb scorge la modalità tipicamente schubertiana di «assicurarsi continuità combinando uno sviluppo [*advancement*] del contenuto con un rimando all'evento passato» [1969, 130]. Una situazione simile si ritrova nelle successive bb. 10-11 che, come osserva Moss, rievocherebbero le bb. 4-5 in virtù dello scivolamento cromatico dal *sol*# al *sol* naturale, analogo al passaggio da Do Magg. a Do min./Magg. delle battute iniziali [1968, 216].

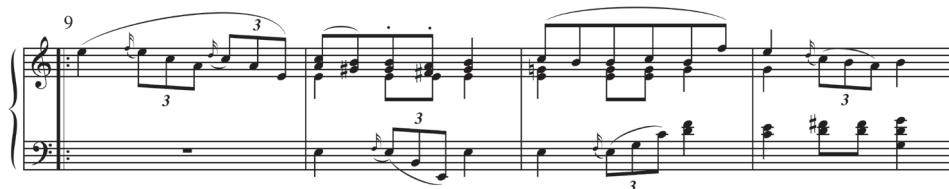
finire: Do min.), a sua volta affiancata da figure ugualmente importanti nel percorso formale e, soprattutto, nel gioco dialettico con la terzina. Tali figure sono sintetizzate nella Tab. 2 e per comodità designate con lettere greche.

				
α	β	γ	δ	ω

Tab. 2. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1: principali figure ritmiche con funzione tematica.

Dopo aver presentato nell'episodio a (bb. 1-8) la terzina e la croma puntata, quest'ultima affiancata dalla sua trasformazione β ,³ e aver reso la nuova figura corresponsabile (assieme agli accordi affidati alla mano destra) dell'introduzione della nuova tonalità a b. 5, Schubert continua gradualmente a privare la terzina del ruolo di primo piano che aveva avuto nelle battute iniziali.

Anche il nuovo episodio b (bb. 9-17) ha inizio con una terzina, che presenta l'inatteso La min. a b. 9 (cfr. Es. 2); il ruolo di avvio di un episodio, da parte della terzina, viene "ribadito" mediante una doppia presentazione del movimento arpeggiato, ora sulla triade della nuova tonalità. In questo episodio b, tuttavia, si assiste ad un susseguirsi di gesti in cui non è difficile riconoscere il lento processo che porta le nuove figure γ e δ ad emergere progressivamente sulla terzina.



Es. 2. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1, bb. 9-12.

L'affermarsi della figura δ si esplicita in modo graduale. Inizialmente, essa viene "nascosta" nel registro centrale, affiancata da una seminima sul terzo quarto: a b. 10 come fondamentale ribattuta di *mi*, V grado maggiore (con appoggiatura) di La min. e quindi, in versione minore, all'inizio di b. 11 (Mi min. con ritardo 6-5). In tal modo, come osserva Rothgeb [1969], Schubert ripropone l'oscillazione tra modo maggiore e minore che, attraverso la figura β e gli accordi della mano

3. Al principio della trasformazione di cellule motiviche fa riferimento anche Schachter, che considera l'accorpamento di croma puntata seguita dall'intervallo di terza discendente delle bb. 1-2 come una "variante" che «sviluppa e trasforma» la terzina arpeggiata iniziale di Do Magg. [1969, 220].

destra, aveva già introdotto nelle bb. 4-5. D'altra parte, è ancor più interessante rilevare come per due battute (10-11) la terzina scivoli nel basso e sia "sovrastata" dalla figura δ ; tale dettaglio contribuisce a rafforzare ulteriormente il processo che porta in primo piano le figurazioni ottenute dalle trasformazioni di α , rispetto alla terzina.

Dopo essersi chiaramente contrapposta alla terzina (b. 12), la figura δ affiancata da una semiminima cede il posto alla figura γ (bb. 13-14, cfr. Es. 3).⁴ Con un gesto di grande forza retorica, per ben quattro battute (13-16) Schubert affianca (e non sovrappone) la terzina e la figura γ (dapprima sulle note della tonica di Mi min., quindi sulla sua dominante), "riducendo" progressivamente lo spazio della loro presentazione: all'inizio esse compaiono all'interno di una battuta (bb. 13 e 14), poi in 2/3 di battuta (b. 15, con avvio sul V di Mi min. "presentato" dalla figura γ), fino ad arrivare a una situazione di predominio assoluto ed esclusivo della figura γ (bb. 18-19). Oscillando sulle note corrispondenti alla terza e alla fondamentale di Mi min. (che tuttavia potrebbero essere considerate già appartenenti alla tonica di Do Magg., sebbene priva della fondamentale), la figura γ svolge l'importante ruolo di ricondurre il percorso armonico alla tonalità iniziale del pezzo.



Es. 3. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1, bb. 13-19.

L'affiancamento di queste due figure tematiche, seguito dal definitivo prevalere di γ sulla terzina, avviene in un contesto che può essere interpretato come il culmine della sezione A: in virtù della dinamica forte, ma anche e soprattutto per via dello spostamento verso i registri più estremi raggiunti fino a quel momento. Non a caso, il percorso che conduce al si_5 di b. 16 (e contemporaneamente al si_0) è guidato dalla figura γ che a b. 15 si impossessa del tempo forte della battuta. Altrettanto significativa è la decisione di Schubert di assegnare solo ed esclusivamente alla figura γ il compito di "avviare" la ritransizione ad a' , a b. 18: una scelta che si giustifica proprio alla luce della nuova posizione metrica di questa figura, e dell'accentuazione delineatasi nelle battute immediatamente precedenti (15-16). La cesura di b. 17 – che, come in altre situazioni analoghe nel repertorio schubertiano, ha chiaramente lo scopo di «attirare l'attenzione sul processo di transizio-

4. Schachter osserva come Schubert a b. 13 abbia accorpatto quanto esposto nelle bb. 1-2, facendo derivare la pausa di sedicesimo dalla pausa di croma di b. 2 [1968, 227].

ne», in questo caso categorizzabile come «transizione ‘autoreferenziale’ [*self-conscious*]» [Wollenberg 1998, 45] – rende ancor più chiara la nuova funzione della figura γ , che presto sarà chiamata a svolgere un ulteriore, importante compito: quello di dare inizio, a b. 20, all’episodio a’ (cfr. Es. 1b).

Alla luce dei dettagli compositivi che abbiamo fin qui messo in luce, è evidente che nel primo *Moment musical* si assiste a un processo finalizzato all’assunzione, da parte della cellula puntata (e soprattutto delle nuove figure ottenute attraverso la sua trasformazione) del ruolo della terzina. In altre parole, le peculiarità proprie della terzina iniziale – avviare una sezione presentando in modo inequivocabile la tonalità d’impianto e precedere metricamente la croma puntata – vengono via via fatte proprie dalle altre figure ottenute tramite trasformazione della croma puntata; ciò determina un sottile e costante gioco dialettico tra le nuove figurazioni e la terzina che, di conseguenza, vede gradualmente “ridimensionato” il suo ruolo di figura tematica principale evidenziato nelle bb. 1-3.

Quanto detto trova un’ulteriore conferma alle bb. 20-21, in cui la figura γ è disposta nel registro superiore e sovrasta il materiale tematico che era stato presentato alle bb. 1-2 (cfr. Es. 1b). Questo dettaglio permette di interpretare il ritorno di γ nell’episodio a’ (bb. 20-29) in una prospettiva “teleologica”: in questo episodio, infatti, e ancor più nelle corrispondenti e identiche bb. 86-95, è possibile individuare una condotta per certi versi paragonabile a quella che Dahlhaus considera tipica delle sonate il cui materiale si contraddistingue per «povertà di sostanza e [...] astrattezza» [1990, 98-99]. A differenza delle composizioni caratterizzate da una «tematica [...] ricca di melodia [...] sempre presente al pensiero», e dunque da un movimento interno “circolare” che, in quanto tale, mostra «un tema o le sue parti da lati sempre nuovi», nelle sonate affini al primo *Moment musical* – in cui il materiale è fatto di elementi “scarni” che si ricompongono di volta in volta – le figure tematiche si “svelano” pienamente solo alla fine e traggono giustificazione dalle premesse impostate all’inizio. Il processo formale di questi pezzi è quindi indirizzato verso una meta (nel nostro caso, sovvertire la posizione tematicamente forte della terzina), ed è basato su momenti strettamente concatenati (si pensi alla dialettica tra terzina e figure δ e γ in atto alle bb. 9-15, in cui la b. 15 è il punto di arrivo di quanto avviato a b. 9), al punto che il passato non costituisce un mero ricordo, ma è «“assorbito” nel presente» [*ibid.*].⁵ Questa analogia “in piccolo” con la forma sonata non costituisce un caso isolato nell’ambito dei brevi pezzi pianistici del compositore viennese; essa risulta ancor più calzante se si considera un’altra miniatura di Schubert, il primo *Impromptu* op. post. 142 D. 935

5. Queste considerazioni non possono essere estese alle sonate di Schubert che, proprio in virtù delle loro conformazioni tematiche, secondo Dahlhaus rappresentano un caso emblematico di composizioni caratterizzate da tempo circolare e non teleologico [1990, 98-99].

in Fa min. che, a detta di Daverio [2002, 52], e ancor prima di Robert Schumann, ricalcherebbe i «tratti retorici» tipici di una sonata.⁶

2. Quando lo scambio di ruoli è centrale

La presenza di tratti sonatistici nel primo *Moment musical* – ovvero la nuova definizione delle premesse iniziali che ha luogo nel corso della microsezione a', le due figure tematiche chiaramente contrastanti,⁷ l'utilizzo di una scrittura all'unisono all'inizio del pezzo, che si ritrova anche nelle Sonate per pianoforte op. 143 D. 784 in La min., D. 840 in Do Magg. ("Reliquie", incompiuta) e op. 42 D. 845 in La min. –⁸ è uno dei fattori che ci permettono di interpretare questa miniatura come un vero e proprio "microcosmo" schubertiano. Questa definizione del *Moment musical* risulta ancor più appropriata se si considera un altro dato: oltre agli elementi fin qui elencati, nello spazio di poche battute sono racchiusi procedimenti che, lungi dal rappresentare una prerogativa esclusiva della musica del compositore viennese, costituiscono tuttavia una cifra peculiare del suo stile, e non solo pianistico.⁹

L'attivazione del processo formale a partire dalla trasformazione ritmica e diastematica della croma puntata, che abbiamo evidenziato nel primo *Moment musical*, si ritrova infatti anche nell'Ottetto op. post. 166 D. 803 in Fa Magg. Nel movimento iniziale di questo pezzo per clarinetto, fagotto, corno, due violini, viola, violoncello e contrabbasso, la coesione interna è assicurata dal «ruolo unificante e centripeto di una cellula nucleale» eseguita da violini e violoncello [Fertonani

6. Daverio ricorda che già Robert Schumann, nel recensire nel 1838 il primo *Impromptu* op. post. 142 D. 935, suggerì un parallelo con un primo movimento in forma sonata, considerando invece la successione di primo, secondo e quarto pezzo della raccolta schubertiana analoga ad un ciclo sonatistico, benché incompleto [2002, 51-53 sgg.]. Non va tuttavia dimenticato che, nel panorama di primo Ottocento, le sonate di Schubert rappresentano un caso abbastanza problematico per quanto riguarda il trattamento del primo movimento in forma sonata: ciò è dovuto alle sue digressioni nonché alle alterazioni delle strutture freseologiche e delle funzioni di alcune sezioni che, non di rado, infrangono la logica formale tipica delle sonate; cfr. Carrozzo [2003].
7. A tal proposito, si ricordi che Schachter impiega la definizione di «temi» riferendosi agli intervalli di quinta della terzina (denominata anche «motivo primario») e di terza della croma seguita da sedicesimo (intervallo chiaramente derivato da b. 2) che compaiono a b. 13 [1969, 220].
8. Fisk ha richiamato l'attenzione sul *sol* in ottava che risuona isolato nella prima battuta del primo *Impromptu* op. 90 D. 899 (qui riprodotto nell'Es. 7b) e il gesto analogo con cui Schubert avvia l'ultimo movimento della Sonata per pianoforte op. post. D. 960 [2001, 26].
9. In questa prospettiva, un esempio ancor più evidente di "microcosmo" schubertiano è rappresentato dal primo *Impromptu* op. post. 142 D. 935 nel quale Daverio, oltre ai tratti sonatistici precedentemente descritti, individua elementi che ricordano le variazioni virtuosistiche su temi d'opera e, naturalmente, lo stile e la scrittura propri di una miniatura pianistica: ciò induce il musicologo a definire questo pezzo come una sorta di «metagenere» [Daverio 2002, 57-58]. Fisk propone invece un'analogia tra il genere della fantasia e l'inizio dell'*Impromptu* op. 90 D. 899 n. 1, che evocherebbe anche alcuni *Lieder* del ciclo *Winterreise* op. 89 D. 911 [2001, 28, 126].

2005, 227]: essa è basata su tre note (ottavo puntato-sedicesimo-ottavo, circoscritte nell'ambito di un semitono, bb. 2-3) che in principio sono impiegate come appoggiature rispetto al IV di Fa Magg. e all'accordo di tonica (cfr. Es. 4).

Adagio

Es. 4. F. Schubert, *Otetto* op. post. 166 D. 803, I mov. bb. 1-3.

Il compositore sottopone questa figura puntata a procedimenti di variazione che comprendono «la diminuzione o l'aggravamento dei valori ritmici» [*ibid.*]: si osservi, ad esempio, la successione di semicrome puntate alle bb. 10-11, nel passaggio che conduce alla seconda idea tematica dell'introduzione (bb. 12 sgg., cfr. Es. 5). In tal modo, Schubert «emancipa» un elemento ritmico-intervallare dotato di una chiara funzione armonica e gli assegna un ruolo guida, fino a renderlo il punto focale di più ampie linee melodiche [Ahrens 1982].

La seconda idea tematica che compare a b. 12 sfocia nel vero primo tema dell'Ottetto (bb. 19-20 sgg.); qui la croma puntata continua ad essere impiegata come appoggiatura semitonale, in principio sul I, III e V grado di Fa Magg. contribuendo, ancora una volta, a definire l'armonia d'impianto del pezzo. Il compositore non esita a sottoporre la figurazione cromatica originaria (che in seguito diventerà anche l'elemento caratterizzante del conseguente del tema del quarto movimento, bb. 6-7) a trasformazioni diastematiche e, di conseguenza, armoniche. Ciò avviene, ad esempio, mediante l'impiego dell'intervallo di sesta con cui la croma puntata ritorna nel secondo tema del primo movimento, sulle note del clarinetto corrispondenti al III e al V grado di Re min. (bb. 49 sgg., cfr. Es. 6); il completamento dell'accordo di Re min. con la tonica *re* avviene proprio grazie alla figurazione puntata nell'accompagnamento di violoncello e contrabbasso [Fertonani 2005, 227].¹⁰

– 20 –

Es. 6. F. Schubert, *Ottetto* op. post. 166 D. 803, I mov. bb. 49-53.

Gli esempi tratti dall'*Ottetto* dimostrano come Schubert si sia servito di una semplice croma puntata, sottoposta a modifiche, per connotare le principali sezioni del primo movimento del pezzo, assegnandole un ruolo di prim'ordine nella caratterizzazione del primo e del secondo tema. In analogia con la funzione della cellula puntata e delle sue trasformazioni nel primo *Moment musical*, anche nell'*Ottetto* l'autentico ruolo portante di questa figura si definisce progressivamente grazie al suo ritorno nelle successive sezioni formali; al punto da poter affermare che il suo significato non è marginale (come il suo impiego nell'introduzione o nella transizione potrebbe lasciar intendere), ma piuttosto strutturale, dal momento che la sua presenza determina il contenuto tematico dell'intero movimento. Queste osservazioni relative al possibile cambio di ruolo di una figura, che mediante trasformazioni ritmiche e diastematiche viene ad assumere una funzione primaria dopo aver avuto una valenza apparentemente secondaria, non hanno validità solo per il *Moment musical* e per l'*Ottetto*, ma possono trovare un ulteriore riscontro anche nel primo *Impromptu* op. 90 D. 899 in Do min. Anche in questo caso si assiste alla costruzione del secondo tema a partire dalle trasformazioni di un elemento ritmico-melodico iniziale: la successione lineare discendente per minime delle bb. 43-44, infatti, non è altro che un'elaborazione della discesa dal III al I grado di Do min. di b. 3; a sua volta, quest'ultima discesa è ottenuta

tramite un'aumentazione dei valori ritmici della figurazione con croma puntata posta sul tempo debole di b. 1 (cfr. Es. 7a e 7b).

The image displays two musical systems from Schubert's Impromptu op. 90 D. 899 n. 1. The top system, labeled 'a)', covers measures 41-44. It is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic is indicated. The bottom system, labeled 'b)', covers measures 1-3. It is marked 'Allegro molto moderato'. The right hand begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) section. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Es. 7. F. Schubert, *Impromptu* op. 90 D. 899 n. 1: a) bb. 41-44; b) bb. 1-3.

In entrambi i casi (b. 3 e bb. 43-44), la figura discendente è preceduta da due precisi elementi ritmico-melodici, sebbene diversamente disposti: le note ribattute e la croma col punto [Fisk 2001, 127].¹¹ Non solo il nuovo contesto armonico della sezione centrale porta a leggere le minime discendenti del tema di bb. 43-44 come appartenenti al percorso IV-V-I in Lab Magg.; grazie all'accompagnamento di terzine della mano sinistra, infatti, la figura discendente derivata da b. 3 ha ora acquistato soprattutto un nuovo carattere cantabile. Questo specifico trattamento tematico che caratterizza la sezione centrale dell'*Impromptu* rimanda al primo *Moment musical*, ed esattamente all'episodio d in Re Magg. (bb. 38-50), in cui la croma puntata iniziale viene collocata in un nuovo contesto armonico e sovrapposta ad un accompagnamento diverso da quello originario (cfr. Es. 8).

11. Fisk si sofferma anche su un altro dettaglio che crea coesione nel secondo pezzo della raccolta: il salto di terza discendente iniziale (*si* $\flat_4$ -*sol* $_4$) che, in forma ascendente, torna a chiudere la sezione A (*sol* $\flat_3$ -*si* $\flat_3$, bb. 81-82) per poi ricomparire, trasformato nei suoi valori ritmici e diastematici, in un altro momento saliente del brano, ovvero in apertura della seconda metà del tema della sezione B (*fa* $\sharp_4$ -*re* $_4$, bb. 87-88) [2001, 120].



Es. 8. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1, bb. 38-50.

A partire da b. 38, la figura puntata assume un ruolo determinante, anche in termini di definizione del movimento cadenzale V-I; in realtà, rispetto alle sezioni precedenti, in questo episodio in Re Magg. si assiste a un vero e proprio assoggettamento della terzina da parte della figura α , ora utilizzata in forma accordale, e della sua trasformazione δ (bb. 42-44). La croma puntata e la figura δ sovrastano le terzine, che assumono un nuovo ruolo (quello di accompagnamento) e un nuovo andamento: non più il tipico movimento arpeggiato (che ha caratterizzato quasi interamente l'episodio precedente in Sol Magg., alle bb. 30-37, cfr. Es. 9), ma un movimento per salto ascendente-discendente, sebbene sempre sulle note dell'armonia di tonica (bb. 38-39) e di dominante (bb. 39-40). Questo dettaglio aggiunge un ulteriore, importante tassello alla nostra lettura interpretativa, secondo la quale Schubert avrebbe incentrato il percorso formale dell'opera sulla continua dialettica tra la terzina e la cellula puntata (con le sue trasformazioni); fino ad attribuire un ruolo di rilievo alla figura α , che all'inizio del pezzo poteva sembrare un elemento trascurabile, ma che in seguito viene utilizzata per definire il contenuto di momenti culminanti come l'episodio d, collocato al centro del pezzo.



Es. 9. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1, bb. 30-37.

In questa concatenazione di momenti,¹² che a posteriori trovano una conferma di quanto era stato solo accennato inizialmente, non sorprende constatare che Schubert, dopo aver impostato l'episodio centrale d sulla cellula puntata, alle bb. 42-43 decida di recuperare (trasformandola) anche la figura δ : con essa, come si è visto, a b. 10 aveva avuto origine il breve percorso che ha portato la figura γ a “primeggiare” sulla terzina (b. 15). Nelle bb. 42-43 la figura δ è disposta nel registro superiore rispetto alla terzina, ancora in un contesto cadenzale di Re Magg., e ha subito una trasformazione del suo andamento melodico (non più per note ribattute, ma in successione lineare discendente, come già a b. 33). Inoltre, la figura δ origina un'emiola, riproponendo una situazione analoga a quella di b. 15, in cui lo stesso cambiamento metrico era stato introdotto da un'altra figura ottenuta per trasformazione della cellula puntata: la figura γ (cfr. Es. 8 ed Es. 3).

In definitiva, gli eventi dell'episodio centrale d non fanno altro che espandere e chiarire in via definitiva una serie di indizi che erano stati a poco a poco “abbozzati” nelle battute precedenti: la croma puntata, che era stata solo “accennata” a b. 1, e che con le sue trasformazioni da b. 10 aveva cercato di emergere progressivamente sulla terzina, giunge a imporre la sua presenza a partire da b. 38, dove sovrasta (non solo metaforicamente) la terzina. A sua volta quest'ultima, che da principio appare come la figura principale (in virtù della triplice ripetizione alle bb. 1-3, e del fatto che la sua specifica funzione di “avvio” di un episodio viene ulteriormente ribadita a b. 9), nell'episodio d si vede privata di questo ruolo e viene “declassata” ad accompagnamento della croma puntata. Lo scambio di ruoli tra le due figure che si registra nell'episodio d acquista un significato ancor più pro-

12. Non va dimenticato che il titolo della raccolta *Moments musicaux* non è stato assegnato da Schubert, bensì dal suo editore Leidersdorf [Landon-Dürr 1984, XI]. La scelta del titolo, tuttavia, si presta perfettamente a definire i «momenti trasformativi o conflittuali della musica di Schubert», come puntualizza Fisk [1990, 2].

fondo e compiuto proprio perché si verifica dopo l'episodio c (bb. 30-37), in cui la terzina sembrava aver acquisito una posizione di figura tematica incontrastata (cfr. Es. 9). In questa prospettiva, ciò che accade alle bb. 38-50 porta a compimento il processo di chiarificazione del significato di alcuni dettagli esposti nelle fasi precedenti (si pensi al "conflitto" tra la terzina e la figura γ nelle bb. 13-16, che nell'episodio d viene risolto a svantaggio della terzina).

Questo fenomeno di chiarificazione e nuova interpretazione di un dettaglio precedente si ripresenta anche nel secondo *Moment musical* D. 780 in *Lab* Magg., e in particolare nella sezione B, in cui il movimento per semitoni che dà inizio al tema di questa sezione ($do\sharp_4-re_4$, bb. 18-19 sgg.) discende dall'insistente cromatismo do_4-reb_4 che si riscontra nelle prime battute del pezzo (bb. 1-2 sgg.). I due passaggi sono riprodotti nell'esempio 10.

Andantino

Es. 10. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 2: a) bb. 1-2; b) bb. 18-21.

All'inizio del pezzo l'andamento semitonale appare "incerto" (la minima puntata frena la scansione croma puntata-semicroma-croma) e si distende solo nelle bb. 18-19: ciò avviene grazie alla nuova successione ritmica che procede per valori più ampi, nonché in virtù dell'accompagnamento di terzine che, a posteriori, conferisce al tema iniziale un carattere decisamente nuovo [Fisk 2001, 278]. Come nell'episodio d del *Moment musical* n. 1, il tema della sezione B del *Moment musical* n. 2 sembra «la risposta alle questioni iniziali, l'oggetto della ricerca iniziale»; al punto che il trattamento a cui Schubert sottopone il materiale tematico, ovvero la specifica modalità quasi "narrativa" con cui esso si dipana nelle successive sezioni del pezzo, ha indotto Charles Fisk a suggerire un parallelo con le vicende dell'esilio e del ritorno a casa descritte dal compositore nel racconto *Mein Traum* scritto nel 1822 – e del quale il secondo *Moment musical*, in forma ABA'B'A, ricalcherebbe la struttura ABABA [*ibid.*, 280]. A detta di Fisk, contrariamente all'ambiguità tonale e metrica delle battute iniziali (resa con l'insistente cromatismo e

l'attacco in anacrusi), la sezione B (da b. 18) rappresenterebbe una nuova dimensione, più reale e non più incerta (ovvero il raggiungimento di una nuova sede, dopo l'abbandono della casa paterna); ciò sarebbe dovuto alla sua costruzione tematica in forma di periodo, all'accompagnamento terzinato e, come si diceva, all'espansione ritmica del movimento semitonale di b. 1 [*ibid.*, 279-280]. D'altro canto, Fisk ritiene che B incarni il lato triste dell'esilio narrato nel racconto *Mein Traum* in virtù della sua tonalità di Fa $\sharp$ min., lontana dal La $\flat$ Magg. iniziale. Con simili argomentazioni, eccessivamente metaforiche e troppo deboli per dimostrare un concreto trasferimento di una vicenda raccontata a parole nel pezzo pianistico, la sezione B', ancora in Fa $\sharp$ min. (da b. 56 con anacrusi), rispecchierebbe il secondo esilio del protagonista, che nel racconto è determinato dalla violenza di suo padre. In questo caso il comportamento paterno troverebbe un equivalente musicale nei forti accordi ribattuti e cromatici con cui ha inizio la sezione B', che rappresentano una nuova trasformazione di quanto già "detto" a b. 1 (cfr. Es. 11).



Es. 11. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 2, bb. 55-59.

Senza voler individuare, alla stregua di Fisk, una struttura esplicitamente narrativa anche nel primo *Moment musical*, alla luce delle osservazioni fin qui proposte è evidente che anche in questo pezzo nessun dettaglio può essere sottovalutato. Dopo aver raggiunto il culmine formale nell'episodio d (bb. 38-50), nel successivo episodio c' – con la modulazione a Sol min. e l'andamento cullante delle sue terzine (bb. 51-54) – Schubert "attenua" la tonalità maggiore e il dinamismo dei salti che aveva caratterizzato l'episodio precedente. Eppure, a dispetto di questo drastico cambiamento, è possibile affermare che l'episodio d non costituisce un evento isolato e senza conseguenze sul prosieguo del pezzo. Dalla posizione di primo piano che la croma puntata assume nell'episodio d, infatti, deriva la collocazione altrettanto prioritaria che Schubert le assegna alle bb. 59-64, dove assume il compito di preparare, attraverso una prolungata armonia di dominante, il ritorno di A, ovvero della situazione (e dei ruoli) di partenza (cfr. Es. 12).¹³

13. Alla fine di questa seconda ritransizione compare una figurazione – le tre crome affidate alla mano destra a b. 65 – che anticipa il cambiamento che si verificherà a b. 67 (dove la terzina è nuovamente collocata nel registro superiore, oltre che inferiore). Una situazione analoga, ma con ruoli ribaltati, si era già verificata prima dell'episodio d, alle bb. 32-33 e 36-37.

Es. 12. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1, bb. 59-66.

Dal punto di vista del contenuto melodico, ritmico e armonico, la ripetizione di A che inizia a b. 67 è identica alla macrosezione iniziale (eccezion fatta per l'assenza dei segni di ritornello, donde la sua designazione come A'), mentre nuovo è il significato che in questa fase del *Moment musical* assumono alcuni dei suoi dettagli, in virtù di quanto si è verificato negli eventi che l'hanno preceduta. Nella seconda ritransizione (bb. 59-66), infatti, si assiste a un costante e graduale movimento delle figurazioni basate sulla croma puntata verso il registro grave, mentre il basso si stabilizza per varie battute sul *sol*₀ (bb. 61 sgg.). Quando ascoltiamo la ripresa di A, l'ascesa verso il registro acuto realizzata dalla figura γ a partire da b. 79 assume un nuovo significato alla luce del gioco di spostamenti registrici che Schubert ha utilizzato come elemento di definizione formale negli episodi precedenti: dopo essersi assestato nel registro centrale-grave, infatti, in prossimità della conclusione il discorso viene ricondotto dalla figura γ nei registri da cui tutto aveva avuto origine (cfr. Es. 3: le bb. 79-82 della sezione A' sono identiche alle bb. 13-16 della sezione A).

In questa prospettiva, ancor più rilevante risulta la ripetizione dell'episodio a', e in particolare il "peregrinare" di terzina e croma puntata senza un registro stabile alle bb. 86-90 (cfr. Es. 1b: le bb. 86-90 dell'episodio a' sono identiche alle bb. 20-24 della sezione A). Nella sua prima apparizione (bb. 20-24), questo passaggio rappresentava un'anticipazione dello scambio di registri tra le due cellule tematiche che avrebbe avuto luogo negli episodi c e d (bb. 30 sgg. e 38 sgg.). Al termine del *Moment musical* (bb. 86-90), invece, il movimento altalenante tra mano destra e sinistra può essere considerato come una "sintesi" a posteriori del percorso tra registri alterni che le varie figurazioni hanno compiuto nei diversi episodi. Di conseguenza, l'arrivo della figura β nella voce superiore (b. 92, uguale a b. 26) può essere interpretato come una sua ultima e definitiva affermazione; da ciò deriva,

naturalmente, anche il nuovo significato che vengono ad assumere le ultime due battute della composizione (cfr. Es. 13).



Es. 13. F. Schubert, *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1, bb. 94-95.

Il pezzo si conclude con un salto discendente della figura ω ($fa_4/fa_5-si_3/si_4$, b. 94) che cadenza sulla tonica, in posizione do_4/do_5 (con l'accordo di Do Magg. in stato fondamentale). La tendenza a procrastinare la presentazione della tonica in un registro estremo (molto grave o, come nel nostro caso, acuto) è un espediente retorico che, ancora una volta, non rappresenta un *unicum* nella produzione di Schubert. Esempi affini si riscontrano nel Quartetto *Der Tod und das Mädchen* op. post. D. 810 in Re min., in cui è evidente la funzione strutturale assegnata dall'autore agli spostamenti registrici di note specifiche, come ad esempio la tonica. In questo caso, l'analisi di James Baker [2007] evidenzia come Schubert, in apertura del Quartetto (bb. 1-4), presenti un accordo costituito solo dal suono *re*, dislocato su diverse ottave ma privo del registro più grave; tale nota (re_1) verrà presentata dal violoncello, in *piano*, solo alle battute 15-17. Questo dettaglio non è marginale, perché in questo caso il re_1 anticipa quella che sarà la sua vera affermazione a partire da b. 41: qui il re_1 non solo dà inizio, con enfasi, a un episodio in *ff*, ma la sua importanza è confermata anche dal fatto di essere preceduto e introdotto da una discesa cromatica (bb. 38-40, violoncello) e di essere associato al *re* più acuto eseguito sino a quel momento (il re_5 del violino, b. 41). I tre passaggi del Quartetto sono riprodotti nell'Es. 14.

The image displays a musical score for Schubert's Quartet 'Der Tod und das Mädchen' (Op. 810, I movement). The score is in B-flat major and 3/4 time. It shows measures 1-4 and 15-17, and measures 38-41. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings like *ff*, *pp*, *p*, *f*, and *cresc.*, as well as articulation like triplets and accents.

Es. 14. F. Schubert, *Quartetto Der Tod und das Mädchen* op. post. D. 810, I mov.: batt. 1-4; 15-17; 38-41.

Decidendo di introdurre la tonica nel registro grave solo in determinati momenti del pezzo, Schubert stabilisce una relazione tra due eventi: quello di b. 41, anticipato da b. 15. Più precisamente, per dirla con Baker, «questa strategia di negare il sostegno della tonica nel registro grave all’inizio, accennando alla sua importanza a b. 15, e di esprimerlo con decisione nel punto culminante, crea un’incredibile spinta in avanti» [*ibid.*, 220]. Tutto questo dimostra come la specifica collocazione registrica di una nota fondamentale come la tonica non sia priva di conseguenze nell’economia generale di un pezzo. La scelta di collocare una nota in un preciso registro, dopo che è stata utilizzata in ottave diverse, spesso riflette la volontà del compositore di creare delle situazioni tensive, come nel caso del Quartetto D. 810. Oppure, più semplicemente, porta ad interpretare in una nuova luce gli eventi precedenti, come nel primo *Moment musical*: in questo caso, infatti, l’ascoltatore è indotto a considerare il gesto conclusivo delle bb. 94-95, in cui la tonica compare in un registro e in una conformazione “nuovi”, come il punto di arrivo di un percorso.

L’analisi del primo *Moment musical* ha inteso dimostrare come la concisione formale non rappresenti per Schubert un ostacolo alla possibilità di istituire rap-

porti di equivalenza tra materiali tematici (le figure ottenute dalla trasformazione della cellula puntata, di volta in volta impiegate per sovrastare la terzina), o di creare momenti di tensione potenziati dalle trasformazioni degli elementi stessi. Il susseguirsi di eventi, determinato dai ritorni di questi elementi in contesti differenti (registici, ritmici e, naturalmente, armonici) trova un cogente parallelo nello stile liederistico del compositore viennese, incentrato sulla creazione di sempre nuove sfumature emotive atte a ricreare, o a meglio definire, le situazioni narrate dal testo poetico, spesso attraverso una riproposizione del tema iniziale in diverse configurazioni [Fisk 1990, 2-3].¹⁴ In questa prospettiva, l'analisi del primo *Moment musical* evidenzia una successione di eventi che può essere "letta" come un graduale capovolgimento di situazioni: ciò che in origine è solamente accennato (la croma puntata) si rivela un elemento fondamentale nel decorso formale del pezzo, fino a imporre la sua presenza dominante nell'episodio centrale d (bb. 38-50).¹⁵

La capacità del compositore viennese di saper magistralmente realizzare, anche in opere di piccole dimensioni, quell'intreccio basato su sottili rimandi interni che è tipico del mondo liederistico, è divenuta nel corso del tempo paradigmatica,¹⁶ al punto che Theodor W. Adorno ha fatto riferimento proprio ai *Moments musicaux* di Schubert per analizzare la prima delle *Sechs Bagatellen* per quartetto d'archi op. 9 di Anton Webern. In questa miniatura di appena 10 battute, Adorno scorge una dialettica riconducibile alle tre sezioni principali di una forma sonata, che Webern realizza "tematizzando" elementi decisamente scarni, come una sincope e un tremolo [1969, 147]. In particolare, Adorno riconosce nella Bagatella l'applicazione di una tecnica compositiva molto rigorosa, analoga a quella dei brevi pezzi di Schubert:

Questi "moments musicaux" di Webern non sono, come a suo tempo non lo furono quelli di Schubert, musica d'atmosfera o di genere, non sono cioè ciò che in un linguaggio specialistico in cui riecheggia l'ebbrezza della monumentalità si chiama "piccola forma", bensì sono di natura sinfonica: mirano al tutto, sono essenza

14. Il trasferimento nella musica strumentale di strategie elaborate da Schubert nella produzione liederistica (con particolare attenzione ai testi incentrati sul tema del sogno) è stato studiato da Wollenberg [1980]. Più in generale, l'indagine delle relazioni tra *Lieder* e pezzi strumentali (nei casi in cui questi ultimi incorporino o rielaborino citazioni liederistiche, e siano legati ai pezzi vocali da nessi semantici, oltre che strutturali) è stata di recente approfondita da Fertonani [2005].
15. Altri casi di pezzi schubertiani che presentano una situazione tematica iniziale che «tenta di prendere forma», e che quindi è definibile come un «non ancora», sono ad esempio il primo *Impromptu* op. post. 142 D. 935 e il terzo *Moment musical* op. 94 D. 780, analizzati rispettivamente da Daverio [2002, 54] e De la Motte [1984, 499].
16. L'accostamento al mondo liederistico viene proposto anche nell'analisi del Trio con pianoforte op. 100 D. 929 in *Mib* Magg. realizzata da Daverio che, sulla scorta della «variazione strofica» lì individuata, definisce le sezioni del primo movimento del Trio come «paragrafi [che] potrebbero essere costruiti come le strofe successive di un *Lied* senza parole [*song without words*]» [2002, 33].

di totalità formale. Ciascuno di essi cela in sé ciò che costituisce lo spirito della forma-sonata: tensione interiore, conflitto. [...] [Nelle Sei Bagatelle] una parte condiziona dinamicamente l'altra, la loro intensità varia e *il loro rapporto si incrocia* nelle battute che hanno carattere di sviluppo [corsivo nostro; *ibid.*, 141].

Alla luce delle nostre osservazioni analitiche, è possibile mutuare il rimando al mondo pianistico di Schubert negli stessi termini suggeriti da Adorno:¹⁷ il primo *Moment musical* incarna perfettamente la modalità compositiva alla quale allude il filosofo, incentrata sulla stretta relazionalità tra le parti, e dunque sui ritorni trasformati di brevi elementi tematici e sulle loro differenti combinazioni. Come si è dimostrato nelle pagine precedenti, infatti, il susseguirsi delle varie sezioni del brano, ovvero il passaggio dall'una all'altra, è sorretto da una logica consequenziale degli eventi che permette di interpretare, retrospettivamente, la presenza di una specifica disposizione della cellula puntata o delle altre figurazioni in rapporto alla terzina. In altri termini, ogni precisa collocazione di questi elementi ha sempre delle conseguenze su ciò che verrà: ad esempio, la prevalenza della figura γ nelle bb. 18-19 è conseguente al suo imporsi sul tempo forte, e dunque sulla terzina, nelle battute immediatamente precedenti; a sua volta, questo evento determina, giustificandola, la posizione nel registro acuto assunta da γ nelle successive bb. 20-21. Accanto a queste sottigliezze, la presenza di strategie utilizzate dall'autore anche in altre composizioni di più ampie dimensioni permette di valutare in una nuova prospettiva il contenuto musicale di questo autentico "microcosmo" schubertiano.

17. In un saggio su Franz Schubert del 1928, Adorno ha individuato un elemento di contatto tra le sue sonate e i *Moments musicaux* e gli *Impromptus* proprio nella ripetibilità dei temi o, più precisamente, nel «ritorno dell'identico nella molteplicità estesa [der Wiederkehr des Gleichen in der ausgebreiteten Vielfalt]» [Adorno 1982, 26]. Il testo di Adorno in traduzione inglese, insieme alle letture critiche proposte da Beate Perrey, Esteban Buch, Scott Burnham, Jonathan Dunsby, Kofi Agawu, Richard Leppert e Joseph Auner, è pubblicato nel numero monografico della rivista «19th Century Music», 29/1 (2005), a lui dedicato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH. W. (1969), *Anton Webern: Sechs Bagatellen per quartetto d'archi op. 9*, in ID., *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino, 139-166 (ed. orig. *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Fischer, Frankfurt am Main 1963).
- ADORNO TH. W. (1982), *Schubert*, in ID., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, a c. di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 18-33 (ed. orig. «Die Musik», 21, 1928).
- AHRENS C. (1982), *Schubert Oktett op. 166. Paradigma für die Emanzipation des Rhythmus*, in J. Schländer – R. Quandt (cur.), *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag*, Laaber-Verlag, Laaber, 422-434.
- BAKER J. M. (2007), *Skirting the Structural Tonic. A Romantic Impulse in Schubert's Later Work*, in X. Hascser (cur.), *Le style instrumental de Schubert. Sources, analyse, évolution*, Publication de la Sorbone, Paris, 215-248.
- CAPLIN W. E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- CARROZZO M. (2003), *Epicità e liricità nella forma sonata schubertiana*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 9/2, 3-39.
- DAHLHAUS C. (1990), *Beethoven e il suo tempo*, EdT, Torino (ed. orig. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 1987).
- DAVERIO J. (2002), *Chrossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- DE LA MOTTE D. (1984), *Wissen, was man liebt. Zur Analyse von Schuberts Moments musicaux op. 94*, «Musik und Bildung», 16/7-8, 498-502.
- FERTONANI C. (2005), *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, LED, Milano.
- FISK C. (1990), *Rehearing the Moment and Hearing In-the-Moment: Schubert's First Two Moments Musicaux*, «College Music Symposium», 30/2, 1-18.
- FISK C. (2001), *Returning Cycles. Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- LANDON C. – DÜRR W. (cur., 1984), *Franz Schubert. Werke für Klavier zu zwei Händen*, vol. V, Bärenreiter, Basel-London.
- MOSS L. (1968), *A Composer's Analysis*, «Journal of Music Theory», 12/2, 214-221, in M. Hughes – L. Moss – C. Schachter, *Analysis Symposium: Moments Musicaux, Op. 94. Franz Schubert*, «Journal of Music Theory», 12/2, 184-239.

- ROTHGEB J. (1969), *Another View on Schubert's Moment Musical*, op. 94/1, «Journal of Music Theory», 13/1, 128-139.
- SCHACHTER C. (1968), [senza titolo], «Journal of Music Theory», 12/2, 222-239, in M. Hughes – L. Moss – C. Schachter, *Analysis Symposium: Moments Musicals*, Op. 94. Franz Schubert, «Journal of Music Theory», 12/2, 184-239.
- SCHACHTER C. (1969), *More about Schubert's Op. 94/1*, «Journal of Music Theory», 13/2, 218-229.
- SCHÖNBERG A. (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London.
- WOLLENBERG S. (1980), *Schubert and the Dream*, «Studi Musicali», 9, 135-150.
- WOLLENBERG S. (1998), *Schubert's Transition*, in B. Newbould (cur.), *Schubert Studies*, Ashgate, Aldershot, 16-61.

Abstract

Il *Moment musical* op. 94 D. 780 n. 1 di Franz Schubert è incentrato sulla dialettica tra una terzina, una croma puntata e alcune figure originate dalla sua trasformazione. Nel corso del pezzo, le relazioni tra questi elementi tematici vengono costantemente modificate grazie a cambiamenti registrici, metrici e armonici; e ciò che all'inizio poteva apparire come un elemento "marginale" (la croma puntata) acquista progressivamente un ruolo centrale e determinante per il decorso formale dell'opera. A dispetto della sua brevità, il *Moment musical* condivide alcuni procedimenti compositivi con altri pezzi del musicista viennese (Ottetto, Sonate, Impromptus), al punto tale da poter essere interpretato come un autentico "microcosmo" schubertiano.

Matthew Brown, John Koslovsky

HISTORY AND TONAL COHERENCE IN DEBUSSY'S *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* AND *BRUYÈRES*

Abstract

No music has tested the scope of Schenkerian analysis and indeed of tonality more than that of Claude Debussy. While Debussy was notorious for challenging traditional approaches to musical composition, Heinrich Schenker was intent on preserving the tonal tradition and blamed composers like Debussy for its demise. Despite their differences, however, Debussy and Schenker did share certain beliefs about the nature of musical composition. Both were fascinated by the contrapuntal dimension of music and by the idea that individual motives and chords should be treated within some larger musical context. This paper will determine whether Schenker's ideas are applicable to Debussy's music either in their original or in some modified form. It addresses this issue by comparing Schenkerian analyses of Debussy's *La fille aux cheveux de lin* (*Préludes* Bk. 1) and *Bruyères* (*Préludes* Bk. 2) by Adele Katz and Felix Salzer with additional readings by Nadia Boulanger and Jeremy Day-O'Connell. In response it will offer alternate Schenkerian analyses of both works, both of which stress the orthodox nature of Debussy's tonal procedures.

Debussy, Schenker, and the Tonal Tradition

There can be little doubt that the period around the First World War was a traumatic one in music history. On the one hand, composers such as Debussy were clearly obsessed with challenging traditional approaches to musical composition. He famously scorned its «silly obsession with over precise “forms” and “tonality”» [Lesure 1977, 41]. He denounced accepted notions of chord function, claiming that «tonic and dominant had become empty shadows of use only to stupid children» [Lesure 1987, 76-77]. And he scoffed at traditional distinctions between consonant and dissonant chords, exclaiming that «nothing is more mysterious than a perfect chord! Despite all theories, both old and new, we are still

not sure, first why it is perfect, and second, why the other chords have to bear the stigma of being imperfect» [Lesure 1977, 155]. On the other hand, theorists such as Heinrich Schenker were intent on preserving the tonal tradition and blamed composers like Debussy for its demise. In the preface to his edition of Beethoven's Piano Sonata Op. 101 he declared that Impressionist music was valuable «as an acoustic phenomenon, but certainly not as art» [Schenker 1921, 23, cit. in Goldman 1991, 146]. In vol. 2 of *Das Meisterwerk in der Musik* he insisted that Debussy's finest achievements pale beside the simplest minuet by Haydn [Schenker 1996, 130]. And in one of his more bitter moments, Schenker even referred to Debussy and Ravel as «brainless French non-entities» [Schenker 2004, 45].

Despite their differences, however, Debussy and Schenker did share certain beliefs about the nature of musical composition. Both were clearly fascinated by the contrapuntal dimension of music and by the idea that individual motives and chords should be treated within some larger musical context. When discussing music with his former teacher Ernest Guiraud in 1889 or 1890 Debussy drew attention to the contrapuntal origin of harmony: «Counterpoint is not given to us for nothing. As the parts go forward we come across some splendid chords» [Lockspeiser 1978, 205]. Enamored by the contrapuntal techniques of Bach and Palestrina, Debussy delighted at the ways in which lines generated chords: «The shaping of the music is what strikes you, and the arabesques crossing each other produce something which has never been repeated: harmony formed out of melodies!» [Lesure 1987, 42]. And he raised the matter of context in a response to René Lenormand's *Etude sur l'harmonie moderne* [1913]: «You are sometimes ruthless in divorcing your quotations from their context, because then they lose almost all their "curiosity value." You should consider the untrained hands that are going to fumble their way carelessly through your book, using it to finish off all those beautiful butterflies that are already a little bruised by analysis» [Lesure 1987, 260].

Schenker, too, was obsessed with counterpoint and context. According to him, melody was the primary element in tonal music and harmony was a means of coordinating each element of a melodic line [Schenker 1954, 168-169]. Locally, he believed that melodic lines essentially move by step between triadic tones, avoid parallel perfect octaves and fifths, and create non-harmonic tones by contrapuntal motion between harmonic tones. Globally, he proposed that complex surfaces transform simple tonal prototypes by horizontalizing the constituent harmonies, by linking the horizontalized tones by step, by supporting the step motions with new lines and chords, and by deleting and displacing given tones. In his 1935 treatise *Der freie Satz* he proposed that complete, continuous monotonal works derive from a small set of prototypes (or *Ursätze*), whose fundamental melodic lines (or *Urlinien*) pass from $\hat{8}$, $\hat{5}$, or $\hat{3}$ to $\hat{1}$ and whose bass lines leap from I to V to I. When

a particular prototype is transformed, the resulting music conforms to the same rules of voice leading and harmony as the original prototypes; the precise character of a piece depends both on the specific ways and on the order or level at which a prototype is transformed, background to foreground. For Schenker, then, the significance of a particular line or chord can only be understood when interpreted within the context of the whole and, as he himself makes clear, «all the transient harmonies which appear in the course of a work have their source in the necessities of voice-leading» [Schenker 1979, 35]. As we see it, the main issue is to determine whether Schenker's ideas are applicable to Debussy's music either in their original or in some modified form. The following paper addresses this issue and at the same time examines other attempts to analyse Debussy's music from a Schenkerian viewpoint.

Challenges to the Tonal Tradition: Adele Katz and Felix Salzer

While Schenker made no direct attempt to address this issue, the same cannot be said of two of his most influential disciples: Adele Katz and Felix Salzer. Katz and Salzer were, in fact, the most important writers on Schenkerian theory in the 1940s and 1950s and their respective books *Challenge to Musical Tradition* and *Structural Hearing* were largely responsible for disseminating it throughout North America and the English-speaking world [Katz 1945; Salzer 1952].¹ Besides promoting Schenkerian theory in general, they had other important agendas: on the one hand, they set out to demonstrate the value of Schenkerian theory as a tool for analysing 20th-century tonal music; on the other, they weighed in on a larger debate about the significance of composers like Debussy in the history of Western art music. Katz and Salzer both believed that Debussy's music largely represented a continuation of the tonal tradition and demonstrated a new type of tonal coherence.

To support their claims, Katz and Salzer used many of Schenker's ideas to analyse two piano pieces by Debussy: Katz analysed *La fille aux cheveux de lin* (*Préludes* Bk. 1), whereas Salzer analysed *Bruyères* (*Préludes* Bk. 2) [Katz 1945, 254ff; Salzer 1952, 222ff]. Rather than deriving Debussy's music from standard Schenkerian prototypes built from passing motions in the *Urfinie*, they claimed that it is actually controlled by structural neighbour motions. Although they often glossed over the problems posed by Debussy's treatment of non-harmonic tones, parallel voice leading, non-functional progressions, and exotic scales, they nonetheless accepted that the works were derivable from some sort of prototype using something like

1. As regards the work of Adele Katz and Felix Salzer, see Carson Berry [2002] and Koslovsky [2009].

Schenkerian transformations. Both authors used this insight to counter the image of Debussy as a harbinger of musical modernism, who shunned counterpoint and harmony in favor of a musical language dominated by pentatonic and whole-tone scales, extended harmonies, free dissonances, parallel chords, and even the twelve-tone scale.

Katz is especially pointed in responding to the modernist image of Debussy: she singled out a number of authors for criticism, including René Lenormand and Leonid Sabaneev. In her opinion, these writers overestimate Debussy's radical tendencies because they exaggerate his use of non-functional harmony, his free treatment of dissonance, his preference for unresolved tendency tones, and his penchant for polychords. And, in an effort to explain the non-vertical aspects of Debussy's music, they tend to stress the significance of modes and scales at the expense of melody and counterpoint. As one example of the modernist viewpoint, Katz quotes the following assertion by Sabaneev: «This harmonic world of Debussy is the genuine element of pure harmony. [...] Each of his harmonies is a self-sufficing sensation, an independent color or light. The absence of counterpoint and polyphony are more marked than in any other composer» [Sabaneev 1929, 17, cit. in Katz 1945, 274]. Sabaneev is even more blunt in the sentence that follows (which Katz does not quote) when he writes that «Debussy never thinks polyphonically» [*ibid.*, 17]. In general, Katz finds little explanatory power in such arguments, even in cases where Debussy appears to be making a strong break with the past. In large part, her analyses are direct responses to such statements.

But when Katz turns to *La fille aux cheveux de lin*, she directs her attention to the work of a more traditional thinker, Nadia Boulanger. In a 1926 lecture entitled *Debussy: The Preludes*, Boulanger discussed Debussy's debts to his French predecessors, notably Emmanuel Chabrier. In particular, she pointed to Chabrier's way of writing cadences. Figure 1a reproduces this cadential formula, what Katz calls the "Chabrier idiom." Boulanger identifies no less than six instances of this harmonic paradigm in *La fille aux cheveux de lin*: a V^{II} chord embellished through a neighbour note. Figure 1b shows Katz's own interpretation of Boulanger's paradigm: for her, the ninth and eleventh act as appoggiaturas to the third and fifth of the chord, respectively.



Fig. 1. Nadia Boulanger's Cadential Formula (A); Adele Katz's interpretation of the Cadential Formula (B).

Katz uses Boulanger's paradigm to analyse mm. 1-16 of *La fille aux cheveux de lin*. Her analysis is given in Figure 2. Broadly speaking, Katz sets out to explain the role of the structural neighbour progression and to assess the significance of Boulanger's cadential formula. As Figure 2 shows, the opening measures of the prelude are governed mainly by a tonic G $\flat$ -major sonority with a D $\flat$ in the upper voice. A single neighbour note, E $\flat$, prolongs the extended tonic sonority for fifteen measures. For Katz, this neighbour note functions as both a foreground melodic phenomenon and as a middleground pattern – for instance, in mm. 1-4 it acts as a surface gesture to the opening arpeggiation; and at m. 6 it arrives as a climactic tone at the end of the first phrase supported by an E $\flat$ -major sonority marked “N.C.,” or “Neighbour Chord”. D $\flat$ and E $\flat$ then continue to alternate until m. 15, when D $\flat$ progresses to C $\flat$, a cadence in the subdominant.

Fig. 2. Adele Katz's analysis of *La fille aux cheveux de lin*, mm. 1-16.

Having demonstrated the neighbour note technique, Katz now turns to Boulanger's cadential formula. Figure 2 shows the cadential formula at three points: mm. 9-10; 12-13; and 15-16 (marked with asterisks).² While she admits the utility of this formula at mm. 9-10, Katz takes objection to the other instances. In the case of mm. 12-13, she sees no reason to identify a cadence at all, since $G\flat$ continues in the lower voice as a pedal point and the other notes act as upper neighbours to the following measure. At mm. 15-16, Katz concurs that there is a cadence in $C\flat$ but she nonetheless stresses both the passing nature of the notes in the inner voice and the anticipation of $C\flat$. She sums up her analysis and her critique of Boulanger as follows: «The use of the cadential formula [...] is the least significant element of the

2. The asterisks have been added by authors, but the use of the cadential formula in these measures is indicated by Boulanger [1926, 172].

treatment. Of far greater importance is the extraordinary use Debussy has made of the neighbour note. It gives a distinctive character to the [opening] melodic figure, it expands the prolonging motions, and it is the primary means by which the harmonic progression is extended to sixteen measures» [Katz 1945, 258].

Using Katz's analysis as a point of departure, Salzer also argued that Debussy's music no longer conforms to strict Schenkerian precepts, even though it may still be regarded as tonal in some more general sense. While he did not respond directly to other authors, Salzer clearly saw Debussy's approach to tonality as a valid alternative to atonal and twelve-tone music.³ He examines *Bruyères* in a section of *Structural Hearing* entitled *The complete composition – its tonal and formal organization*. While sampling works across the tonal spectrum, he also attempted to show the reader a full-scale analysis of a piece built from a purely "contrapuntal" progression. In the case of *Bruyères*, this contrapuntal progression is grounded in both upper- and lower voice neighbour motions.

Figure 3 provides Salzer's foreground analysis of mm. 1-14, as well as a deep middleground and background interpretation of the entire prelude.⁴ With his graphs, Salzer makes it abundantly clear just how fundamental the neighbour note is to his interpretation. Of the few things he remarks in the text, Salzer marvels at the ingenuity with which Debussy varies neighbour-note patterns in order to create melodic parallelisms [Salzer 1952, 222-223]. These appear not only at the immediate foreground (Figure 3a) and the middleground (Figure 3b), but also at the background (Figure 3c), which is controlled by a large-scale neighbour motion $A\flat-B\flat-A\flat$ in the bass, with $E\flat-F-E\flat$ in the upper line. Thus, even the underlying progression is contrapuntal, with a background neighbouring sonority labeled "Contrapuntal Structural" (CS).

3. See Salzer's discussion of *The Language of Western Music*, found at the end of *Structural Hearing* [Salzer 1952, 282-283].

4. Our Figures 3a, 3b, and 3c correspond to the Figures 478a (only partially reproduced), 478c, and 478d of Salzer's analysis of Debussy's *Bruyères* [Salzer 1952, Fig. 478]. Moreover, the original Figure 478 includes a first middleground level (478b), as well as a sketch of melodic prolongations of the work (478e), not shown in our Figure 3.

The figure presents Felix Salzer's analysis of Debussy's *Bruyères* across three levels of abstraction.
 Part (a) 'foreground' shows the original musical notation with Salzer's annotations: 'N' for neighbour tones, 'Em' for emphasis, 'V' for voice, and 'I' for intervals.
 Part (b) 'deep middleground' shows a simplified version of the score with labels A, B, and A' for different sections, and 'transition' and 'CS' (Chordal Structure) for specific points.
 Part (c) 'background' shows a further simplified version of the score with labels I, CS, and I for different sections.

Fig. 3. Felix Salzer's analysis of *Bruyères*: a) foreground; b) deep middleground; c) background.

La fille aux cheveux de lin and *Bruyères* reconsidered

Although both Katz and Salzer are to be commended for drawing attention to the tonal tendencies of *La fille aux cheveux de lin* and *Bruyères*, and by extension to Debussy's ties to 19th-century tonal practice, they still exaggerate the extent to which both works deviate from traditional tonal processes, at least as explained by Schenker. The significance they place on neighbour motion is not entirely wrong – such progressions can indeed be found at various levels – but the importance given to them, especially by Salzer, underestimates the role played by more traditional contrapuntal patterns. That is, by overlooking counterpoint and context, we believe their analyses are led astray.

While Salzer's graph of *Bruyères* certainly captures the work's basic tonal orientation, it nonetheless goes too far in detaching itself from Schenkerian norms. Melodically, the sketch focuses on neighbour tones, despite the fact that the piece itself is rich in passing motions, especially the stepwise motives $A\flat$ -G-F- $E\flat$ (m. 8) and $E\flat$ -D $\flat$ -C-B $\flat$ (mm. 11-12).⁵ In addition, parallel perfect fifths are ubiquitous in

5. Boyd Pomeroy points to these melodic gestures in *Bruyères* as a prime example of Debussy's use of arabesque patterns. See Pomeroy [2003, 160]. For a Schenkerian approach to Debussy's directional tonality, see Pomeroy [2004].

Salzer's graph not only at the foreground and middleground levels, but also at the background. And, Salzer's reading does not always explain the function of certain non-harmonic tones, such as those of the unstable sonority $A\flat-G\flat-B\flat-F$ of the transition (mm. 21-22; see Figure 3b, deep middleground). One reason is that the sketch doesn't trace the work's essential lines in their entirety: the foreground graph includes three voices for the $A\flat$ triad in m. 5, and four and five voices for the C minor and $D\flat$ major triads in m. 6. Salzer also neglects to imply certain tendency tones (such as the leading tone of the V chord at the end of mm. 7 and 13), which we find vital to tracing the underlying polyphonic structure.

Some of the same issues also surface in Katz's interpretation of *La fille aux cheveux de lin*. Since she is so focused on neighbour tones and on the ways in which they extend older techniques, she neglects to mention the very striking passing motions present in the work. Her graph is also marred by parallel perfect fifths, such as those between the tenor and bass in mm. 3-5 and in m. 6. And, Katz's reading largely fails to explain the significance of certain non-harmonic tones, such as the unstable sonority $G\flat-D\flat-A\flat-C\flat-E\flat$ in m. 12; although the graph explains $A\flat-C\flat$ contrapuntally, it doesn't convey the dominant function of the resulting harmony (in this sense, we find Boulanger's explanation here more fruitful). Once again, the sketch doesn't trace the work's essential lines in a systematic fashion: it shows, for example, three voices in m. 10, four in m. 11, six in m. 12, and eight in m. 13.

Figures 4 and 5 present our alternative analyses of *La fille aux cheveux de lin* and *Bruyères* – middleground voice-leading structures that include important cadential arrivals. Our graphs highlight the most traditional tonal aspects of these works – at the same time, they demonstrate the many similarities between these preludes. From a stylistic point of view, they both open with an unsupported pentatonic tune, which is then followed by an auxiliary progression to establish the tonic; they each make extensive use of pentatonicism as well as local scalar runs; they invoke numerous passages with parallel voice leading; and they both end with a most memorable event – a local deceptive motion to IV at the moment of closure and a return to the opening pentatonic tune in a higher register.

But the preludes also share many structural affinities, as Figures 4 and 5 demonstrate. For one thing, each clearly deploys a linear descent by fifth over the course of the piece, and utilizes the neighbour note at the middleground – both preludes undergo a $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$ motion before descending to the tonic. They also make use of a lower obligatory register. This register comes directly out of Debussy's own placement of the initial tonic sonority, which emphasizes $\hat{5}$ (*La fille aux cheveux de lin*, m. 3; *Bruyères*, m. 5). At the same time, the lower register is often coupled with the

The musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, measures 1 through 36. The score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo marking is "mm.". The vocal line features a melodic phrase starting in measure 1, with various ornaments and trills indicated by dashed lines. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Circled measure numbers (1, 3, 6, 10, 16, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 35, 36) are placed below the staff. Above the staff, harmonic analysis symbols indicate the progression: ♭5, ♭6, ♭4, ♯3, ♯4, ♯2, ♯1, I, V, I, VI, IV, I, V, I, Pedal, DC, IAC, PAC, PAC, PAC, PAC, PAC, PAC, PAC, PAC.

Fig. 4. Middleground sketch of *La fille aux cheveux de lin*.

[illegible]

Fig. 5. Middleground sketch of Bruyères.

register one octave higher, through both linear motion and doubling.⁶ Most importantly, though, the pentatonic tune and the scalar runs, so prominent on the surface of the music, mostly cover the structure. Thus, the essential voice leading mainly projects itself in a lower register while a covering voice elaborates these lines with surface diminutions.

Finally, it is worth noting that the deceptive motion to IV at the end of each prelude functions at a more global level as an implied pedal point: in *La fille aux cheveux de lin*, IV slides back to the local tonic through the bass arpeggiation of scale degrees $\hat{4}$, $\hat{6}$, and $\hat{1}$; in *Bruyères*, an inner voice chromatic motion takes over and IV leads to a cadential progression V-I to secure the tonic. Note in particular that, despite Debussy's frequent use of surface parallel voice leading, at these final cadences no such parallels exist, even though the maximum potential for parallels presents itself when moving from V to IV. Thus, the implied tonic pedal downplays the non-functional character of this local V-IV progression and the potential structural parallels at the cadence.⁷ The use of IV at the return of the principal tune is also significant, for in both preludes IV is the very first sonority we hear. It confirms that, in contrast to Katz's and Salzer's readings, each piece begins not on the tonic, but off tonic. Furthermore, it suggests that the pentatonic tune need not be supported by a specific harmony, but can weave in and out of the tonal structure. It thereby adds a stylistic touch to an otherwise strict tonal framework.⁸

New Challenges to the Tonal Tradition: The Plagal Leading Tone

Scholars have continued to reorient our understanding of Debussy's place in the tonal tradition and some have even devised novel approaches to the composer's

6. In the case of *La fille aux cheveux de lin*, it could be argued that the higher of the two coupled registers as shown in Figure 4 represents the obligatory register, and that the structural $\hat{2}$ of m. 27 is implied (or displaced). The advantage of this alternate reading is that one can retain the very audible opening *Kopftone* $\hat{5}$ ($D\flat$) in the higher register, as well as $\hat{3}$ ($B\flat$) of mm. 24 and 27. However, this reading runs into trouble when ascertaining the structural $\hat{4}$ and $\hat{3}$ at mm. 15-19. In the former case (mm. 15-16), it is the lower register $C\flat$ that prevails as the audible tone (as an anticipation to the IV chord at m. 16), and in the latter case (m. 19) the $B\flat$ is already buried underneath a pentatonic-derived $E\flat$, and would be a stretch to imply in the higher register. We leave the reader to ponder the pros and cons of both these readings.
7. A similar example can be found in the E-major prelude to Bach's *Well-Tempered Clavier* vol. 1. Here, a local deceptive motion to VI implies a structural return to the tonic. This is further proven by the expanded tonic pedal note in the soprano voice (mm. 22ff). We would like to thank one of our anonymous reviewers for pointing this out.
8. A recent study by Olli Väisälä confirms Debussy's thinking that *La fille aux cheveux de lin* begins off-tonic (that is, with an auxiliary cadence). There, Väisälä reproduces Debussy's own sketch of the opening measures, where the composer begins the work with a IV chord. See Väisälä [2006, 178-179]. Though Väisälä places a premium on the resulting major 9th chord ($C\flat-E\flat-G\flat-B\flat-D\flat$), we would contest that the pentatonic tune that creates the ninth is not involved in the IV-V-I progression, and thus does not represent a structural anomaly.

music, approaches that again challenge Schenkerian orthodoxy. One recent study comes from Jeremy Day-O'Connell, who provides a survey of Debussy and pentatonicism as well as a theory of tonal structure in Debussy [Day-O'Connell 2009]. Following Schenker, he believes that complex tonal surfaces can be explained by showing how they derive from simple prototypes. In the case of Debussy's music he suggests, like Katz and Salzer, that those prototypes and derivations diverge from Schenkerian norms. Unlike them, however, Day-O'Connell gives preference not to structural neighbour motions but to a device he calls the "Plagal Leading Tone" (PLT). This device is shown in Figure 6. To explain the pentatonic character of certain surface progressions, Day-O'Connell suggests that the typical melodic ascent $\hat{7}-\hat{8}$ found in diatonic tonality is replaced by a "gapped melody" that leaps a minor third $\hat{6}-\hat{8}$. This gesture is supported harmonically in several ways. As its name suggests, the members of the gapped melody can be treated as harmonic tones in a progression IV-I (see the brackets in Figure 6a). But the initial tonic $\hat{1}$ can also be treated as a non-triadic tone in a progression II $\hat{6}/\hat{5}$ -I (Figure 6a) as can the intermediate $\hat{6}$ in a progression V $^{\text{II}}$ -I (Figure 6b).

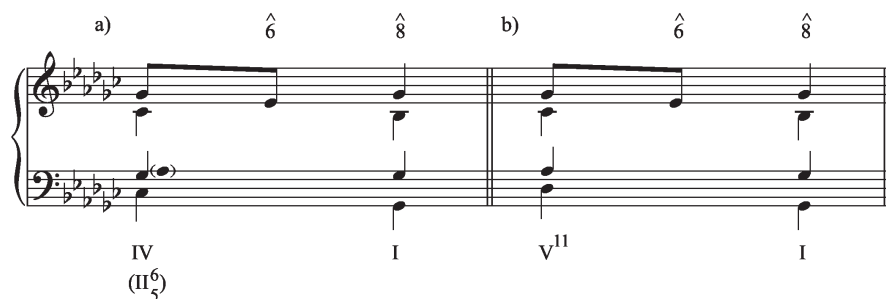


Fig. 6. The Plagal Leading Tone.

Day-O'Connell then uses this voice-leading model to explain the structure of *La fille aux cheveux de lin*.⁹ According to him, the PLT appears no fewer than nine times at the surface of the music: mm. 2-3, 9-10, 12-13, 15-16, 18-19, 19-20, 20-21, 30-31, and 35-36. These local details are all apparent in Figure 7, Day-O'Connell's voice-leading reduction of the entire prelude. Day-O'Connell also proposes that the same pattern guides the piece globally: he suggests that the structure can be derived from a tonal prototype that consists of a "gapped" fundamental line that ascends $\hat{5}-\hat{6}-\hat{8}$ and a plagal bass progression that oscillates I-IV-I. Although this prototype is completed at the end of the prelude, Day-O'Connell suggests that the

9. Day-O'Connell's analysis of *La fille aux cheveux de lin* is not a stand-alone study but came out of a book tracing the role of pentatonicism and $\hat{6}$ in Western European Art music. See Day-O'Connell [2007]. As it happens, Day-O'Connell's book offers an embryonic analysis of *La fille aux cheveux de lin*.

Fig. 7. Day-O'Connell's sketch of La fille aux cheveux de lin.

final arrival on $\hat{8}$ in the fundamental line is delayed, thereby creating a structural division or interruption: $\hat{5}-\hat{6} \parallel \hat{5}-\hat{6}-\hat{8}$. Figure 7 also suggests that once IV is reached at the structural division, it is prolonged until the final return to I in m. 36.

While intriguing in many respects, Day-O'Connell's account of *La fille aux cheveux de lin* is not without its problems. Unfortunately, Day-O'Connell does not provide an adequate theoretical justification of the PLT either as a local phenomenon or as a global prototype. The problem is that, in focusing his attention exclusively on the work's outer-voice counterpoint, he ignores many other strands in the essential counterpoint: by failing to identify these other strands he is unable to explain Debussy's use of non-harmonic tones.¹⁰ Take, for example, the case of Figure 6. Since Day-O'Connell treats the upper voice as a single strand of essential counterpoint, he is forced to regard it as a "gapped melody." Schenkerian theory, however, claims that melodic lines can often project more than one strand of essential counterpoint: the process of shifting from one strand to another creates leaps in melodies that would otherwise move by step. And so it is with Figure 6: in both cases, $\hat{6}$ can be regarded as arising from an inner voice that resolves down to a hypothetical $\hat{5}$ in the final chord.¹¹ This strategy is, in fact, precisely the one that Schenker himself used to explain the alleged pentatonic theme at the start of Chopin's Etude in G $\flat$, Op. 10, no. 5 (see Figure 8). Having taken exception to an analysis by Hugo Leichtentritt, he noted:

The right-hand figuration is no "jolly tune," still less has it anything to do with a "pentatonic scale." The omission of C $\flat$ and F from the figuration is explicable solely in terms of the association of the third progression B $\flat$ -A $\flat$ -G $\flat$ with the neighbour-note motive D $\flat$ -E $\flat$ -D $\flat$, i.e. the association of two perfectly good diatonic motives; as soon as the other voices contribute the C $\flat$ and F to these, the major diatonic mode [*Dur-Diatonie*] is secured [Schenker 1994, 97].¹²

10. This point is reinforced in Day-O'Connell [2007, 162]. Here, the author offers a linear reduction of the upper voice along with a small number of roman numerals.
11. It is also worth noting that Day-O'Connell is somewhat cavalier about labeling the various Vⁿ chords in Figure 7: in most cases the outer voices actually indicate a V₉ sonority, implying that the 11th is in an inner voice.
12. A related discussion comes from a section of Schenker's *Counterpoint I* (1910), "The psychological significance of the passing dissonance" [Schenker 1987, 183ff]. Among other things, Schenker addresses the nature of the passing tone in the space of a fourth, and remarks: «How special the effect, in particular, when, within the space of the fourth that contains the leading tone of the key, that very leading tone is omitted and replaced by another passing tone» [*ibid.*, 185]. While this may point to Schenker's own admission of a primordial PLT, it merely shows Schenker's awareness of a particular surface phenomenon (like the one we find in Debussy), not an element of global coherence.

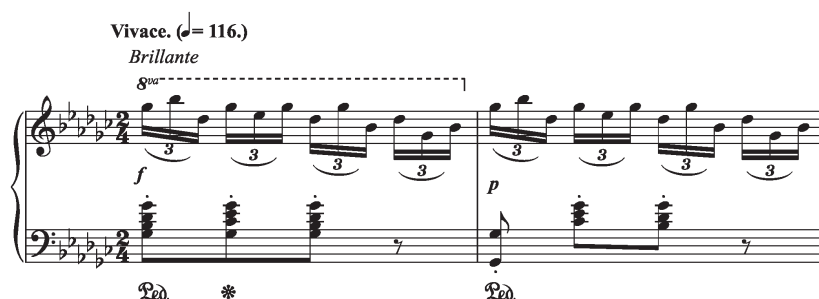


Fig. 8. Chopin, Etude in Gb major, Op. 10, no. 5 (mm. 1-2).

Equally problematic are Day-O'Connell's claims about the global interruption. He writes: «the first 28 measures represent the first half of a background interruption structure (albeit a *rising, pentatonic* one, $\hat{5}-\hat{6} \parallel \hat{5}-\hat{6}-\hat{8}$), elaborated by a large-scale transfer of register – the very interruption that was vaguely foreshadowed by the main theme itself (measures 1-3). The final cadence of the piece, then, consummates this pentatonic interruption, extending the structural line to its highest point with one last plagal leading tone» [Day-O'Connell 2009, 255]. Unfortunately, Day-O'Connell doesn't establish precisely where the interruption occurs or how the melodic aspect of the interruption works within the larger contrapuntal and harmonic framework. Three options are possible, though none amounts to a genuine interruption. Measure 21, the climactic moment and the arrival of the dividing $\hat{6}$, is supported by IV but lacks any sense of harmonic division (for instance, through the use of a half cadence). Measure 23 could possibly provide the half cadence (in Day-O'Connell's opinion it is a HC), but this moment has nothing to do with the previous $\hat{6}$. And m. 28, the return to $\hat{5}$ in a higher register and Day-O'Connell's own preference for the moment of interruption, presents the arrival of the deceptive cadence on IV and finds no support with the local subdominant. Though we would certainly agree about the musical salience of the melodic peaks in mm. 21 and 28, we can only conclude that Day-O'Connell's decision to propose a structural interruption is misguided. By conflating aurally-salient notes with structural ones and by disregarding certain principles of essential counterpoint, Day-O'Connell's analysis of *La fille aux cheveux de lin* even echoes many aspects of Salzer's analysis of *Bruyères*.¹³

But whatever technical issues emerge from his analysis, a much more fundamental problem underlies Day-O'Connell's study. Indeed, it is one that the author

13. In particular, see Day-O'Connell's discussion of the final cadence of the piece [2009, 255, n. 33]. There, the author describes a final plagal motion from II to I, with parallel octaves between the outer voices (Eb/Eb–Gb/Gb). Just as Salzer embraces the structural parallel fifths in *Bruyères*, then, Day-O'Connell embraces the parallel octaves of this last cadence.

himself anticipates and one that seems very much to represent the principal motivation behind the analysis of Debussy's prelude:

[Previous Schenkerian analyses of Debussy], though reasonable as far as they go, suggest that Debussy's plagal leading tone might be thought of as a stylistic fingerprint, rather than as containing any deeper voice-leading potential. I would claim that even a stylistic fingerprint can shed light on the state of a musical system (such as common-practice tonality) and that regardless of its contrapuntal integrity the plagal leading tone does represent, as I said earlier, "a subtle but profound deformation of the tonal hierarchy". But we will also see that such a deformation can indeed reverberate beyond the musical surface, extending to the very depths of contrapuntal structure. In the following analysis, I accept the Schenkerian invitation into those depths [Day-O'Connell 2009, 248].

Ironically, by accepting the invitation into Schenkerian depths Day-O'Connell's analysis has reinforced the very stylistic nature of the PLT. As we see it, the PLT is none other than a reformulation of Nadia Boulanger's Chabrier idiom, one taken to a more radical conclusion – the author himself intimates the affinity to Boulanger when he provides a footnote to the above-quote passage. The issue is not one of deciding whether or not the PLT is indeed a stylistic fingerprint, but rather it is one of deciding how to explain how this fingerprint arises in a tonal context. In the case of *La fille aux cheveux de lin*, we see no need to construe a whole new set of theoretical principles.

Conclusion: Navigating the Politics of the Past

As far back as 1969, Theodor Adorno commented on the harshness of Schenker's attitude towards Debussy and the inadequacy of his theories vis-à-vis the composer's music. In his lecture entitled *On the Problem of Musical Analysis*, Adorno remarks:

The inadequacy of Schenker's approach can be seen very clearly in his attitude to Debussy. As a Francophobe, Schenker repeatedly attacked Debussy in a very shabby manner, and accused him [...] of the destruction of the Fundamental Line, without being able to see that, in Debussy's case, there are criteria for inner consistency and musical cohesion which are entirely different from the requirements of what he called the Fundamental Line, essentially derived as it is from the harmonized chorale [Adorno 2002, 166].

Up to a point, such criticisms are indeed well founded. After all, both figures were products of the particular environments in which they lived and worked; Debussy's thinking was undoubtedly shaped by the avant-garde trends in *fin-de-siècle* Paris; and Schenker's outlook by the conservative backlash that dominated

much of post-First World War Vienna. Using an analytical method developed for one type of music to condemn another is indeed objectionable.¹⁴

And yet, there are also good reasons for rethinking Adorno's criticism. The problem is that Debussy's and Schenker's environments were politically predisposed to reject one another. On the one hand, Debussy's anti-German sentiments and his rejection of traditional tonal theory reflect the more general hostility toward Austro-German culture in France after the Franco-Prussian War. That hostility only intensified following the outbreak of the First World War. On the other, Schenker's Francophobia was fuelled by the breakup of the Austro-Hungarian Empire following the Armistice in 1918. Just as Schenker blamed France for destroying the Austrian economy and way of life, so he blamed Debussy for destroying the Austro-German musical tradition. But, once political ideology has been set aside, it is possible to show how Debussy and Schenker were both concerned with the contrapuntal dimension of music and with the idea that individual motives and chords should be treated within some larger musical context. This view stands in direct contrast to 19th-century harmonic theory.

The generations after Debussy and Schenker were certainly not devoid of cultural bias, even if the rhetoric they used was less extreme. Sabaneev, for instance, insisted that Debussy's music would never have developed as it did were it not for certain "Eastern" influences, most notably through the music of Mussorgsky. For her part, Boulanger rejected any connection to the Russian composer, and emphasized instead the French underpinnings of Debussy's art. And Katz and Salzer, though less nationalistically oriented, were certainly products of the Austro-German tonal tradition and revealed their predisposition for that tradition when analysing Debussy's music with Schenkerian techniques. But despite their emphasis on the tonal tradition, they went about analysing Debussy's music in decisively non-traditional ways, no doubt in part due to the many novel devices one finds—the Chabrier idiom, parallel voice leading, non-functional harmonic progressions, pentatonicism, and the plagal leading tone. We argue that, while these are all important aspects of Debussy's art, and may contribute to any analysis, they do not explain the inherently tonal construction of much of his music, especially in these two preludes. Though not applicable to all of Debussy's music, an orthodox Schenkerian approach can reveal numerous aspects of Debussy's indebtedness to the eighteenth- and nineteenth-century tonal tradition. Our analyses have thus stressed the conventional ways in which Debussy explores the nature of tonal composition and how Schenker's ideas, in their original form, can indeed reveal important insights about Debussy's artistic creations.

14. In a recent review article, Suzannah Clark also argues against analysing Debussy's music from an orthodox Schenkerian perspective. See Clark [2007, 163].

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ADORNO TH. W. (2002), *On the Problem of Musical Analysis*, in R. Leppert (ed.), *Essays on Music*, University of California Press, Berkeley, 162-180.
- BOULANGER N. (1926), *Lectures on Modern Music II. Debussy: The Preludes*, «The Rice Institute Pamphlet» 13/2, 153-177.
- CARSON BERRY D. (2002), *The Role of Adele T. Katz in the Early Expansion of the New York "Schenker School"*, «Current Musicology», 74, 103-151.
- CLARK S. (2007), *The Politics of the Umlaut*, «Journal of the Royal Musical Association», 137, 141-164.
- DAY-O'CONNELL J. (2007), *Pentatonicism from the Eighteenth-Century to Debussy*, University of Rochester Press, Rochester.
- DAY-O'CONNELL J. (2009), *Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition*, «Music Theory Spectrum», 31/2, 225-261.
- GOLDMAN D. P. (1991), *Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language*, «The Musical Quarterly», 75, 130-147.
- KATZ A. (1945), *Challenge to Musical Tradition*, Alfred A. Knopf, New York.
- KOSLOVSKY J. (2009), *From Sinn und Wesen to Structural Hearing: The Development of Felix Salzer's Ideas in Interwar Vienna and their Transmission in Postwar United States*, Ph. D. Thesis, University of Rochester.
- LENORMAND R. (1913), *Etude sur l'harmonie moderne*, Le Mond Musical, Paris (Engl. trans. by H. Antcliffe, *A Study of Modern Harmony*, B. F. Wood Music Co., Boston, 1915).
- LESURE F. (ed. 1977), *Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy*, trans. by R. Langham Smith, Alfred A. Knopf, New York.
- LESURE F. (ed. 1987), *Debussy Letters*, trans. by R. Nichols, Harvard University Press, Cambridge, MA (*Lettres, 1884-1918; réunies et présentées par François Lesure*, Hermann, Paris, 1980).
- LOCKSPEISER E. (1978), *Debussy: His Life and Mind*, Cambridge University Press, Cambridge.
- POMEROY B. (2003), *Debussy's Tonality: A Formal Perspective*, in S. Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge, 155-178.
- POMEROY B. (2004), *Tales of Two Tonics: Directional Tonality in Debussy's Orchestral Music*, «Music Theory Spectrum», 26/1, 87-118.
- SABANEEV L. (1929), *Claude Debussy*, trans. by S. W. Pring, «Music & Letters», 10/1, 1-34.

- SALZER F. (1952), *Structural Hearing*, Charles Boni, New York.
- SCHENKER H. (1921), *Erläuterungsausgabe der Sonate Op. 101, Ludwig van Beethoven*, Universal Edition, Vienna.
- SCHENKER H. (1954), *Harmony*, ed. by O. Jonas, trans. by E. Mann Borgese, University of Chicago Press, Chicago (*Harmonielehre*, Cotta, Stuttgart, 1906; reprint, Universal Edition, Vienna, 1978).
- SCHENKER H. (1979), *Free Composition*, trans. by E. Oster, Longman, New York (*Der freie Satz*, Universal Edition, Vienna, 1935).
- SCHENKER H. (1987), *Counterpoint*, vol. I, ed. and trans. by J. Rothgeb and J. Thym, Schirmer, New York (*Kontrapunkt*, vol. I, Cotta, Stuttgart, 1910).
- SCHENKER H. (1994), *The Masterwork in Music*, vol. I, ed. by W. Drabkin, Cambridge University Press, Cambridge (*Das Meisterwerk in der Musik*, Drei Masken Verlag, Munich, 1925).
- SCHENKER H. (1996), *The Masterwork in Music*, vol. II, ed. by W. Drabkin, Cambridge University Press, Cambridge (*Das Meisterwerk in der Musik*, vol. II, Drei Masken Verlag, 1926).
- SCHENKER H. (2004), *Der Tonwille*, vol. I, ed. by I. Bent, Oxford University Press, New York (Albert Gutman, Vienna, 1920).
- VÄISÄLÄ, O. (2006), *New Theories and Fantasies on the Music of Debussy: Post-Triadic Prolongation in Ce qu'a vu le vent d'ouest and Other Examples*, in A. Cadwallader (ed.), *Essays from the Third International Schenker Symposium*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 165-196.

Abstract

Nessun repertorio, più della musica di Claude Debussy, ha saputo mettere in discussione la sintassi tonale e l'ambito di applicazione dell'analisi schenkeriana. Mentre Debussy era noto per il suo atteggiamento di sfida nei confronti della composizione tradizionale, Heinrich Schenker era tutto intento a salvaguardare la tradizione tonale, e attribuiva le cause del suo declino proprio all'operato di compositori come Debussy. Eppure, al di là di queste differenze, Debussy e Schenker condividevano alcune idee di fondo sulla natura della composizione musicale. Entrambi erano fortemente attratti dalla dimensione contrappuntistica, ed erano convinti che ogni singolo motivo o accordo musicale dovesse essere sempre trattato nell'ambito di un contesto più ampio. Questo articolo intende verificare la possibilità di applicare le idee di Schenker – nella loro formulazione originale o in veste modificata – all'analisi della musica di Debussy. La questione viene affrontata mettendo a confronto alcune analisi schenkeriane di *La fille aux cheveux de lin* (Preludi, Libro I) e di *Bruyères* (Preludi, Libro II), realizzate da Adele Katz e Felix Salzer, con altre letture proposte da Nadia Boulanger e Jeremy Day-O'Connell. In risposta a queste analisi, gli autori propongono un'interpretazione schenkeriana di questi due pezzi che permette di evidenziare la natura decisamente "ortodossa" dei procedimenti tonali di Debussy.

Chelsey Hamm

THE MACMIT MODEL FOR MUSICAL
EXPRESSIVE MEANING
AND ITS APPLICATION TO THE
THIRD MOVEMENT OF CHARLES IVES'S
SECOND ORCHESTRAL SET

Abstract

This article proposes a new model for the interpretation of the expressive meaning of music called MACMIT. The acronym MACMIT stands for six musical facets that may induce emotional responses in listeners, which are: musical parameters, agency/narrative, contextualization, aspects of music cognition models, intertextuality, and topical associations. Each of these musical facets can be applied singularly, or in combination with others, to analyze specific musical passages; this will make possible to identify the elements of the work that could contribute to a complex emotional response in a stylistically competent listener, as determined by the interaction of basic emotive components. This model is applied to four passages of *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voices of the People Again Arose*, the third movement of Charles Ives's *Orchestral Set No. 2*. The analysis allows not only for the identification of musical elements that can induce particular emotional responses, but also for the determination of an expressive trajectory in the entire composition, as determined by the succession of four complex emotional states: mournfulness, nostalgia, patriotism, and transcendent satisfaction.

Expressive interpretations of musical works cannot be proven [Hatten 1994, 10].¹ The term “prove” is problematic when applied to emotive interpretations of arti-

1. I would like to thank several people for providing me with advice and suggestions, including Michael Klein, Juan Mesa, Katrina Roush, several anonymous readers, and audience members at the Indiana University Colloquium Series, the 2011 Buffalo Graduate Symposium on Music, the 2011 McGill Graduate Music Symposium, and the VII European Music Analysis Conference. I am also grateful to Matthew Boyle for translation help, and Peer Music for graciously allowing score reprints.

stic works in general, but perhaps most of all musical compositions, whose expressivity is elusive and widely debated. Prove, in the scientific sense, implies a definiteness of interpretative agreement that has not been reached in musical expressive investigations, though in recent years scientists, philosophers, and music theorists have presented new ideas about how music might trigger emotional responses in listeners.² Though it may be impossible to prove musical expressivity, exploring new musical theoretical resources to generate expressive analyses of musical works can still be productive. Using such a methodology may lead to more persuasive and deeply nuanced expressive readings, interpretations, and analyses. Furthermore, a model of musical expressive meaning provides a helpful tool for explaining why music generates different complex expressive states in a listener.

In this essay I propose such a model. This model, the MACMIT model for musical expressive meaning, demonstrates what aspects of music may induce emotional responses in listeners and describes what processes may accomplish this induction. In the pages that follow, I define what an emotional response to music is; then I review current scientific theories, philosophical ideas, and musical theoretical hypotheses that describe how music might trigger emotional responses in listeners. Next I combine aspects of these three fields – music cognition, philosophy, and music theory – to form the MACMIT model, which demonstrates how a stylistically competent listener may glean musical expressive meaning from a work.³ Finally, I apply the model to Ives's *From Hanover Square North*, for which I provide background and programmatic information, in order to support a claim for a four-part expressive trajectory in the movement.

Before a discussion of relevant and current music cognitive, philosophical, and musical theoretical literature, the acronym and purpose of the MACMIT model warrants a brief explanation, though it will be described more thoroughly in later sections. The acronym MACMIT stands for six musical facets that may induce emotional responses in listeners. These are: Musical parameters, Agency/narrative, Contextualization, aspects of Music cognition models, Intertextuality, and Topical associations. Each of the six musical facets can be applied, singularly, or in combination to a musical passage, in order to reveal aspects of a work that might contribute to a listener's complex emotional response. The model's purpose is to integrate scientific, philosophical, and musical theoretical evidence, terminology,

2. Though interdisciplinary work between members of these fields is very rare; for one example see Hatten-Robinson [2012].

3. I borrow the term "stylistically" competent from Hatten [1994, 10]. Hatten uses the term to place «historical constraints on interpretation»; in other words, this listener is one who is qualified to historically reconstruct expressive meaning based on historical, cultural, biographical, and programmatic evidence.

and hypotheses (as described in the following pages), to explain how varied complex emotional responses are induced in listeners.

1. Preliminary Discussion

In their *Handbook of Music and Emotion*, Patrik N. Juslin and John A. Sloboda make a distinction between affect, emotion, feeling, and mood [Juslin-Sloboda 2010b, 3-12]. For the purpose of this essay, I will be using these terms in the way that Juslin and Sloboda define them.⁴ Their definitions are summarized in Table 1.

Term	Definition
Affect	A general term that covers all valenced (i.e. positive or negative) states, including emotion, mood, or preference.
Emotion	Refers to a brief but intense reaction with a number of sub-components. These include a physiological response (e.g. change in heart rate or perspiration), an action tendency, a subjective feeling, and a regulation. Emotions have a specific object and last a few minutes to a few hours.
Feeling	A term that refers to the subjective experience of emotions or moods. It is one (but not the only) component of an emotion.
Mood	An affective state that differs from an emotion in many ways: it is lower in intensity than an emotion, it does not have a clear object, and it lasts much longer than an emotion (several hours to several days). Moods do not necessarily have to have a physiological component.

Tab. 1. Definitions of affect, emotion, feeling and mood according to Juslin and Sloboda.

The distinction that Juslin and Sloboda make between emotion and mood is especially pertinent. For the purpose of this essay, an emotion must have a real, measurable physiological component, while a mood does not. Examples of common emotions include happiness or sadness, while some examples of moods are gloomy or excitable. Happiness has a measurable physiological component; perhaps an elevated heart rate might be evident in one who felt happy [Hodges 2010, 284-286]. One who felt gloomy, however, might not show a change in physiology. Instead, a gloomy person might be more receptive to experiencing certain negatively valenced emotions related to gloominess, such as sadness or perhaps even boredom.

4. The purpose of this preliminary discussion of scientific terms and models is to support my musical theoretical model (the MACMIT model of musical expressive meaning). It isn't my goal to interrogate the definitions laid out by Juslin and Sloboda, which are fairly standard psychological definitions. This chart's purpose is to help the reader keep track of the many closely related terms in the upcoming discussion.

Scientists have come up with a number of ways to differentiate emotions. One method is the so-called “basic emotion” approach, which states that there are a limited number of innate and universal emotive states from which every other emotional state can be derived [Sloboda-Juslin 2010, 76-79; Zentner-Eerola 2010, 195-208]. According to this model, different emotions would fall within a few basic emotional categories, such as happiness, anger, sadness, fear, and disgust. For example, depression, misery, or gloom could all be categorized as forms of sadness. The model has been criticized for several reasons [Sloboda-Juslin 2010, 77]. One problem is that emotion theorists have established a variety of categorical schemes, including up to sixteen distinct basic emotions, and there is no agreed-upon standard. Another problem is that basic emotions do not necessarily accurately reflect the complexity of emotions in everyday life. For example, it would be hard to place nostalgia into just one of the five categories listed above.

A second model is the dimensional approach, which addresses the problem of complex emotional mixtures by situating emotions within two or more affective dimensions. The most influential of these models is James Russell’s circumplex model (see Fig. 1), which situates emotions within a graph with four quadrants based on two dimensions: pleasure (x-axis) and arousal (y-axis) [Russell 1980].

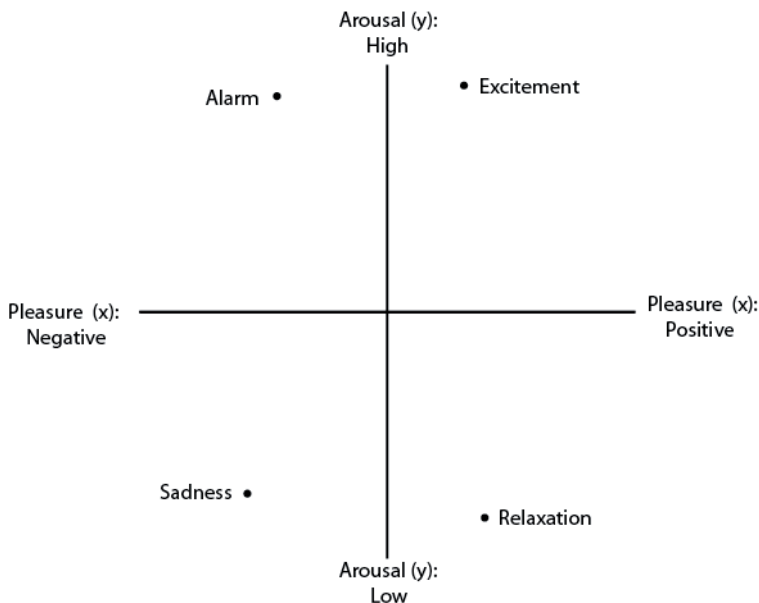


Fig. 1. Example of the dimensional approach with four different emotions situated within two different dimensions (arousal and pleasure).

Pleasure refers to whether the emotion is positively or negatively valenced, while arousal refers to the physical activation of the automatic nervous system. For example, excitement is an emotion that is positively valenced and has a high arousal, whereas alarm is an emotion that is negatively valenced and has a high arousal. An emotion with a positive valence and low arousal is relaxation, while sadness has a negative valence and a low arousal.

An emotion such as nostalgia could be described more easily using the dimensional approach. For example, using Russell's two dimensions, it could be characterized as a negatively valenced, low energy emotion, though again this doesn't fully capture nostalgia. This model has been criticized as well [Sloboda-Juslin 2010, 78]. Some have observed that the model depicts certain emotions, such as happiness and sadness, as opposites, although subjects have reported experiencing both positive and negative affects simultaneously. A second criticism is that widely differing emotions, such as anger and fear, often appear correlated in dimensional models. In Russell's model, both of these emotions could be categorized as low in pleasure and high in arousal, though the experiences of anger and fear are very different.

Though there are advantages and disadvantages to both models of emotion, I will use helpful conceptual distinctions from each model in the rest of this essay. First, I will make a distinction between "basic" and "complex" emotions. A basic emotion is one that is comprised of only one affective category; some examples of basic emotions include happiness, anger, sadness and fear. It has been speculated that "complex" emotions might be the result of a mixture between two or more basic emotions [Juslin-Timmers 2010, 464]. For example, pride might be the result of a combination of happiness and anger [Plutchik 1994, 61], though there is no agreement amongst emotion theorists or psychologists as to how many basic emotions there are and which basic emotions form which complex emotions. The idea that complex emotions are the result of a combination of more basic emotions is vital to the MACMIT model, which partitions complex emotions into more basic emotive components and demonstrates how the basic emotions of each component may be induced simultaneously in a listener. Second, Russell's circumplex model provides a useful way to imagine different emotions in terms of two basic dimensions, and I will be adopting his terminology of valence and arousal to help describe various emotive states.

2. How Does Music Induce Emotional Responses in Listeners?

In recent years, scientists, philosophers, and music theorists have put forth different hypotheses regarding how music induces emotional responses in listeners.

In this section I summarize scientific hypotheses by David Huron, Elizabeth Hellmuth Margulis, Alf Gabrielsson, and Patrik N. Juslin et. al., and outline some conclusions and models proposed by these emotions theorists. Next I discuss recent arguments made by music philosophers Jennifer Robinson and Stephen Davies concerning the status of a persona, or more generally agency, in music. Finally, I summarize recent arguments and hypotheses by music theorists Robert Hatten and Juan A. Mesa, concerning the interpretation of musical expressive meaning.

Scientific Evidence

In *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, David Huron [2006] attempts to validate Leonard Meyer's arguments in his groundbreaking book *Emotion and Meaning in Music* [Meyer 1956]. Meyer argues that listeners acquire emotional responses from music because they have a set repertoire of expectations that they draw upon. Composers can induce emotions in listeners by manipulating these expectations; they can thwart them, delay them, or do what is expected. Huron's book, published exactly fifty years after *Emotion and Meaning*, supports Meyer's arguments with five decade's worth of experimental and theoretical knowledge from the field of music cognition.

Two of Huron's ideas are especially pertinent to the MACMIT model. The first is his model for the induction of emotion via musical expectations, called the ITPRA theory of expectation. The second is his description of a «contrastive valence» theory of the magnitude of positive and negative emotions.⁵ The ITPRA theory shows how emotions evoked by expectations involve five different physiological systems, each of which can evoke responses in a listener independently [Huron 2006, 7-18]. These systems are: imagination, tension, prediction, reaction, and appraisal. Imagining an outcome while listening allows one to feel vicarious pleasure or displeasure as if that outcome has already happened. Tension occurs when one prepares for an expected event. There are two types of tension: motor preparation (physical), and perceptual preparation (mental). Both imagination and tension are pre-outcome emotional responses; in other words, they happen before an anticipated event.

5. As Huron points out, the theory of contrastive valence is not completely new. He bases his description of this phenomenon on seventeenth- and eighteenth-century European philosophers, such as John Locke, *Essay on Human Understanding* (1689) and Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757-59), though he points out that these ideas have been around for much longer.

After an anticipated event occurs, a prediction response takes place. The prediction response is related to the imagination phase; if the event is expected, the emotional response is positively valenced, whereas if the event is unexpected, the emotional response is negatively valenced. A reaction response occurs simultaneously with the prediction response, and like a reflex it is unconscious and protective in function. The third response is an appraisal, which often involves conscious thought and draws on social or contextual factors. Reaction responses and appraisal responses can evoke different emotions or can evoke the same or similar emotions. Prediction, reaction, and appraisal responses are all post-outcome emotional responses.

An example is in order. Imagine that, in a work by Mozart, an authentic cadence at an important formal division is about to occur. One would imagine that the phrase is about to be completed with a perfect authentic cadence, and one might feel some pleasure at the thought of a satisfying conclusion to the formal section. One would then experience tension at the cadence's onset; one may experience physical tension, and/or mental tension (an increase in attention) as the cadence draws closer. Consider what might happen if a deceptive cadence occurs instead of the expected perfect authentic cadence. The prediction response occurs first: listeners will likely feel a negatively valenced emotion at having their expectations thwarted. A response reaction transpires at the same time. Perhaps listeners respond with agitated muscular twitches. This is unconscious and happens almost immediately. Finally, an appraisal reaction occurs. Listeners check their unconscious behaviour, and set up new expectations: a fresh phrase has begun, and it repeats the thematic material of the last phrase. Surely this new phrase will end with the originally expected perfect authentic cadence.

Another important hypothesis that Huron sets forth is that of contrastive valence. The theory of contrastive valence states that the magnitude of an emotional response increases when there is a large contrast between the predicted and actual outcomes. In other words, unexpected events cause larger emotional responses [*ibid.*, 22]. In the following example, Huron points out that people will employ a conscious mental strategy to minimize disappointment, in case of a negative outcome and increase the pleasure, should a positive outcome occur: «My coat is ruined; I bet that stain will *never* come out» [*ibid.*, 24]. According to Huron, if the stain doesn't come out the speaker will gain pleasure from having been proven right; likewise, if the stain does come out their pleasure at this outcome will be maximized since they were expecting the opposite result.

Elizabeth Hellmuth Margulis has proposed three types of musical tension that arise from different circumstances within a model of schematic melodic expectations [Margulis 2005; Huron-Margulis 2010, 587]. Surprise-tension occurs

when an event arises that was not predictable beforehand. An example of surprise-attention can be found in the famous *fortissimo* chord at the end of the otherwise *piano* opening theme in the second movement of Haydn's "Surprise" Symphony (No. 94). Denial-tension occurs when an unexpected event happens in place of an alternative, highly expected event. A deceptive cadence is an example of denial-tension. Expectancy-tension arises when an event generates a particularly strong expectation for a subsequent event. For example, expectancy-tension may arise during a dominant pedal occurring in a retransition, since such a pedal generates a strong expectation for a recapitulation.

In his essay *Strong Experiences with Music*, Alf Gabrielsson describes the results of the «Strong Experiences with Music» (SEM) project [Gabrielsson 2010, 551-571]. The goal of the SEM project was to obtain a detailed description of the components involved in strong experiences related to music. These components were physical, behavioural, perceptual, cognitive, emotional, and social. The project collected data from participants via a free-response survey. Gabrielsson describes some musical characteristics that listeners associated with strong emotional responses. These include special timbres, loudness, acoustical conditions such as reverberation, or sometimes even a marked dissonance [*ibid.*, 556-561]. Likewise, Huron describes one physiological characteristic that is common to many strong experiences with music: frisson, or chills («goose bumps»), which, according to him, occurs most often in loud passages and in those that contain some violation of expectations [Huron 2006, 33-35].

Patrick N. Juslin and Daniel Västfjäll have proposed a framework with six psychological mechanisms through which music may evoke emotions [Juslin-Västfjäll 2008]. In their joint chapter in the *Handbook of Music and Emotion*, they added another mechanism to their framework [Juslin-Liljeström-Västfjäll-Lundqvist 2010, 615-623]. Currently, the seven mechanisms are: brain stem reflexes, rhythmic entrainment, evaluative conditioning, contagion, visual imagery, episodic memory, and musical expectancy. This framework is known by the acronym BRECVEM.

Brain stem response refers to "pre-wired" attention responses from simple acoustical phenomena in music, such as loudness. Reflexes, such as a startle reflex activated when a sudden, loud chord occurs, are brain stem responses. Rhythmic entraining describes a process during which an emotion is induced because the rhythm of a musical work interacts with an internal body rhythm of a listener, such as one's heart rate. If one's heart rate speeds up during a fast piece of music, one will become more aroused, and more inclined to feel emotions associated with high arousal. Evaluative conditioning describes associations that one might have with a piece of music and some stimuli with which the piece of music has been paired in

the past; these stimuli can be either positive or negative. For example, certain pieces of music are associated with funerals, others with graduations or birthday parties. Contagion refers to emotional contagion, which is the idea that one mirrors in music perceived emotional expressions. For example, a descending gesture, such as a lament bass line, may cause one to literally “feel down” because of its sagging nature. Visual imagery describes visual images that have an emotional component that the listener conjures while listening to music. One may think of the image of a church or of Christ while listening to a hymn; the emotions one associates with church or with Christ may then be evoked. Episodic memory refers to specific memories from a listener’s past that are evoked by music. This indexical triggering of a memory will induce the emotion(s) associated with that event. A couple hearing “their song” is an example; emotions are evoked when one hears “their song” because they are thinking of past events associated with the song. Musical expectancy, as discussed previously, refers to perceived norms of musical structures and how unexpected violations of those structures may evoke emotions in a listener.

Philosophical Ideas

Philosophers from Aristotle to Descartes have discussed how music induces emotions in listeners. One idea that modern philosophers have described is that of the concept of “persona”. In her book *Deeper than Reason*, Jennifer Robinson proposes that listeners tend to project a fictitious world of which they are external observers when they listen to music [Robinson, 322-332].⁶ Robinson goes on to describe a persona, also known as a musical agent: a made-up protagonist whose struggles, triumphs, and failures a listener hears projected in a musical work. Emotions are induced in listeners who hear musical agents because they empathize with their invented persona and thus feel the emotions that they imagine their persona feels.

Stephen Davies has pointed out what he perceives as two flaws in persona theory, which warrant brief discussion [Davies 2010, 30-32; 1997, 95-109]. First, he claims that a persona isn’t actually “in the music” in the same way that chords or themes are. Robinson rebuts this claim by providing a short history of the tradition in Western music of composers populating their music with characters [Robinson 2005, 295-321, 332-337]; she begins by describing the practice of likening music with rhetorical discourse in the Baroque and concludes by using Elliott Carter as an example of a modern composer who has been known to think of his musical

6. This idea is borrowed from Edward T. Cone’s *The Composer’s Voice* [1974].

ideas as characters [*ibid.*, 334-346]. Davies's second objection is that he believes interpretations based on agency are too idiosyncratic and fanciful to be legitimate interpretations of the music. Robinson argues against this objection by stating that there is no need for just one interpretation of a piece of music; furthermore, she claims that not every agential reading is equally appropriate, as there are constraints imposed by the expressive potential of the music [*ibid.*, 336-337].

Though Davies makes some interesting points, overall I agree with Robinson's conclusions. I do believe that it is possible to hear a musical persona in a piece of music, and I think that some people do this naturally. For example, I have had undergraduate students who naturally discuss music in terms of persona. These students are not familiar with the concept of agency, yet they describe the expressive effects of music based on musical parameters that they personify; e.g. this note "wants to go" somewhere, or this theme "leads" to the next. I have also observed students as young as five speak with these metaphors. Musical agency is not the only way that emotions are induced in listeners, but it certainly is one way, and I believe that a model for musical expressive meaning should take agency into consideration. I also agree with Robinson's claim that the expressive potential of music is frequently constrained, though she does not elaborate on what musical parameters may limit a reading. Recently however, music theorist Robert S. Hatten has postulated terminology and hypotheses that help to describe a work's expressive potential.

Music Theoretical Hypotheses

In his groundbreaking book *Musical Meaning in Beethoven*, Hatten argues for an attainable «consistency with which one correlates musical structures in a style with expressive meanings» [1994, 10] and establishes plausible interpretations of many of Beethoven's works based on a combination of historical, stylistic, and musical evidence. His readings are musically sensitive and convincing; each is an artistic analytical microcosm. Since *Musical Meaning*, Hatten contributed other concepts relevant to the interpretation of actual emotions in music. In his plenary address at the International Conference on Music and Emotion (Durham, 2009), Hatten defined his concept of aesthetically warranted emotions (AWEs) as «real, measurable emotions which are directly motivated by stylistically competent interactions with what I shall call composed expressive trajectories (CETs) – those musical discourses that involve the intentionally conceived presentation, development and interaction of expressive states» [2010a, 83]. The concepts of AWEs and CETs will prove to be useful in this essay, as they put limitations on the expressive potential of a musical work. An AWE must be a measurable emotion (i.e. it must

have a physiological component) and it only arises from stylistically competent interactions within a work. In other words, historical, biographical, programmatic, and stylistic contextual information should be taken into account when determining AWEs. In the upcoming analytical section, I show how AWEs may be induced in listeners, instead of emotions unique to an individual that might not be substantiated by musical parameters. The concept of CETs will also be used, as I show that different expressive states can be presented in succession, forming a multipartite trajectory.

In his essay *Musical Agency as Implied by Gesture and Emotion: Its Consequences for Listeners' Experiencing of Musical Emotion*, Hatten makes a distinction between real and virtual emotions [2010b]. Real emotions are either the result of a reaction to an agent (i.e. sympathy) or are co-experienced with an agent (i.e. empathy), while virtual emotions are those that are expressed by an agent, but with which a listener may or may not react emotionally (though they nevertheless recognize the emotions expressed by the inferred agent). To Hatten, both real and virtual emotions must be aesthetically warranted; in other words, they should be the result of actual musical events or gestures, they should be able to be stylistically justified, and they are likely to be part of a composed expressive trajectory.⁷ This distinction is important; I do not wish to claim that a listener must actually feel all the emotions I describe in my analysis. Instead, a listener may feel these emotions or they may simply experience the presence of virtual emotions. Stylistically competent listeners should be able to recognize that the emotive states I describe could be elicited by the music.

Few music theorists besides Robert Hatten have attempted to formalise models for musical expressive meaning. One notable exception is Juan Mesa, who substantiates his own model for the induction of emotion in listeners. In his article, *Emotional Induction in J. S. Bach's "O Mensch, bewein dein Sünde groß" BWV 622*, Mesa introduces a model for the induction of emotion that includes musical parameters, text, the beliefs of the listener, and aspects of Juslin's BRECVEM framework [Mesa 2012]. Though I agree with Mesa on many points, our models differ significantly in their structure; furthermore, Mesa limits the application of his model to sacred works with text, while the MACMIT model is applied to a secular, instrumental work in this essay.

7. A difference in terminology seems to be the main distinction between Hatten's real and virtual emotions [2010b] and Sloboda-Juslin's induced and perceived emotions [2010].

3. The MACMIT Model for Musical Expressive Meaning

The MACMIT model combines aspects of the scientific theories of Huron, Margulis, Gabrielsson, Juslin et al., the philosophical ideas of Robinson, and the musical theoretical hypotheses of Robert Hatten and myself. The purpose of the MACMIT model is not to explain all the possible mechanisms behind how emotions are induced in listeners (though it begins to speculate on some). This is a task better suited to the experimental work and hypotheses of scientists and music cognitionists. Instead, the MACMIT model intends to depict what aspects of a piece of music induce basic and complex emotions, and what these resultant emotions might be. Within the model I use the scientific, philosophical, and musical theoretical ideas previously described to help explain how emotions may be induced in listeners, but it is not my primary goal to describe all the potential mechanisms of induction exhaustively.⁸

A CET is a useful concept for discussing changing expressive states in a piece of music. Frequently in musical compositions, especially longer works, emotional states are presented, developed, and changed; this is exactly what Hatten means by the term *composed expressive trajectory*. Within a work's CET, I propose that different complex emotions can arise in succession, and that these complex emotions are often supported by other basic emotions.⁹ Both complex and basic emotions are induced in a listener by one of six facets of a musical work. Fig. 2 shows a diagram of the MACMIT model.

8. Of course, one problem with attempting a comprehensive description of how emotions are induced in listeners is that many of the mechanisms of induction remain unknown. Hopefully more scientific, psychological, and cognitive studies pertaining to the induction of emotions will be completed and published soon.
9. As mentioned previously, there is no agreement amongst emotion theorists or psychologists as to how many basic emotions there are and which basic emotions form which complex emotions. In this essay I do not utilize the basic and complex emotions outlined in any previous study. Instead, I define the overarching emotions as "complex" since I am claiming that they are comprised of several different emotional states. I then define the individual emotions that comprise the complex emotion as "basic" because I am claiming that they are comprised of only one emotive state. It may be productive to think of these emotive categories as "principal" and "dependent;" however, I have chosen to continue to employ the terms "complex" and "basic" because they are the ones currently utilized in music cognitive studies.

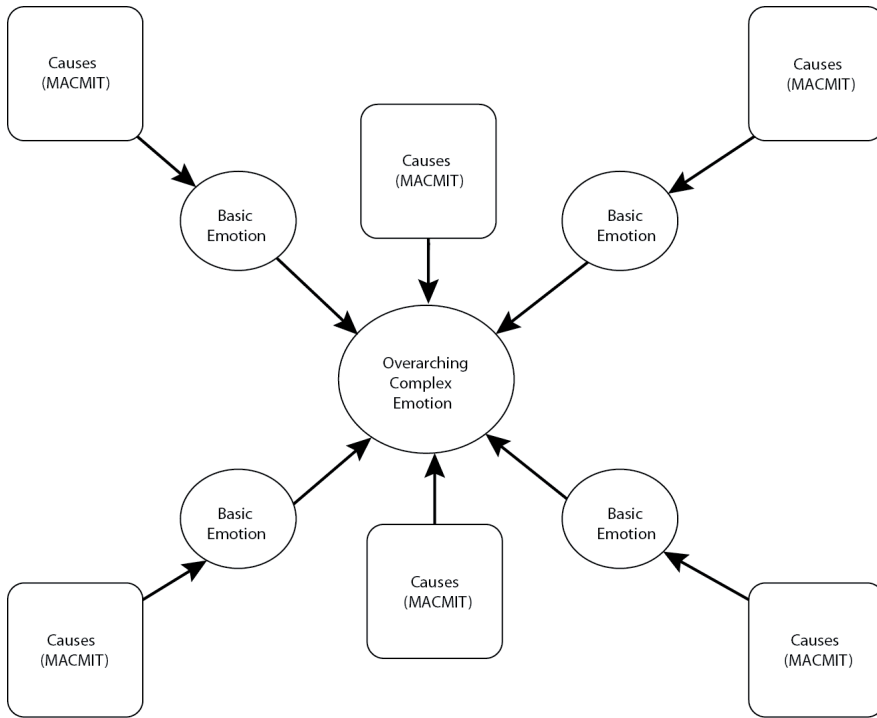


Fig. 2. Abstract diagram depicting the mechanism of the MACMIT model.

In the diagram, a large circle in the middle contains an overarching complex emotion. Basic emotions support the complex emotion (represented by the smaller circles and the inner-arrows). The model shows four supporting basic emotions, but there can be as few as two and more than four. The diagram might represent a short moment in a work, or a longer passage. It could even represent an entire work, especially a short composition. Several discrete diagrams could be employed for separate passages that elicit different emotions in a work with a multipartite CET.

One of the six musical facets may induce either the basic or complex emotions; these are shown in the rectangles in the model. These musical facets are: musical parameters, agency/narrative, contextualization, other aspects of music cognition models, intertextuality, and topical associations (MACMIT). Musical parameters refer to specific features within a piece of music that may induce emotions in lis-

teners.¹⁰ A simple example: a work in the minor mode may elicit negatively valenced emotions. Some musical parameters that may support or cause an emotion include rhythm, metre, tempo, dynamic level, degree of consonance, gesture, harmonic aspects, instrumentation, or timbre.¹¹ Musical parameters may evoke emotions in listeners in a variety of ways. Any of the mechanisms described in the BRECVEM model could induce a felt or perceived emotion from musical parameters. Huron's ITPRA theory or Margulis's tension types could also account for how a felt or perceived emotion is induced in a listener.

As Robinson has demonstrated, emotions are sometimes induced in or perceived by listeners who sympathise or empathise with an imaginary agent. Listeners may project musical characters onto a work, and emotions are felt or perceived when they sympathise, empathise, or react to the emotions they perceive their agents to be experiencing. Currently, to the best of my knowledge, there are no cognitive models for how this process might take place. It doesn't seem to fit into the BRECVEM model, though one could argue that it might fall under the "visual imagery" category, if a listener were literally "seeing" their agent and a story unfold in their mind. A theory of musical narrative might also be useful when describing agency [such as Almén 2008].

Various types of contextualisation could also account for the induction of emotional states in listeners. The "evaluative conditioning" process from the BRECVEM model might describe this process. Historical, biographical, cultural, and programmatic information might change how a listener hears a piece of music. For example, a listener might hear a work as "sadder" if they were first told that it was written on the occasion of the death of a composer's close friend.¹² Nothing about the actual piece of music or the performance will have changed, but the listener's own contextual knowledge will be different. The idea that musical expectations help to induce emotions (e.g. Meyer, Huron, Juslin et al.) is also related to contextualisation. A listener will only have expectations if they are stylistically competent, and stylistic competence comes from contextualising a composition within a repertoire of other known musical works.

There are other mechanisms within Juslin's BRECVEM model from a music cognition study that have not yet been discussed in detail. These include personal associations that are unique to an individual, and visual imagery that one imagines

10. This is in contrast to later musical parameters, such as contextualisation, which need not actually be in the music itself.
11. The musical parameters employed in the analysis section in this essay are mostly surface-level, but it would be extremely interesting for a future study to take up deeper-level or structural parameters, perhaps in combination with Schenkerian analysis.
12. Unfortunately, I have not been able to find any studies that support or disprove this hypothesis. I hope that someone undertakes a study with a premise like this in the future.

when hearing a musical work. These are included as possible inductors of emotions in the MACMIT model (the second “M”), but are not incorporated into the analytical section of this essay. The emotions resulting from these associations would be highly personal and subjective and would not necessarily qualify as “aesthetically warranted” emotions, the focus of the current study.

Intertextuality can account for the induction of some emotions in listeners. Making intertextual associations is a specific kind of contextualisation. For the purpose of this essay, intertextuality is defined as the process of associating a musical work with another specific work (or works), either musical, or (in the case of a work with text) non-musical.¹³ For example, a listener hearing Luciano Berio’s *Sinfonia* might make intertextual associations with numerous works, both musical and literary, which are quoted in this composition [Hatten 1985]. Intertextual associations may induce an emotion by means of the “evaluative conditioning” process within the BRECVEM model.

Topical associations are a less specific form of intertextuality. When one makes a topical association, one is making an intertextual recollection of many different musical works, often a particular genre, and not just a singular piece. A listener may think of cultural, historical, or programmatic associations when hearing topics. When a listener hears a clear reference to a horn call, for example, they may think of the many genres of compositions that include horn calls (not necessarily a specific work), such as slow movements of symphonies or fast rondos.¹⁴ One may also think of other associations, such as horses, hunts, or nature. Again, topical associations may induce an emotion by means of the “evaluative conditioning” process within the BRECVEM model.

Before proceeding to the analysis of Ives’s *From Hanover Square North*, it will be productive to explain briefly two key differences between the MACMIT model and the frequently cited BRECVEM model.¹⁵ First, Juslin et al. never apply their hypotheses to analyses of any specific emotions or specific pieces of music. In the upcoming analytical section, the MACMIT model uses the causal aspects of the BRECVEM model to describe how specific emotions may be inducted in listeners in an actual piece of music. Second, the BRECVEM model does not differentiate between perception and the induction of emotive states, while the MACMIT model is completely based on perception, as it is employed to describe aesthetically warranted emotions.

13. For a broader definition of intertextuality and some analyses that rely heavily on intertextual associations, see Michael Klein’s provocative book *Intertextuality in Western Art Music* [2004].

14. See Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* [2006] for more information on topic theory. Kofi Agawu, *Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects* [2008] may also be of interest.

15. I am grateful to an anonymous reader for providing me with this suggestion.

4. Background on *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voice of the People Again Arose*

From Hanover Square North is the third and final movement of Ives's Second Orchestral Set. Ives wrote this piece following an event that occurred in reaction to the sinking of the British ocean liner *Lusitania*.¹⁶ A German U-boat torpedoed and sunk this passenger ship on May 7, 1915. Though it was only eight miles from Ireland at the time, the *Lusitania*'s death toll was unusually high as it sank in just eighteen minutes; almost 1200 of its nearly 2000 passengers perished, including over a hundred American citizens.

In his *Memos*, Ives describes the reactions of his fellow New Yorkers, which provided the inspiration for the composition of the movement:

There's a personal experience behind [the last movement of the Second Orchestral Set]. [...] The morning paper on the breakfast table gave the news of the sinking of the *Lusitania*.¹⁷ I remember, going downtown to business, the people on the streets and on the elevated train had something in their faces that was not the usual something. Everybody who came into the office, whether they spoke about the disaster or not, showed a realization of seriously experiencing something. (That it meant war is what the faces said, if the tongues didn't.) Leaving the office and going uptown about six o'clock, I took the Third Avenue "L" at the Hanover Square Station. As I came on the platform, there was quite a crowd waiting for the trains, which had been blocked lower down, and while waiting there, a hand-organ, or hurdy-gurdy was playing on a street below. Some workmen sitting on the side of the tracks began to whistle the tune, and others began to sing or hum the refrain. A workman with a shovel over his shoulder came on the platform and joined in the chorus, and the next man, a Wall Street banker with white spats and a cane, joined in it, and finally it seemed to me that everybody was singing this tune, and *they didn't seem to be singing in fun, but as a natural outlet for what their feelings had been going through all day long* [italics added]. There was a feeling of dignity all through this. The hand-organ man seemed to sense this and wheeled the organ nearer the platform and kept it up fortissimo (and the chorus sounded out as though every man in New York must be joining in it). Then the first train came and everybody crowded in, and the song gradually died out, but the effect on the crowd still showed. Almost nobody talked – the people acted as though they might be coming out of a church service. In going uptown, occasionally little groups would start singing or humming the tune.

16. Dating Ives's music has been notoriously problematized in the last twenty-five years. For example, see Maynard Solomon [1987] and Carol K. Baron [1990]. *From Hanover Square North* was composed in 1915 according to Ives [1972]. James B. Sinclair's *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives* dates the movement as completed before 1919 [1999, 69].
17. As John Kirkpatrick points on in Ives's *Memos* [1972], the *Lusitania* was torpedoed at 2 P.M. on Friday, May 7th 1915; this would have been at 9 A.M. EST (Eastern Standard Time). Thus the morning paper Ives describes must have been delivered on Saturday, not on Friday when the scene described here took place. The scene described above, according to Kirkpatrick, must have taken place on Friday afternoon.

Now, what was that tune? It wasn't a Broadway hit, it wasn't a musical comedy air, it wasn't a waltz tune or a dance tune or an opera tune or a classical tune, or a tune that all of them probably knew. It was (only) the refrain of an old Gospel Hymn that had stirred many people of past generations. It was nothing but –*In the Sweet Bye and Bye* [see Ex. 1].¹⁸ It wasn't a tune written to be sold, or written by a professor of music – but by a man who was but giving out an experience.

The third movement is based on this, fundamentally, and comes from that “L” station. It has secondary themes and rhythms, but widely related, and its general make-up would reflect the sense of many people living, working, and occasionally going through the same deep experience, together. It would give the ever changing multitudinous feelings of life that one senses in the city [Ives 1972, 92-93].

In the Sweet Bye and Bye

Sanford Fillmore Bennett

James Philbrick Webster

There's a land that is fair-er than day. And by faith we can see it a-far; For the

5 Fa-ther wait o-ver the way To pre-pare us a dwell-ing placethere. In the sweet bye and

10 bye, We shall meet on that beau-ti-ful shore; In the

13 sweet bye and bye, We shall meet on that beau-ti-ful shore.

Ex. 1. The first verse and chorus of the gospel hymn tune *In the Sweet Bye and Bye*.

Though a few scholars have provided analyses of *From Hanover Square North*, no one has attempted to substantiate an expressive trajectory within the movement.¹⁹ In her book *The Sounds of Place*, Denise von Glahn concentrates on how American landscapes – both urban and country – are portrayed in the music of

18. *In the Sweet Bye and Bye* [Lowry R. – W. Howard Doane 1879] is an American gospel tune that was very popular in 1915. It was written in 1867. Dr. Sanford Fillmore Bennett (1836-98) wrote the words, while Joseph Philbrick Webster (1819-75) wrote the music.

19. Of the few scholarly discussions of this movement, the following are the most pertinent: von Glahn [2003, 90-109, 223]; Betz [2004]; Johnson [2002, 214-225]; Swafford [1996, 269-271]; Kramer [2006]; Burkholder [1995, 262-266].

composers such as Ives, Aaron Copland, Duke Ellington, and Steve Reich, to name a few examples. She offers a detailed, original analysis of *From Hanover Square North*, suggesting that the movement «reflects the crowded, mobile, protean urban landscape in individual moments and in the overall form of the piece» [2003, 91]. In her view the off-stage orchestra represents the sounds of New York City, especially its inhabitants; she then interprets the rest of the movement in a manner that is closely tied with Ives's program [*ibid.*, 100]. Though von Glahn refers to expressive states frequently in her analysis, it is not the goal of her essay to discuss complete emotional meaning in detail.²⁰

Other musicologists have provided less detailed readings or discussions of the movement. Marianne Betz, in her article *The Voice of the City* describes the distant choir as the «noise of the city», and the onstage orchestra as «human events»: «The uninterrupted instrumental voices of the “distant choir”, which like a wall of sound generate the background of the musical events, stand for the background of the scene and for the apparently endless enduring noise of the city. Human events happen in the foreground, with many distinct sounding voices, apparently unaffected by each other moving for a short moment to a simultaneity, even articulating something commonly, but then falling back again to their respective individual characteristics – merging into the noisy city and thus become a part of the “voices”» [Betz 2004, 222].²¹ Marc E. Johnson suggests that *From Hanover Square North* is an example of Ives's realistic musical aesthetic, citing the “real world” music making experience that the movement is based on [2002, 213-214]. Jan Swafford comments several times on the emotional effects of this movement while describing its “expressive depth [1996, 271]. His goal is to situate the work within a detailed and lengthy biography on Ives; he does not attempt thus to give the movement a full and detailed analytical treatment. Lawrence Kramer discusses *From Hanover Square North* as an illustration of a model of the avant-garde in relation to obsolescence and nostalgia; this model draws heavily from the concepts of profane illumination (Walter Benjamin) and “informe” (Salvador Dalí).²² Kramer's reading of *From Hanover Square North* is one of insincerity; as he puts it, the movement «speaks too loudly not to strain credulity» [2006, 60]. Furthermore, Kram-

20. For example, von Glahn describes the music as eliciting emotional separation [2003, 101], agitation [*ibid.*, 104], and uncertainty [*ibid.*, 104].

21. «Die ununterbrochenen Instrumentalstimmen des „distant choir“, die wie ein Klangband den Hintergrund des musikalischen Geschehens bilden, stehen für den Hintergrund der Szene, für die unkoordinierten, scheinbar endlos andauernden Geräusche der Stadt. Im Vordergrund spielt sich das menschliche Geschehen ab, bei dem viele verschiedene, scheinbar unberührt voneinander erklingende Stimmen für einen kurzen Moment zu einer Gleichzeitigkeit finden, sogar etwas gemeinsam artikulieren, dann aber wieder in ihren jeweiligen individuellen Duktus zurückfallen, in den Geräuschen der Stadt aufgehen und so Teil der “Voices” werden». Translation courtesy of Matthew Boyle (Indiana University).

22. I am grateful to an anonymous reader for drawing my attention to this essay.

er reads the movement not as depicting the urban world that von Glahn and Betz hear, but as representing nearly the opposite, «a world that Ives thought he had lost forever to urban modernity, the homogenous world of the New England countryside» [*ibid.*, 52].

J. Peter Burkholder provides a relatively extensive analysis of *From Hanover Square North*, especially with regards to form, key areas, and the borrowed tunes that are used in the movement. He considers this piece to illustrate «cumulative form», which he defines as «a thematic, non-repetitive form in which the principal theme is presented, not at the beginning as in traditional forms, but near the end» [1995, 137]. In other words, in *From Hanover Square North* the borrowed tune *In the Sweet Bye and Bye* is fragmented and repeated in various keys and rhythms, with larger and more recognizable segments building up until the movement's climax, when the entire refrain of the hymn is played in its original rhythm. This formal design could be thought of as the antithesis of sonata form, where several themes are first presented in their entirety and are later developed, mutated, and/or fragmented.

5. Application of the MACMIT Model to *From Hanover Square North*

Due to space constraints, I will apply the MACMIT model only to four short passages in *From Hanover Square North*: mm. 1-11, 56-61, 102-9, and 110-119. The overarching emotions of these four passages form a composed expressive trajectory in which emotional states gradually change over the course of the movement. To avoid needless repetition in the forthcoming analysis, each passage's analysis contains a diagram in order to summarize its descriptions. In between the passages that are accounted for, the borrowed tune *In the Sweet Bye and Bye* gradually accumulates in the process that Burkholder describes; these in-between passages also serve to shift between various complex emotional states discussed below. It will be left for a future study to explore the processes by which emotional states might shift or change in musical works such as this.

Measures 1-11

Mournfulness is the aesthetically warranted overarching emotion that may be induced in or perceived by listeners in mm. 1-11 (played by an off-stage orchestra).²³

23. Von Glahn interprets the background instruments in this passage to be «the constant elements of the city, including humming traffic noises and the many people living, [and] working together» [2002, 96]. Swafford too interprets the offstage orchestra to be «the vibrations of the city» [1996, 270].

As diagrammed in Fig. 3, four basic emotions support this complex one: reverence, spiritualism, restlessness, and sadness.²⁴

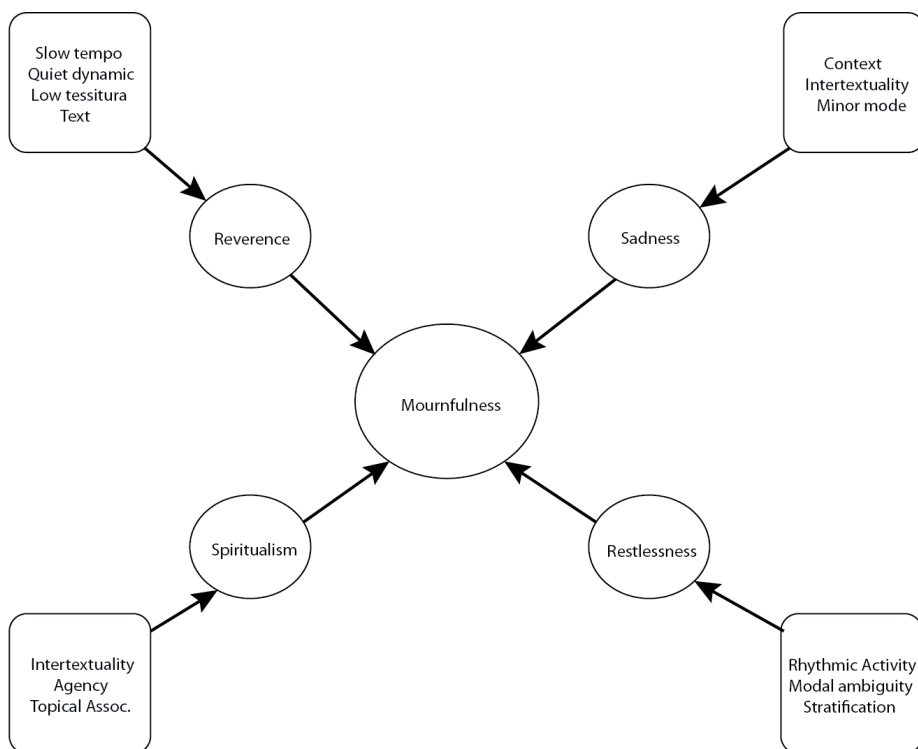


Fig. 3. Abstract diagram showing an overarching emotion of mournfulness in C. Ives's *From Hanover Square North*, mm. 1-11.

Several musical parameters in mm. 1-11 (Ex. 2), might help to induce a reverent emotion, including a quiet dynamic level, slow tempo, low orchestral tessitura, and text.²⁵

According to Russell's circumplex model, reverence could be classified as an emotion that is positively valenced and has a low arousal. A quiet dynamic, slow tempo, and low orchestral tessitura is more likely to induce an emotion of low arousal, like reverence, rather than an emotion of high arousal, such as excitement.

24. Obviously, mournfulness is an extremely complex emotion, and may be comprised of more basic emotions than the four listed here. This analysis doesn't attempt to be completely comprehensive; it is more of a demonstration for how the MACMIT model may be utilized in the future. Furthermore, it may be noted that no scientific explanation is offered on how these more basic emotions "combine" to form the complex one; such work may be left to a future study.
25. The extracts of the score are from C. Ives, *Orchestral Set No. 2*, critical edn by James B. Sinclair, Peer International, New York 2000.

Main Orchestra tacet until B

Very slowly, starting at about ♩ = 40

Horn in C*
(or Clarinet
or English Horn)

Chimes

Harp

Piano

Distant Choir (off-stage orchestra)

Intoned
[see Commentary]

Viols
(two only)

Viola
(one only)

Double Basses
[four or more]

Very slowly, starting at about ♩ = 40

Chimes cued in Piano L.H. throughout

sordino div. (lower notes by 2nd Vn. only if piano plays)

(one only) pizz. [let vibrate]

8

Horn

Chimes

Harp

Piano

Intoned

Vns.

Va.

Db.

cres.

p

poco a poco

piu cresc.

(dies away)

All the Earth doth wor - - ship Thee

(two)

(three)

* Horn part is transposed to F, cued to Piano, and given rationalized metrics as an *ossia*. (Study score of Horn part provided on p. 68.)

Ex. 2. C. Ives, *From Hanover Square North*, mm. 1-11.

Several key words in the text such as «worship» and «praise» directly communicate to a listener that those singing are engaged in an activity associated with reverence. These musical parameters may contribute to inducing reverence via the rhythmic entrainment (slow tempo), evaluative conditioning (text), or contagion (low tessitura, quiet dynamic) mechanisms described in the BRECVEM model.

Spirituality may be induced in a listener from agency, topical associations, and intertextuality. The mixed chorus recites a snippet of the *Te Deum Laudamus*, an early Christian hymn of praise that is still in regular use in both the Roman Catholic and some Lutheran churches:

We praise Thee, O God
We acknowledge Thee to be the Lord
All the Earth doth worship Thee.

One would be most likely to hear the chorus as a musical agent (rather than the other instruments) since the voice is most directly communicating to the audience (with words, instead of notes). This musical agent is singing a modal chant whose subject matter directly pertains to spirituality. Thus one could easily imagine that the musical agent feels spiritual, and spirituality might be induced in or perceived by a listener in empathy or sympathy with the choral agent.

A stylistically competent listener might make a direct intertextual association with the *Te Deum Laudamus*, which is regularly performed in church; hence, a spiritual emotion may also be induced via the evaluative conditioning mechanism described in the BRECVEM model. Ives also employs chimes in this passage, and bells are topically associated with the church. Spirituality may be induced in a listener when making such a topical association, possibly via either the evaluative conditioning or the episodic memory mechanisms described in the BRECVEM model.

Restlessness may be induced in a listener due to several different musical parameters. The passage contains nonstop sixteenth-note rhythmic activity, especially in the strings and piano.²⁶ The passage's mode is also ambiguous; although I hear D as a clear tonal centre (to be discussed shortly), both F-naturals and F-sharps appear in mm. 1-11. Finally, the strings, piano, and chimes each play repeating figures that are dissonant with one another and do not fit together. It may be useful to employ the term "stratification" to describe this phenomenon – a blur of sound that reflects simultaneity without any sort of integration. Again, the BRECVEM

26. Von Glahn describes this passage as rhythmically «crowded», and the effect created by it as «the dizzyingly kaleidoscopic activity of the city» [2002, 96]. I agree with her that the effect created by the constant rhythmic activity in this passage is "dizzying" and, in my opinion, contributes to a sense of restlessness.

model might account for how restlessness is induced in a listener (rhythmic entrainment, evaluative conditioning). Restlessness is also associated with expectancy; hence one could employ Margulis's concept of expectancy tension or Huron's ITPRA theory to help explain how restlessness may be induced in or perceived by a listener.

Sadness may be induced in a listener due to the use of the minor mode, contextualization, and intertextuality. I propose that an overall minor tonality emerges in this passage. First, the vocal line's melody is in D Dorian, and the Dorian mode, like the Phrygian or Aeolian modes, might be heard as "sad," due largely to its lowered scale degree three. There is a prevailing minor tonality within the instruments as well, though several, including the piano and horn, play both F-naturals and F-sharps juxtaposed. The overall minor sound of the passage emerges clearly in m. 6 and is primarily due to the bass line, to which stylistically competent listeners naturally gravitate for harmonic clarity; here the basses articulate repeated Ds and F-naturals. Knowledge of the programmatic, biographical, and historical information I described earlier may also help to induce sadness in listeners that otherwise might not have heard the passage as particularly sad.

Finally, the intertextual associations of the *Te Deum Laudamus* may help bring about a feeling of sadness in this passage. Famous settings of the *Te Deum* from Charpentier, Lully, Purcell, Haydn, and Mozart as well as those of some composers more contemporaneous with Ives such as Britten, Vaughan-Williams, and Holst, all set it joyously; indeed, this hymn is typically used by the church on festive, happy occasions such as church dedications. By contrast, Ives's setting sounds strikingly sad, due to the aforementioned musical parameters and the historical and programmatic context surrounding the work. Hence a sense of mournfulness is created through Huron's theory of contrastive valence. According to Huron, events of the greatest contrast produce the greatest emotions; thus Ives's unusual, mournful setting of the *Te Deum* affects the stylistically competent listener even more so than a joyous setting would, because of its sharp contrast to other composer's settings.

When a feeling of mournfulness is laced with restlessness, it may imply that another emotional state will arise later. The mournfulness expressed in this passage is not passive; it is charged with the agitation of restlessness. This sets up the need for an affective process in the movement; in the same way that the form gradually unfolds, cumulatively, so do the emotional states of the listener gradually unfold and build over time, thereby creating a multipartite composed expressive trajectory with constantly changing complex emotive states, instead of a simpler one with only one or two uniform emotions.

Measures 56-61

Nostalgia is the overarching aesthetically warranted emotion that may be induced in or perceived by listeners in mm. 56-61 (Ex. 3), and three basic aesthetically warranted emotions support this complex one, as shown in Fig. 4: playfulness, innocence, and restlessness.²⁷

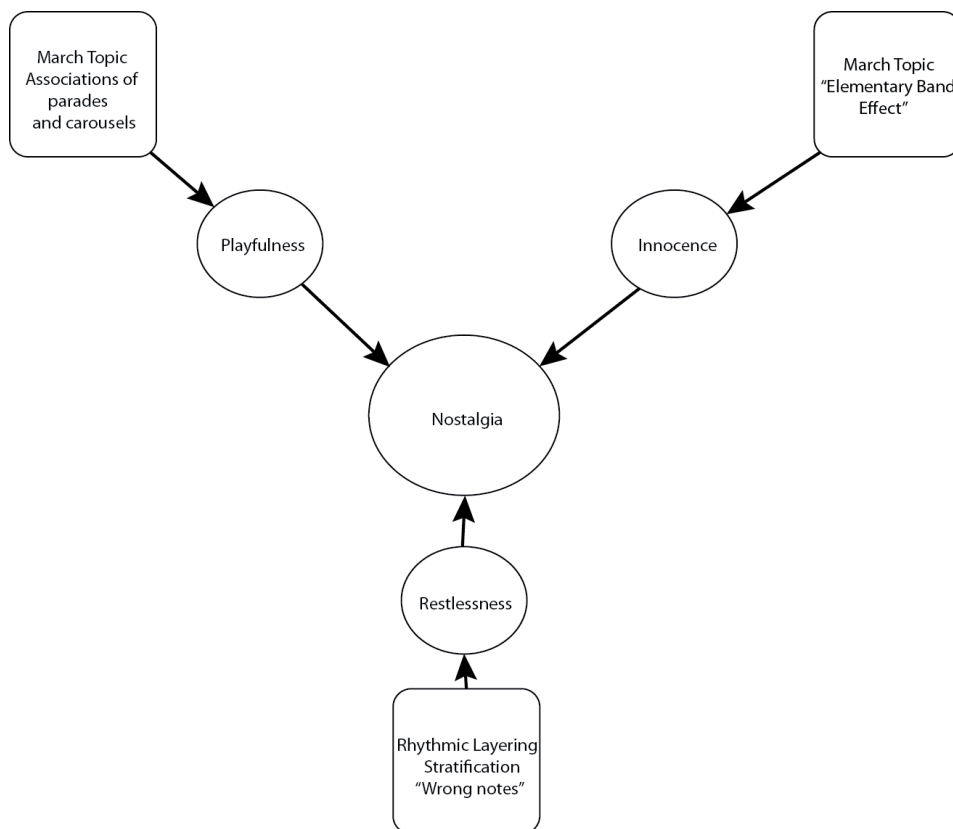


Fig. 4. Abstract diagram showing an overarching emotion of nostalgia in C. Ives's *From Hanover Square North*, mm. 56-61.

A march topic may help to induce feelings of both playfulness and innocence.²⁸ The march style is conjured from a combination of the following musical paramete-

27. The emotions elicited in this passage (as well as the three others) are extremely complex, and I again recognize that this analysis may be considered incomplete. I do not wish to illustrate every emotion that might possibly arise in these passages; instead, I wish to both illustrate the MACMIT model with examples and provide nuanced and aesthetically warranted expressive readings (though certainly not the only ones possible).
28. The following musical parameters I describe are largely in agreement with Monelle's signifiers of the military topic: march rhythms [2006, 114], the brass timbre – especially that of the trumpet [*ibid.*, 134-

ters: the use of percussion instruments, a stereotypical-sounding “march tune” in the brass, descending chromatic lines in the woodwinds (reminiscent of woodwind interjections in the marches of Sousa), and archetypal march rhythms.²⁹ Measure 56 is the first time that military percussion instruments – a bass drum, snare drum, and crash cymbal – are used in the movement. The use of these instruments, combined with dotted rhythms in the brass and the triplets within the woodwinds, help to form the sound of a march. Evoking the march style might bring up two associations in a listener: the first is that of a carousel ride, since marches often accompany such rides. The second is that of a parade, during which marches are also frequently performed. Associations with carousels and parades may help to induce playfulness, via the evaluative conditioning or episodic memory mechanisms described in the BRECVEM model.

The sound of a march poorly performed may help to induce a feeling of innocence within a listener. This passage exhibits what I call the “elementary band effect,” which Ives uses in many of his mature compositions: the woodwind, brass, and percussion parts do not line up together, creating a sense of chaos. A closer examination of m. 56, for example, will show many reasons why this is so. Both septuplet and quintuplet rhythms are layered on top of one another in the winds, brass, and strings in this measure. These parts are all played over an off-kilter percussion rhythm, which emulates the sound of a snare drummer who cannot keep time. Later in the passage a flute in its higher tessitura stands out; the flute articulates multiple “wrong notes” in mm. 59-61, notes that are not played by the woodwind or brass. A chaotic-sounding march is ripe with implications of innocence; after all, who gives an unpolished performance of a march? Typically, either children, in school band, or non-musically educated townsfolk, who might play their instruments infrequently, perhaps in an annual parade.³⁰ Association with either uneducated townsfolk or children might arouse a feeling of innocence in a listener, again due to the evaluative conditioning or episodic memory mechanisms described in the BRECVEM model.

Again, there is a sense of agitation and restlessness in this passage, which arises from the rhythmic layering of several different tuplet rhythms on top of one another in each measure, creating a sense of rhythmic chaos. The entire passage is also layered on top of the repeating ostinati in the off-stage orchestra, which adds a further layer of dishevelment to the overall texture. Finally, the “wrong notes” of

141], the use of percussion instruments [*ibid.*, 124-125], and the importance of Sousa [*ibid.*, 122-124].

29. The march in this passage is more audible in some recordings of *From Hanover Square North* than others. I recommend the recording by the Cincinnati Philharmonia Orchestra conducted by Gerhard Samuel (CD Centaur CRC2205, 1995).

30. Certainly Ives would have heard many poorly performed marches growing up, as his father was the leader of a prominent wind band in Danbury, Connecticut. For details see Swafford [1996, 32-37].

56 [F]

Chimes *

Harp

Piano

Vns.

Va.

Db.

1

Fls.

2

1

Chs.
in Bb

2

Hr. 1

1

Tpts.
in Bb

2

Tbn. 1

Tuba

S.D.
B.D.
+ Cym.

Solo
Piano

56 [F]

Vn. 1

Vn. 2

Va.

Vc.

Db.

* Chimes part has rhythms rationalized to fit main meter.

60

Chimes

Harp

Piano

Vns.

Va.

Db.

Fl. 1

Cl. in Bb

Hn. in F

Tms.

S.D.
B.D.
+ Cym.

Solo Piano

Organ

Vn. 1

Vn. 2

Va.

Vc.

Db.

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Ex. 3. C. Ives, *From Hanover Square North*, mm. 56-61.

the first flute in mm. 59-61 add to the “elementary band effect” and may also cause a degree of restlessness in the listener. As in mm. 1-11, this restlessness charges the passage with agitation, and the need to react, furthering an affective process in the movement.

The nostalgia expressed in this passage is supported by the two emotions associated with the “marchiness” of this passage – playfulness, and innocence.³¹ In their essay *Self-Report Measures and Models*, Marcel Zentner and Tuomas Eerola discuss the function of music in daily life as a reminder of a valued past event [2010, 206-207]. Many studies have found that nostalgia is extremely prominent in the spectrum of music-induced feelings, and Zentner and Eerola point out that people frequently use music in daily life to remember past events or memories. With this study in mind, it seems likely, therefore, that evocations of cherished past events such as parades or carousel rides, and innocent groups of people such as children or townsfolk, would support the emotion of nostalgia induced or perceived in this passage.

Measures 102-109

Measures 102-109 constitute the climax of *From Hanover Square North*, in which the refrain of the hymn tune *In the Sweet Bye and Bye* is played in its original rhythm and in its entirety for the first time. The beginning of this passage (mm. 102-104) is reproduced in Ex. 4.

Two topics are evoked in this passage: a religious topic and a martial topic. Many basic aesthetically warranted emotions associated with these topics, including dignity, spirituality, and triumph combine to enhance the section’s overarching aesthetically warranted emotion, which is patriotism (see Fig. 5).

31. No doubt some readers will find this interpretation naïve. Lawrence Kramer describes Ives’s mature evocations of nostalgia as «without apology» and «with an edge of bitterness» [2008, 461]. Other scholars have read Ives’s works in a similar disingenuous light. For example, Alan Houtchens and Janis P. Stout suggest readings of Ives’s war songs that fluctuate between patriotism and a disillusionment that exhibits a «distaste for warfare itself» [1997, 97].

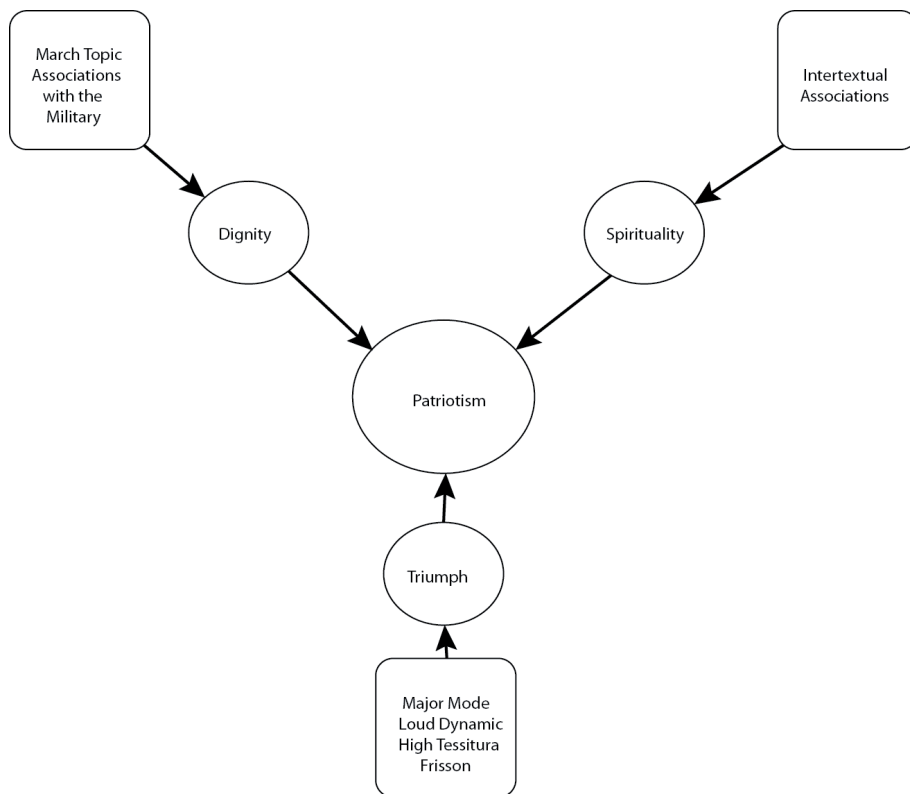


Fig. 5. Abstract diagram showing an overarching emotion of patriotism in C. Ives's *From Hanover Square North*, mm. 102-109.

Several musical parameters combine to form a martial topic in mm. 102-109.³² Again, military instruments such as a full brass section, snare and bass drums, and cymbals are used. There are also militaristic rhythms, especially the dotted rhythms in the brass [Monelle 2006, 116]. Finally, the use of snare drum rolls evokes a march topic due to their prominence in military cadences such as the Duckworth Chant («Sound off; 1-2; Sound off; 3-4» etc.). Whereas in the prior passage (mm. 56-61)

32. See Betz, *The Voice of the City*, for an interpretation that seems to align with my suggestion of a martial topic in this passage: «At the climax of the crescendo in m.102 the refrain of the gospel hymn sounds for the first time in its entirety and quasi-harmonized. At the same time the funeral march rhythm asserts itself, which is still reinforced in its suggestive effect through the “marching band” reminiscent instrumentation with horns, brass, percussion instruments and deep strings» (italics added). «Auf dem Höhepunkt des Crescendos bei T. 102 erklingt der Refrain der Gospel Hymn zum ersten Mal vollständig und quasi ausharmonisiert. Zugleich setzt sich, wie eine Grundierung dazu, der Trauermarschrhythmus durch, der durch die an eine “marching band” erinnernde Instrumentierung mit Hörnern, Blechbläsern, Perkussionsinstrumenten und tiefen Streichern in seiner suggestiven Wirkung noch verstärkt wird» [Betz 2004, 221]. Translation courtesy of Matthew Boyle (Indiana University).

*DISTANT CHOIR CONTINUES THROUGH M. 110 **

63

[K] Andante maestoso (about ♩ = 56-60)

Fls.
Cln.
in B♭
Hns.
in F
Tpts.
in B♭
Tbns.
Tbn. 3
& Tuba
Timp.
[small]
S.D.
Tri.
Gym. (x)
R.D.
Gong
Accordion
Solo
Piano
Organ

102

ff *lento* *Andante maestoso* *(about ♩ = 56-60)*

div. *unis.* *sempre marc. & tremolo*

Manual: all diapason reeds, one 4' + one 16'

Pedal 16' + 32'

Vn. 1
Vn. 2
Va.
Vc.
Db.

sempre tremolo *play as a tremolo (faster than written) sempre (through m. 108)*

sempre marc. & tremolo

* Distant Choir score for these measures provided on page 68. *** Optionally *col* Horn 3 (upper part, to m.109).
** Triplet rhythms rationalized in Flute and Clarinet parts. **** Optionally *col* Theremin [I] (to m.109).

*** Triplet rhythms rationalized in Flute and Clarinet parts. **** Optionally *col* Theremin [1] (to m.109).

Ex. 4. C. Ives, *From Hanover Square North*, mm. 102-104.

Ives emulated a drummer who was unable to keep a steady beat to evoke innocence, here the drummer's rolls and timing are precise and unwavering, evoking the strong, dignified presence of a militia. The use of a martial topic may also help to induce the emotion of dignity in a listener. This could arise through rhythmic entrainment (percussion rolls and slow tempo), evaluative conditioning or episodic memory mechanisms, as described in the BRECVEM model.

As in mm. 1-11, a religious topic is introduced via an intertextual association. Whereas the quoted tune at the beginning of *From Hanover Square North* was the *Te Deum*, the hymn tune *In the Sweet Bye and Bye* is quoted in this climactic section. The intertextual use of a specific hymn could instantly elicit an emotion of spirituality in the listener, in much the same way as demonstrated in mm. 1-11.

Triumph may also be induced in a listener due to musical parameters and frisson.³³ The use of the major mode, a loud dynamic level,³⁴ and a high orchestral tessitura contribute to a feeling of triumph. These musical parameters might induce triumph via a brain stem reflex (sudden, loud sounds are associated with triumph, such as whooping), evaluative conditioning, or episodic memory mechanisms as described in the BRECVEM model. Measures 102-109 also exhibit frisson-inducing characteristics such as a louder dynamic level, an "unexpected onset", and a beginning of a new formal section (i.e. the full emergence of the hymn tune for the first time).³⁵ The passage right before m. 102 (mm. 97-101) is characterized by a gradual increase in tempo and dynamic. There is no clear melody in these measures, and they sound very chaotic; m. 102 emerges from this musical anarchy like a sudden, unexpected breakthrough.³⁶ I myself have experienced frisson on several occasions while listening to mm. 102-109, and it is partially due to its frisson-inducing factors that the passage sounds so triumphant. Margulis's theory of expectancy tension and Huron's ITPRA model, as well as his theory of contrastive valence could all be referenced to help explain how frisson may induce triumph in this passage.

33. Johnson describes this passage as follows: «Gradually, almost imperceptibly, the hymn tune becomes recognizable; moving to the foreground of the texture, and it is soon amplified into a magnificent chorus, replete with crashing cymbals and *trumpet fanfare*. Although the other layers continue unabated, they are hidden beneath the *now-triumphal melody*» [2002, 214] (*italics added*). This reading supports a triumphant emotive state in this passage.

34. Swafford also notes the loud dynamic level, stating that the layered parts (which create the loud dynamic) contribute to an «exalted commotion» [1996, 271].

35. See Huron [2006, 33-35] and Gabrielsson [2010, 568].

36. Others have also described this passage as a breakthrough. For example Kramer describes a «breakthrough» here, but he hears one that is «unstable» and «fleeting» [2006, 53].

Measures 110-119

Many different basic aesthetically warranted emotions are projected in the last passage of the piece (mm. 110-119) including joy, calm, spirituality, and restlessness. These combine to support the section's overarching aesthetically warranted complex emotion – a transcendent satisfaction (see Fig. 6).

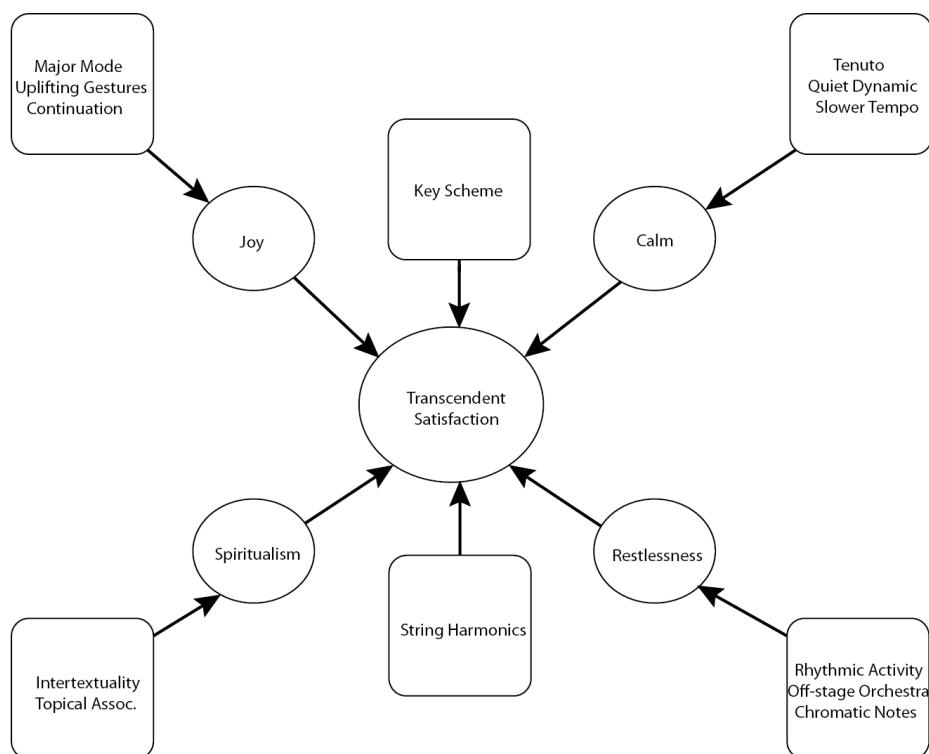


Fig. 6. Abstract diagram showing an overarching emotion of satisfaction in C. Ives's *From Hanover Square North*, mm. 110-119.

Joy may be evoked in this passage due to several musical parameters, including the use of the major mode, uplifting gestures, and a continuation of the melodic material of the previous triumphant passage. The use of the major mode is more likely to induce positively valenced emotions such as joy. The ending melodic gesture in the first violins may also contribute to joyousness. An uplifting A-B $\flat$ -C gesture in the first violins of the on-stage orchestra (mm. 117-118) ends the movement (see Ex. 5). Emotional contagion in the BRECVEM model would account for how this gesture might induce joyousness in a listener; in other words, one might liter-

ally feel “uplifted” because of the rising nature of this melodic line. Finally, one might hear this passage as a continuation of the previous triumphant one, as the two share similar melodic material in the same key. A feeling of joy, which may be associated with triumph, may be induced in the passage via this continuation.

Several musical parameters contribute to give the passage a lyrical quality, possibly evoking a feeling of calm – a low arousal emotion – in the listener. “Tenuto” is marked in the string parts, which results in a smooth and connected melodic line. There is a quiet dynamic level (in fact, the quietest in the movement) – a gradual decrescendo to a *pppp* in some instruments (m. 118). There is also a gradual slowing of tempo (mm. 113-119). These features will probably contribute to a low-arousal emotion such as calm. Calm may be induced in listeners from these musical parameters via the mechanisms of rhythmic entrainment (slowing tempo) or emotional contagion (quiet dynamic, slow tempo) in the BRECVEM model.

Several factors contribute to a feeling of spirituality. Again, a religious topic is evoked by recognizable fragments of the hymn tune *In the Sweet Bye and Bye*, and the use of chimes evokes church bells. As demonstrated earlier, these topical associations may induce a feeling of spirituality by means of the mechanisms of evaluative conditioning or episodic memory in the BRECVEM model.

Finally, a feeling of restlessness is projected until almost the last moment of the movement, though this does not interrupt the overarching feeling of calm in this passage.³⁷ Restlessness may be caused by the layering of tuplet rhythms throughout several different instruments, the sudden audible presence of the off-stage orchestra (which has been covered up by the on-stage orchestra for most of the movement – since around m. 19), and the manifestation of multiple chromatic notes that shine through the quiet texture, especially in the piano. As in previous passages, the feeling of restlessness here serves to elicit the need for a multipartite composed expressive trajectory, only this time there will be no further emotional growth; the movement has come to an end, and the agitation gradually dies out as the violin melody fades away, leaving a pure major chord and a sense of calm.³⁸

Though it seems as if a “restless calm” is oxymoronic and therefore implausible, this complex feeling is natural in human beings and occurs quite frequently. For

37. See von Glahn [2003, 104-105] for her analysis of this passage. Though she agrees that «uncertainties linger in the music» and identifies ambiguities in harmony and rhythm as potential causes, she reads these measures as having «a degree of resolution and equilibrium at the end» which is similar to the overarching emotion of transcendent satisfaction that I am describing.

38. Kramer’s reading of this passage seems to support my own: «The texture is no longer dark and heavy with the burden of the past but soft and shimmering, a musical mist that slowly drifts away toward the horizon of an unknown future. Elegy becomes prophecy in the medium of memory; the image of national community dissolves into an imitation of spiritual communion» [2006, 53].

example, a student may experience a sense of calm after completing all of their classes for a semester, only to have an underlying sense of restlessness as they await their grades. Parents may be overwhelmed with feelings of calm and satisfaction after their children have left home for college, only to have an additional sense of agitation as they worry about their offspring, since they cannot keep track of them as easily. The feeling of agitation in these situations, like the feeling of agitation in this movement, does not overwhelm the prevailing sense of calm; instead, it serves as a background emotion or perhaps even a mood.

The overarching key scheme supports the transcendent state that encompasses the movement. As it was demonstrated earlier, the prevailing key at the beginning of the movement is D minor; the key at the end of the piece, however, is clearly F major. The transformation from a minor key to its relative major evokes a sense of transcendence;³⁹ the movement has fought against its original sad mode, and has expressed a plethora of different emotions until, against all odds, it ends in a different key – that of the relative major, transcending its minor mode for that of its relative major. The final hymn melody, played by the first violins, is also expressive of transcendence; the melody is played completely on string harmonics, which gives it a distant, ethereal sound. Thus the timbre of the melody sounds distant; if one were to imagine it as an agent, it might sound as if the agent had transcended earthly cares and now speaks from some non-terrestrial abode.

6. Conclusion

The MACMIT model for musical expressive meaning proposes a primarily musical theoretical methodology for demonstrating how a stylistically competent listener may interpret musical expressive meaning in a work. Scientists, philosophers, and music theorists have different hypotheses pertaining to how music might trigger emotional responses in listeners. Studies from all these fields – and others, such as psychology – should be used in combination to inform one another; perhaps by drawing on interdisciplinary studies, scholars in different fields can develop more accurate models and hypotheses to account for how music induces emotions in listeners. The MACMIT model begins to combine aspects of several disciplines, but there is room for new models and different methodologies in the future that may help us learn about the processes of musical induction of emotion. Hopefully soon, such methodologies and models may flourish, allowing scholars of many disciplines to meet on that sweet shore of interdisciplinary studies.

39. Again, I am not aware of any music cognition studies that either support or refute this assertion. It would be interesting if such a study would be conducted in the future.

115 morendo

Chimes *pppp* (scarcely audible) *poco ten.* *pppp*

Harp (7) *decrec.* (7) *pppp* (7) *pppp*

Piano

Vns. & Va.

Db.

115 morendo

Timp. *pppp* [*ppppp*]

S.D. Tri. *pppp* [*ppppp*]

B.D. Gong *pppp* [*ppppp*]

Accordion *pppp*

Solo Piano *pppp* *poco ten.*

Organ *poco ten.* *pppp*

115 (one) morendo

Vn. 1 (several) *poco ten.* *pppp*

Vn. 2 (two arco) (one pizz.) *poco ten.* *pppp*

Va. (two arco) (one pizz.) *pizz.* (one) *poco ten.*

Vc. (a few players) (one on C) *poco ten.*

Db. (a few players) [one or two] [one or two]

Music engraved by Thomas M. Brodhead

Ex. 5. C. Ives, *From Hanover Square North*, mm. 115-119.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- AGAWU K. (2008), *Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects*, in L. Lütteken – H.-J. Hinrichsen (eds), *Passagen: IMS Kongress Zürich 2007: fünf Hauptvorträge – Five Keynote Speeches*, Bärenreiter, Kassel, 38-69.
- ALMÉN B. (2008), *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington.
- BARON C. K. (1990), *Dating Charles Ives's Music: Facts and Fictions*, «Perspectives of New Music», 28/1, 20-56.
- BETZ M. (2004), *The Voice of the City: New York in der Musik von Charles Ives*, «Archiv für Musikwissenschaft», 61/3, 207-225.
- BURKHOLDER J. P. (1995), *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, Yale University Press, New Haven.
- CONE, E. T. (1974), *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley.
- DAVIES, S. (1997), *Contra the Hypothetical Persona in Music*, in M. Hjort – S. Laver (eds), *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford and New York, 95-109.
- DAVIES, S. (2010), *Emotions Expressed and Aroused by Music*, in Juslin-Sloboda 2010a, 15-44.
- GABRIELSSON A. (2010), *Strong Experiences with Music*, in Juslin-Sloboda 2010a, 547-574.
- HATTEN R. S. (1985), *The Place of Intertextuality in Music Studies*, «American Journal of Semiotics», 3/4, 69-82.
- HATTEN R. S. (1994), *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington.
- HATTEN R. S. (2010a), *Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music*, «Music Analysis», 29/1-3, 83-101.
- HATTEN R. S. (2010b), *Musical Agency as Implied by Gesture and Emotion: Its Consequences for Listeners' Experiencing of Musical Emotion*, in K. Haworth – L. Sbrocchi (eds.), *Semiotics 2009: the Semiotics of Time: Proceedings of the Annual Meeting of the Semiotic Society of America*, Legas, New York, 162-169.
- HATTEN R. S. – ROBINSON J. (2012), *Emotions in Music*, «Music Theory Spectrum», 34/2, 71-106.
- HODGES D. (2010), *Psycho-physiological Measures*, in Juslin-Sloboda 2010a, 279-312.
- HOUTCHENS A. – STOUT J. P. (1997), «Scarce Heard Amidst the Guns Below»: *Intertextuality and Meaning in Charles Ives's War Songs*, «The Journal of Musicology» 15/1, 66-97.

- HURON D. (2006), *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge MA.
- HURON D. – MARGULIS E. (2010), *Musical Expectancy and Thrills*, in Juslin-Sloboda 2010a, 575-604.
- IVES C. (1972), *Memos* (ed. J. Kirkpatrick), Norton, New York.
- JOHNSON M. E. (2002), *Charles Ives's (Utopian, Pragmatist, Nostalgic, Progressive, Romantic, Modernist) Yankee Realism*, «American Music», 20/2, 188-233.
- JUSLIN P. – LILJESTRÖM S. – VÄSTFJÄLL D. – LUNDQVIST L. (2010), *How Does Music Evoke Emotions?* in Juslin-Sloboda 2010a, 605-644.
- JUSLIN P. – SLOBODA J. (eds, 2010a), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- JUSLIN P. – SLOBODA J. (2010b), *Introduction: Aims, Organization and Terminology*, in Juslin-Sloboda 2010a, 3-14.
- JUSLIN P. – TIMMERS R. (2010), *Expression and Communication of Emotion in Music Performance*, in Juslin-Sloboda 2010a, 453-489.
- JUSLIN P. – VÄSTFJÄLL D. (2008), *Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms*, «Behavioral and Brain Sciences», 31/5, 559-575.
- KLEIN M. L. (2004), *Intertextuality in Western Art Music*, Indiana University Press, Bloomington.
- KRAMER L. (2006), «*Au-delà d'une musique informelle*»: *Nostalgia, Obsolescence, and the Avant-Garde*, «Muzikologija», 6, 43-62.
- KRAMER L. (2008), *Music and the Politics of Memory: Charles Ives's "A Symphony: New England Holidays"*, «Journal of the Society for American Music», 2/4, 459-475.
- LOWRY R. – W. HOWARD DOANE (1879), *Gospel Hymn and Tune Book*, American Baptist Publication Society, Philadelphia.
- MARGULIS E. (2005), *A Model of Melodic Expectation*, «Music Perception», 22/4, 663-714.
- MESA J. (2012), *Emotional Induction in J. S. Bach's O Mensch, bewein dein Sünde groß BWV 622*, «Mosaic: Journal of Music Research», 2, online: <http://mosaicjournal.org/index.php/mosaic/article/view/16/46>.
- MEYER L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago.
- MONELLE R. (2006), *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington.
- PLUTCHIK R. (1994), *The Psychology and Biology of Emotion*, HarperCollins College Publishers, New York.
- ROBINSON J. (2005), *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- RUSSELL J. A. (1980), *A Circumplex Model of Affect*, «Journal of Personality and Social Psychology», 39/6, 1161-1178.

- SINCLAIR J. (1999), *A Descriptive Catalog of the Music of Charles Ives*, Yale University Press, New Haven.
- SLOBODA J. – JUSLIN P. (2010), *At the Interface between the Inner and Outer World*, in Juslin-Sloboda 2010a, 73-98.
- SOLOMON M. (1987), *Charles Ives: Some Questions of Veracity*, «Journal of the American Musicological Society», 40/3, 443-470.
- SWAFFORD J. (1996), *Charles Ives: A Life with Music*, Norton, New York.
- VON GLAHN D. (2003), *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*, Northeastern University Press, Boston.
- ZENTNER M. – EEROLA T. (2010), *Self-Report Measures and Models*, in Juslin-Sloboda 2010a, 187-221.

Abstract

Il saggio propone un nuovo modello per l'interpretazione del significato espressivo della musica denominato MACMIT. L'acronimo MACMIT si riferisce a sei fattori che possono indurre risposte emotive nel corso dell'esperienza d'ascolto: parametri musicali, agentività/narratività, contestualizzazione, aspetti cognitivi, intertestualità e associazioni tematiche (*topics*). Ognuno di questi fattori può essere utilizzato singolarmente, o in combinazione con altri, per l'analisi di determinati passaggi musicali; tale applicazione permette di identificare gli elementi dell'opera che possono contribuire ad indurre negli ascoltatori (stilisticamente competenti) una risposta emotiva complessa, determinata dall'interazione di diverse componenti emotive di base. In questo saggio il modello viene utilizzato per l'analisi di quattro passaggi di *From Hanover Square North, at the End of a Tragic Day, the Voices of the People Again Arose*, il terzo movimento dell'*Orchestral Set n. 2* di Charles Ives. L'analisi permette non solo di identificare gli elementi musicali che di volta in volta possono indurre particolari risposte emotive, ma anche di delineare una traiettoria espressiva dell'intera composizione, determinata dalla successione di quattro stati emotivi complessi: afflizione, nostalgia, patriottismo e senso del trascendente.

Mario Baroni, Luca Marconi, Susanna Pasticci

MUSICA ED EMOZIONI

RECENSIONE DI *MUSIC AND EMOTION*, NUMERO MONOGRAFICO DELLA
RIVISTA «MUSIC ANALYSIS», A CURA DI MICHAEL SPITZER, 29/1-2-3 (2010)

Abstract

The *Special Issue on Music and Emotion* published by «Music Analysis» in 2010 has been a stimulating reading for members of the Scientific Board of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», who invited the authors of the present article to write a review. The wealth of ideas, approaches and methodological perspectives proposed in this volume, however, is such that it became soon evident that it would be better to give this review the shape of an essay which summarizes and discusses in a critical perspective the content of the volume; but at the same time it also provides a more general discussion of the concept of emotion in music, highlighting some important theoretical and terminological issues.

The essay is divided into five parts: after a brief description of the contents of *Music and Emotion*, the second part presents a survey of the different meanings of the concept of emotion within the volume, while the third provides an overview of the possible facets of the concept of emotion as applied to music. In the fourth part Luca Marconi examines the relationship between musical analysis and the study of emotions, stressing the need for an approach open to the integration of different methodological perspectives. The last part, written by Mario Baroni, discusses the concept of emotion “perceived within the musical text” in the listening of European classical music, and emphasizes how this kind of music can induce a complex emotional experience which is very different from the so-called “basic emotions” of daily life, which are the main object of study of the psychology of music.

Negli ultimi quindici anni si è sviluppato un interesse molto vivace nei confronti del tema delle emozioni in musica, documentato da varie pubblicazioni di rilievo: i due volumi curati da Juslin e Sloboda [2001; 2010], i numeri monografici

della rivista «Musicae Scientiae» usciti nel 2001 e nel 2011, e molti altri testi pubblicati in varie parti del mondo. Il tema non è privo di ripercussioni anche per chi si occupa di analisi musicale, tant'è che nel 2010 la rivista inglese «Music Analysis» gli ha dedicato il numero monografico che stiamo recensendo, che raccoglie alcuni contributi presentati a un convegno internazionale svoltosi a Durham nel 2009. Nelle sue linee generali, il volume non propone un approccio sistematico allo studio delle emozioni in musica, ma tende piuttosto a privilegiare un intreccio di prospettive metodologiche e disciplinari. La scelta di adottare un taglio interdisciplinare rappresenta, a nostro avviso, uno dei principali motivi di interesse di questa pubblicazione; anche se non è facile, in sede di recensione, dar conto di tanta ricchezza e avviare una riflessione critica sulle sue diverse implicazioni. Per superare questa difficoltà abbiamo deciso di articolare il nostro testo in cinque parti: 1) una sintetica descrizione degli argomenti trattati nei singoli articoli; 2) una ricognizione dei diversi, possibili significati che il concetto di emozione viene di volta in volta ad assumere all'interno dei saggi; 3) una panoramica delle varie sfaccettature dell'idea di emozione, applicata alla musica; 4) una discussione critica del rapporto fra emozioni e analisi musicale (a cura di Luca Marconi); 5) una riflessione sulla possibilità di pensare il concetto di emozione come un elemento "incorporato" in un testo musicale e raffigurato nelle sue strutture (a cura di Mario Baroni).

Il primo dato da tener presente è che non tutti gli articoli propongono analisi di pezzi o repertori specifici. Come spiega il curatore Michael Spitzer nella sua introduzione, infatti, lo studio del rapporto tra musica ed emozioni non è una questione puramente musicologica, e può essere affrontato solo attraverso la collaborazione con discipline di tradizioni diverse, come la filosofia e la psicologia. A questo criterio ci atteniamo anche noi, nella prima parte della nostra recensione.

Indice del volume

Michael Spitzer, *Guest Editorial: The Emotion Issue* (pp. 1-7).

Derek Matravers, *Recent Philosophical Work on the Connection between Music and the Emotions* (pp. 8-18).

John Butt, *Emotion in the German Lutheran Baroque and the Development of Subjective Time Consciousness* (pp. 19-36).

Lawrence M. Zbikowski, *Music, Emotion, Analysis* (pp. 37-60).

Robert O. Gjerdingen, *Mozart's Obviously Corrupt Minuet* (pp. 61-82).

Robert S. Hatten, *Aesthetically Warranted Emotion and Composed Expressive Trajectories in Music* (pp. 83-101).

- Marcel Zentner, *Homer's Prophecy: An Essay on Music's Primary Emotions* (pp. 102-125).
- Max Paddison, *Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression* (pp. 126-148).
- Michael Spitzer, *Mapping the Human Heart: A Holistic Analysis of Fear in Schubert* (pp. 149-213).
- Tuomas Eerola, *Analysing Emotions in Schubert's Erlkönig: A Computational Approach* (pp. 214-233).
- Kenneth Smith, 'A Science of Tonal Love'? *Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: the Erotics of Skryabin* (pp. 234-263).
- Tom Cochrane, *Using the Persona to Express Complex Emotions in Music* (pp. 264-275).
- Simon Mills, *The Tale of the Three Young Brothers: An Analytical Study of Music and Communal Joy (Hüng) in Korean Folk Culture* (pp. 276-305).
- Giorgio Biancorosso, *The Shark in the Music* (pp. 306-333).
- Patrik N. Juslin – Erik Lindström, *Musical Expression of Emotions: Modelling Listeners' Judgements of Composed and Performed Features* (pp. 334-364).

1. Una panoramica del volume

Musica ed emozioni: il punto di vista dei filosofi

Il saggio di DEREK MATRAVERS propone una rassegna delle principali teorie sull'espressione delle emozioni in musica, distinguendo tre orientamenti in base alle possibili interpretazioni di una stessa frase: «quella musica è triste». Una prima interpretazione si basa sulle relazioni di somiglianza (*resemblance accounts*): è triste non perché esprima uno stato interiore, ma perché si manifesta tramite caratteristiche tipiche dell'espressione della tristezza (è un po' come il muso di un cane S. Bernardo: sarebbe arbitrario pensare che l'animale sia afflitto o di cattivo umore). Una seconda possibilità, approfondita dagli studi di Levinson [1996; 2005] e Walton [1988; 1994], è legata alla capacità della musica di stimolare la nostra immaginazione (*imagination accounts*): dire che una musica è triste equivale a dire che ciò che sentiamo è l'esternazione della tristezza di qualcuno. Il terzo filone teorico [Nussbaum 2007] considera invece l'espressione come un attributo legato alla capacità della musica di provocare un particolare stato interiore (*arousal or dispositions accounts*): un pezzo di musica esprime un'emozione nella misura in cui è in grado di suscitare quella stessa emozione nei suoi ascoltatori. Queste considerazioni inducono l'autore ad auspicare l'adozione di un approccio pluralistico in grado di integrare le diverse istanze.

Il saggio di MAX PADDISON approfondisce il tema dell'espressione musicale in relazione al concetto di *mimesis*. In particolare, il testo si pone tre obiettivi: 1) in-

terrogarsi sul significato di termini come “imitazione”, “rappresentazione” ed “espressione”; 2) allargare il concetto di “imitazione” – che spesso viene utilizzato solo nell’accezione statica di “rappresentazione” o “somiglianza” – attraverso l’utilizzo di un concetto di *mimesis* dinamico e storicizzato, sulla scia degli studi di Caillois, Benjamin e Adorno; 3) mettere in evidenza la relazione dialettica tra la *mimesis* e i concetti di espressione, costruzione e razionalità elaborati da Adorno nell’ultima fase della sua riflessione estetica. Ciò che l’autore intende per *mimesis* non è l’ “imitazione di” o “rappresentazione di” un elemento esterno, ma piuttosto un impulso interno, un modo di “identificare con”. Questo impulso agisce entrando in relazione dialettica con il suo opposto – e cioè con la componente razionale della costruzione musicale – determinando un “fenomeno di interferenza” [Adorno 1970]. In definitiva, se l’esperienza della musica oscilla continuamente tra la sua componente costruttiva razionale e i suoi momenti mimetici non razionalizzati, l’espressività nasce dalla tensione dinamica che si crea all’interno di questo “campo di forze”.

L’articolo di TOM COCHRANE si concentra sul concetto di “persona” (una sorta di agente fittizio, dal latino *dramatis persona*). Le opinioni sull’identità di questa “persona” sono discordanti: rimane il fatto, però, che quando sentiamo un’emozione in musica siamo inevitabilmente portati a immaginare una persona a cui quell’emozione appartiene. In altre parole, il concetto di *persona* ci permette di spiegare come, nel corso dell’esperienza d’ascolto, si verifichi un processo di transizione tra la percezione di un pattern sonoro e quella di uno stato psicologico. Molti pezzi sono caratterizzati dalla successione di diversi aspetti emotivi che possono essere riconducibili alla stessa *persona*, oppure da emozioni complesse che esprimono opposizioni e contrasti tra *personae* diverse. Per approfondire questo aspetto Cochrane si concentra sull’espressione della gelosia in cui, a differenza di altre emozioni, è inevitabile immaginare la presenza di più soggetti mediata da un unico punto di vista, quello del compositore-narratore.

Musica ed emozioni: il punto di vista dei musicologi

Il saggio di MICHAEL SPITZER affronta il tema del rapporto tra musica ed emozioni analizzando alcuni pezzi di Schubert in relazione a una singola emozione, la paura. Anche se tutti concordano sul fatto che la musica di Schubert sia “espressiva di” particolari emozioni, di solito per gli analisti non è facile accettare l’idea che le strutture musicali siano dotate di qualità emozionali implicite nel processo formale della partitura. L’obiettivo di Spitzer, invece, è dimostrare che musica ed emozioni sono due facce della stessa medaglia, e che è possibile rin-

tracciare dei veri e propri “comportamenti emotivi” all’interno della struttura musicale.

Prima di procedere all’analisi, Spitzer esplicita i suoi modelli teorici di riferimento. Il primo è la mappa degli affetti di Russell [1980], e cioè la teoria cosiddetta “dimensionale” [Sloboda-Juslin 2010, 76-77], che cerca di spiegare come le emozioni si collochino in un *continuum* in cui interagiscono due dimensioni: l’attivazione fisiologica (*arousal*) e la valenza edonica (positività o negatività). Un altro modello teorico è quello della teoria “categorica” [*ibid.*], che individua alcune emozioni di base da cui derivano gerarchicamente altre sotto-categorie emozionali. Juslin [2003; Juslin-Timmers 2010] l’ha applicata alla musica individuando una serie di “segnali acustici” che compositori ed esecutori utilizzano per comunicare cinque emozioni fondamentali: paura, collera, felicità, dolcezza e tristezza (sul conto delle quali, a dire il vero, non sempre c’è assoluta concordanza tra gli studiosi). I modelli dell’espressione di Juslin e Russell sono sicuramente un buon punto di partenza, ma per analizzare un pezzo completo è necessario tener conto di un’altra prospettiva: la teoria della “tendenza all’azione” di Frijda [1986] – secondo la quale l’individuo, anche in modo inconsapevole, “valuta” l’oggetto che stimola la sua risposta emozionale e “agisce” in modo da farvi fronte. Secondo Spitzer, “il modello dell’espressione” e il “modello dell’azione” sono due dimensioni complementari che permettono di associare le traiettorie dell’azione musicale a quelle del comportamento umano nella vita di tutti i giorni.

Le potenzialità euristiche del modello dell’espressione vengono approfondite attraverso l’analisi di alcuni passaggi schubertiani tratti dai quartetti in Sol maggiore op. 161 e in Re minore (*La morte e la fanciulla*). I due pezzi iniziano con una forte espressione di collera, che determina l’emozione della paura: Spitzer dimostra che la paura è nella musica, e non nell’ascoltatore o nell’esecutore. Le potenzialità del modello dell’azione vengono invece approfondite attraverso l’analisi di alcuni passaggi della Sonata in Sib Maggiore D. 960. Dopo un inizio idilliaco, a battuta 8 sopraggiunge un trillo misterioso che annuncia una situazione di pericolo; questo segnale di minaccia torna a intermittenza fino a esplodere, dando vita a una situazione drammatica. In questo caso, l’ascoltatore è una sorta di osservatore fisso che si trova di fronte a una situazione di minaccia imminente, che a poco a poco avanza verso di lui.

La natura di questa minaccia può essere analizzata attraverso la teoria della valutazione delle emozioni di Scherer e Ellsworth [2009], che studia il modo in cui le emozioni vengono suscitate e differenziate attraverso un’interpretazione soggettiva del significato degli eventi. Mentre la teoria delle attese tende verso l’astrazione, la teoria della valutazione si sforza di formulare un’ipotesi sul modo in cui gli eventi hanno ripercussioni sui nostri desideri, obiettivi e interessi. Met-

tendo in relazione questi due campi, è possibile fare un passo avanti nella comprensione dei modi in cui l'espressione emotiva si relaziona con l'induzione delle aspettative nella musica. Ad esempio, la misteriosità del trillo è qualcosa che riguarda sia il carattere espressivo del materiale sia l'incertezza cognitiva dell'ascoltatore.

Un punto di convergenza tra espressione e percezione può essere trovato anche con l'aiuto della psicofisiologia, e in particolare attraverso il modello della "traiettoria della minaccia imminente" proposto da Öhman e Wiens [2003]. Ogni tappa della graduale avanzata della minaccia (pre-incontro, post-incontro e quasi-scontro) è associata a un particolare tipo di comportamento (orientamento, congelamento e lotta/fuga).

Secondo Spitzer, questa "traiettoria della minaccia imminente" può essere molto utile per analizzare la paura in musica perché evidenzia come un percorso musicale, al pari delle azioni umane, può svolgersi all'interno di un campo aperto di possibilità. Questo modello viene quindi utilizzato per l'analisi di due pezzi completi: il primo movimento della Sinfonia "Incompiuta", in cui la situazione di minaccia si risolve attraverso una lotta, e il Lied *Erkönig*, dove la situazione di minaccia si risolve con una fuga.

L'analisi della Sinfonia "Incompiuta" evidenzia la seguente traiettoria: minaccia (introduzione), orientamento (primo gruppo tematico), congelamento (secondo gruppo tematico), lotta (sviluppo e ripresa). Gli elementi strutturali che concorrono alla definizione di queste emozioni vengono esplicitati attraverso analisi minuziose, corredate di esempi e grafici schenkeriani. Lo spettro di emozioni suscitate dalla "traiettoria della minaccia imminente" realizzata da Schubert comprende tutte e cinque le emozioni di base, e secondo Spitzer deve essere interpretato come una costellazione di emozioni che entrano in gioco orientandosi verso il *climax* rappresentato dalla collera, che incarna la categoria del sublime (la definizione di sublime come "costellazione" delle cinque emozioni di base – paura, collera, felicità, dolcezza e tristezza – è ripresa da Kant).

In *Erkönig* la situazione è più complessa: mentre nella Sinfonia le tre fasi della "traiettoria della minaccia imminente" vengono presentate nell'ordine (orientamento, congelamento e lotta), *Erkönig* comincia dalla fine, e cioè dalla fuga del padre con il figlio in groppa a un cavallo, per allontanarsi dalla minaccia rappresentata del Re degli Elfi. La presenza di un testo verbale potrebbe far pensare che ci troviamo di fronte a una situazione completamente diversa rispetto agli esempi di musica strumentale analizzati in precedenza. In realtà, secondo Spitzer, la funzione delle parole non è quella di definire dei significati: esse si configurano piuttosto come una serie di "sottotitoli" a significati che sono già ampiamente presen-

ti nella musica. Di conseguenza, il vero problema è cercare di capire come il linguaggio, incluso il lessico semantico, costruisce l'esperienza emotiva.

La prima strofa può essere interpretata in base al modello dell'espressione, dal momento che i quattro versi esprimono quattro distinti profili emotivi: paura, felicità, dolcezza e tristezza. Dopo questo inizio, il *Lied* si conclude con una sintetica espressione della "traiettoria della minaccia imminente" che segue il percorso avvicinamento-congelamento-fuga. Il fatto che il modello della minaccia imminente emerga in modo così eclatante alla fine del pezzo ci costringe a riconsiderare in retrospettiva tutto ciò che avevamo ascoltato prima. Di conseguenza, l'intero *Lied* può essere interpretato in due modi: come l'espressione di una minaccia imminente (modello dell'azione) o di un panico crescente (modello dell'espressione).

Il saggio di JOHN BUTT affronta il tema del rapporto musica-emozioni in prospettiva storica, concentrando l'attenzione sulla musica sacra composta per la chiesa luterana nel XVII e nel XVIII secolo. L'autore parte dal presupposto che le relazioni tra musica ed emozioni (così come le relazioni tra musica e significati) siano determinate da fattori culturali che cambiano in rapporto al contesto storico. In altre parole, anche se la musica può farci sperimentare delle emozioni, tali emozioni sono destinate a variare rispetto alle circostanze. In particolare, la musica barocca è stata spesso studiata in relazione all'arte retorica; più che dal punto di vista della realizzazione musicale delle singole figure, tuttavia, l'atteggiamento retorico dovrebbe essere individuato nella tendenza a potenziare i significati del testo letterario attraverso ripetizioni ed elaborazioni specificamente musicali. A questo proposito, Butt analizza un duetto di Schütz e un'aria di Bach. Le analisi dimostrano che la possibilità di produrre associazioni di tipo emotivo è legata non tanto ai significati delle parole (che rimangono in sottofondo), quanto piuttosto alla gestione musicale della forma, che sollecita l'ascoltatore a sperimentare una concezione soggettiva della temporalità.

L'articolo di LAWRENCE ZBIKOWSKI evidenzia come negli ultimi anni gli studi sulle emozioni musicali siano stati pesantemente condizionati, in quanto a metodo ed obiettivi, dalle ricerche sulle emozioni umane. L'autore discute alcuni di questi approcci, mettendone in discussione la validità; fino a confutare l'idea – troppo spesso accettata in modo acritico – che le emozioni musicali siano assimilabili alle emozioni primarie. Come dimostrano gli studi di Scherer [2004], infatti, le risposte fisiologiche agli stimoli emotivi sono sostanzialmente diverse dalle risposte agli stimoli musicali. Se si vuol dare un nuovo impulso alla ricerca bisogna partire da presupposti completamente differenti, e in particolare dalle rifles-

sioni filosofiche di Susanne Langer [1942]. La musica, secondo Langer, è il modello ideale di un *medium* non verbale in cui ciò che è determinante è la forma, e non il contenuto: di conseguenza, essa è in grado di catturare le emozioni umane con un grado di fedeltà a cui il linguaggio non può ambire. Pur riconoscendo che la corrispondenza tra forme simili è regolata dal principio dell'analogia, la Langer non ha mai elaborato una mappatura sistematica delle analogie. Il discorso sulle analogie viene approfondito da Zbikowski attraverso l'analisi di un pezzo per pianoforte di Gottschalk, *The Banjo*, che dimostra come i processi dinamici che possiamo associare a sequenze musicali non siano necessariamente connessi a degli stati emotivi. Piuttosto che stimolare emozioni, il pezzo di Gottschalk può anche suggerire la simulazione dei movimenti fisici di un danzatore immaginario o la traiettoria di oggetti che si muovono nello spazio, anche se ognuna di queste simulazioni può essere comunque dotata di una sua valenza emozionale. Questo esempio, e un'ulteriore analisi di una sonata di Domenico Scarlatti, vengono interpretati alla luce degli studi di Hofstadter sulla capacità cognitiva di produrre analogie [2001] e delle teorie di Barsalou [2005], che ha dimostrato come il riconoscimento di un'analogia sia determinato dalla ri-attivazione [*re-enactment*] degli stessi stati senso-motori.

ROBERT GJERDINGEN affronta il problema della ricezione dei testi musicali in relazione ai diversi contesti storici: una questione rilevante, che tuttavia risulta abbastanza periferica, o comunque poco in linea con le tematiche generali affrontate in questo volume. Il Minuetto menzionato nel titolo è quello della Sonata K. 331 di Mozart; nella *Neue Mozart Ausgabe* le battute 24-26 sono state corrette perché, come si legge in apparato critico, sarebbero state trasmesse in una forma "evidentemente corrotta". Secondo Gjerdingen, tuttavia, se gli editori avessero ascoltato con le orecchie del pubblico dell'epoca non avrebbero sentito l'esigenza di fare questa correzione, dal momento che la scelta di Mozart è perfettamente in linea con la prassi compositiva del suo tempo, basata sull'uso degli schemi (*schemata*) dello stile galante. Si tratta di una serie di schemi che venivano appresi attraverso lo studio dei solfeggi e dei partimenti della scuola napoletana, e che venivano poi utilizzati anche nella normale prassi compositiva; tali schemi assumono una valenza "cognitiva" nella misura in cui rappresentano un repertorio di modelli che i musicisti condividono con la comunità dei loro ascoltatori.

L'articolo di ROBERT HATTEN propone una riflessione sul concetto di "emozioni esteticamente giustificate" (*aesthetically warranted emotions*, AWEs). Si tratta di emozioni reali, che possono essere identificate attraverso un'analisi della partitura perché sono determinate da una stretta interazione con le traiettorie

espressive della composizione (*composed expressive trajectories*, CETs). Attraverso un'analisi dell'esposizione del secondo movimento della Sonata K. 553 di Mozart, l'autore evidenzia cinque aspetti fondamentali: 1) un buon modo per comprendere la funzione espressiva di questa CET è quello di confrontare la versione d'autore con una versione alternativa appositamente realizzata da Hatten, in cui sono state eliminate le dissonanze e altri elementi di superficie poco prevedibili, introdotti da Mozart per intensificare la temperatura emotiva del pezzo; 2) la capacità dell'ascoltatore di interpretare le esperienze emotive implicate dal pezzo di Mozart dipende dalle sue esperienze pregresse; 3) dal punto di vista cognitivo, nel corso dell'esperienza di ascolto è possibile apprezzare le CETs anche senza provare in prima persona le emozioni suggerite dal pezzo; 4) le emozioni che proviamo, nel corso dell'esperienza d'ascolto, non devono essere necessariamente congruenti con le CETs presenti nella musica; 5) l'analisi permette di evidenziare i "gesti retorici" più importanti del pezzo, e di dimostrare come Mozart realizzi le sue CETs rompendo gli schemi e giocando con le aspettative formali.

L'articolo di KENNETH SMITH si concentra sul seguente interrogativo: che cos'è che rende la musica di Skrjabin così erotica? Nei suoi scritti, il compositore ha proposto varie riflessioni sulla natura del desiderio e della sensualità, ma raramente è entrato nel merito dell'analisi dei processi compositivi; che è invece ciò che si propone di fare Smith nel suo articolo, soffermandosi su *Désir* e *Caresse dansée*. Per conseguire questo obiettivo l'autore chiama in causa alcuni concetti mutuati dalla psicoanalisi, e in particolare la distinzione tra desiderio e pulsione (*drive*) ripresa dalle teorie di Freud e Lacan, che si ritrova (seppur con una terminologia e sfumature filosofiche diverse) anche negli scritti filosofici di Skrjabin. Freud definisce le pulsioni (*Triebe*) come le forze che determinano il carattere delle risposte affettive, mentre Lacan specifica che la pressione delle *drives* è direzionata verso un oggetto immaginario che rimane sempre inafferrabile. Nella musica di Skrjabin, secondo Smith, è possibile individuare molti elementi che tendono a replicare le dinamiche delle pulsioni e dei desideri. L'accordo iniziale di *Désir*, ad esempio, è un accordo ambiguo riconducibile a quattro diverse pulsioni (in questo caso armoniche), non solo perché suggerisce quattro possibili interpretazioni (o *dramatis personae*), ma anche perché implica quattro diverse traiettorie di sviluppo, orientate verso mete diverse.

SIMON MILLS introduce una prospettiva completamente diversa, proponendo un'incursione nel mondo della musica tradizionale coreana. Per descrivere le caratteristiche di questo repertorio, di solito musicisti e musicologi coreani chiamano in causa due stati emozionali opposti che vengono vissuti collettivamente:

han (sofferenza) e (*hŭng*) gioia. Lo stato *han* viene sentito come un tratto fondamentale dell'identità nazionale, legata a una lunga storia di oppressioni, invasioni straniere e guerre, mentre lo stato *hŭng* è legato alla celebrazione di eventi sociali positivi. L'articolo si concentra sullo studio dello *hŭng* (gioia comunitaria), esaminando i contesti performativi associati a questo stato e il modo in cui i musicisti e il pubblico contribuiscono alla sua realizzazione. Piuttosto che proporre una trattazione teorica, l'autore descrive una *performance* di *Tale of the Three Young Brothers* registrata nel 2000, durante una festa in un villaggio. La storia racconta di una ragazza che viene visitata da Buddha e dà alla luce tre bambini miracolosi, che dopo varie vicissitudini vengono finalmente riconosciuti dal padre. Lo scopo principale del rito, tuttavia, non è quello di raccontare la storia, ma piuttosto quello di indurre delle trasformazioni nelle menti e nell'affettività degli spettatori, immergendoli gradualmente nel mito attraverso il doppio canale della narrazione e della musica.

GIORGIO BIANCOROSSO propone una riflessione sulla musica per film attraverso un'analisi della sequenza del primo attacco dello squalo nel film horror *Lo squalo* (1975). Il successo di questa sequenza è dovuto a un utilizzo particolarmente audace e sofisticato della componente musicale: il famoso *Leitmotiv* dello squalo, infatti, fa la sua prima apparizione *en travesti*, in secondo piano e non in simultanea con l'apparizione dello squalo stesso, anche se la sua connotazione suggerisce una situazione di pericolo imminente. Sentire lo squalo nella musica, dunque, è un processo di "disambiguazione" puntellato dall'attenzione selettiva. L'immaginazione ha un ruolo cruciale nell'esperienza dello spettatore perché permette di riempire, attraverso una serie di stati emotivi complessi (la paura, il desiderio o l'intenzione di agire) la distanza temporale tra la musica percepita e l'attesa dell'attacco dello squalo. Nel momento in cui la musica propone una successione di sincopi, che suggerisce il battito di un cuore sottoposto a un forte stress, proviamo paura per la vittima; ma si tratta di una paura che esiste solo nella nostra immaginazione, dal momento che la vittima non sa che sta per essere attaccata. Queste considerazioni permettono all'autore di confutare l'ipotesi secondo cui la musica per film verrebbe percepita dallo spettatore solo in modo inconscio e subliminale.

Musica ed emozioni: il punto di vista degli psicologi

L'articolo di MARCEL ZENTNER prende le mosse da una citazione dell'episodio delle sirene nell'*Odissea*, in cui vengono descritti gli effetti di seduzione e fascinazione della musica. Secondo l'autore, tuttavia, la "profezia" di Omero è stata

ampiamente ignorata dagli studiosi. Pur accettando l'idea che la musica sia in grado di suscitare emozioni, infatti, gran parte degli psicologi e dei neuro-scienziati si è limitata ad applicare alla musica le due principali teorie delle emozioni umane (la teoria delle emozioni di base e il modello circolare degli affetti). Zentner si muove in una direzione diversa: il suo obiettivo non è adattare modelli generali alla musica, ma piuttosto cercare di capire se la musica è in grado di suscitare emozioni specificamente musicali che possano essere classificate e organizzate secondo un apposito modello. La sua ricerca sulle "emozioni musicali primarie" (*primary musical emotions*) ha condotto all'elaborazione del modello GEMS (*Geneva Emotional Musical Scale*), realizzato attraverso un'indagine condotta durante un festival a Ginevra in cui si chiedeva agli ascoltatori di indicare, all'interno di una lista di termini affettivi, quelli che corrispondevano ai risultati emotivi della loro esperienza di ascolto. Secondo l'autore, il modello GEMS permette di dare un contributo concreto alla soluzione di due quesiti fondamentali: 1) come si inducono le emozioni musicali? 2) come si misurano le risposte emozionali degli ascoltatori? Per rispondere alla prima domanda, Zentner ha elaborato il "modello normativo delle induzioni" (*Induction Rule Model*) che permette di fare una previsione, in termini quantitativi, dell'emotività degli ascoltatori sulla base di quattro componenti: strutture musicali, modalità di esecuzione, tipologia degli ascoltatori e contesto; ma anche tenendo conto della variabilità di fattori come empatia, coinvolgimento, condizionamento e memoria. La seconda domanda è più complessa, sia perché il flusso emozionale non è costante nel corso dell'esperienza d'ascolto, sia perché gli ascoltatori di solito non riescono a trovare le parole giuste per descriverlo. L'utilizzo del GEMS, tuttavia, permette di agevolare il loro compito: grazie alla mappa tassonomica, infatti, è possibile capire se termini diversi si riferiscono ad emozioni realmente diverse, oppure se sono varianti di uno stato affettivo più profondo.

Il saggio di TUOMAS EEROLA si ricollega a quello di Spitzer, concentrando l'attenzione sullo stesso *Lied* di Schubert da lui analizzato, *Erkönig*. Mentre Spitzer propone un'interpretazione basata sull'analisi musicale della partitura, Eerola utilizza un modello informatico che analizza le caratteristiche acustiche della musica eseguita per fare delle previsioni sulle emozioni espresse dalla musica stessa. Il metodo usato per estrarre le caratteristiche di un pezzo da un segnale audio si basa su un approccio "cognitivo", che cerca di mettere in relazione i risultati della ricerca informatica con le modalità di ascolto reale attraverso la produzione di un modello che simula le caratteristiche del sistema uditivo incorporando una serie di aspetti come l'attenzione e la memoria.

Applicando questo metodo, Eerola ha elaborato un modello per l'analisi delle emozioni nella musica per film; successivamente questo stesso modello è stato utilizzato per la misurazione delle emozioni in *Erllkönig*. Partendo dai risultati dell'analisi di Spitzer, Eerola ha selezionato cinque frammenti del *Lied* che Spitzer associa a emozioni chiaramente definite (collera, dolcezza, felicità, collera/paura). Il modello della musica per film riconosce nei cinque frammenti del *Lied* una predominanza degli stessi caratteri emotivi identificati da Spitzer, anche se le corrispondenze non sono sempre così stringenti e precise. In ogni caso, l'applicazione del modello della musica per film ha prodotto risultati interessanti: in tutti i segmenti del *Lied* analizzato, infatti, l'emozione dominante è sempre la paura, anche in quelli che mostrano caratteristiche tipiche della dolcezza e della felicità. Questo dato conferma che l'analisi di Spitzer – che considera la paura come l'emozione dominante del pezzo – coglie un aspetto rilevante; e dimostra anche come l'interazione tra analisi musicale e ricerca informatica possa dare un contributo determinante allo studio del rapporto tra musica ed emozioni.

PATRIK JUSLIN e ERIK LINDSTRÖM si concentrano sui processi che permettono agli ascoltatori di percepire determinate emozioni. Gran parte degli studi condotti nell'ambito della psicologia della musica ha messo in evidenza che gli ascoltatori di solito concordano sulla natura delle emozioni espresse da un pezzo di musica: questa concordanza dimostra, secondo gli autori, che il giudizio degli ascoltatori si basa su informazioni legate alla struttura musicale. Il passo successivo è quello di definire le caratteristiche musicali legate all'espressione di determinate emozioni: l'articolo presenta una tabella riassuntiva in cui ciascuna delle cinque emozioni primarie (felicità, tristezza, collera, paura e dolcezza) è associata a una ventina di tratti musicali che riguardano aspetti come tempo, modo, armonia, intensità, ricorrenza di intervalli, attacchi, durate, indicazioni espressive e altro ancora. Questi tratti permettono di conferire alla musica un certo tipo di espressività, ma non è dimostrato che l'ascoltatore usi effettivamente questi tratti per giudicare il risultato emotivo di ciò che ascolta. Per verificare questo aspetto occorre creare delle simulazioni realizzate attraverso l'applicazione di tecniche di elaborazione compositiva; gli autori utilizzano un modello chiamato *Expanded Lens Model* che manipola in modo sistematico, attraverso un processo di sintesi, otto tratti musicali (altezza, modo, successione melodica, ritmo, tempo, dinamica, articolazione e timbro). Le relazioni tra i tratti musicali e le risposte degli ascoltatori vengono quindi analizzate con un procedimento statistico basato sul metodo della regressione multipla (una tecnica che permette di analizzare la relazione tra una variabile dipendente e un certo numero di variabili predittive indipendenti). Oltre a confermare i risultati di varie ricerche precedenti condotte

su basi empiriche, i risultati di questo studio dimostrano che certe caratteristiche musicali possono avere un ruolo importante nella definizione di diverse emozioni, e che alcuni parametri (come il tempo) risultano nel complesso più incisivi di altri.

2. I diversi significati del termine *emotion*

Il sostantivo *emotion* (al singolare o al plurale) e l'aggettivo *emotional* compaiono nel titolo di otto dei quattordici saggi, e ovviamente ricorrono con una certa frequenza in gran parte dei testi (ad eccezione di quelli di Gjerdengen e Smith, in cui se ne riscontrano pochissime occorrenze). Non tutti gli autori attribuiscono a questi termini la stessa valenza semantica, che cambia anche in relazione ai suoi diversi ambiti di applicazione. Il problema della terminologia non è marginale, e merita un approfondimento specifico: di conseguenza, in questa seconda parte della recensione cercheremo di mettere a fuoco i vari significati che il termine “emozione” viene ad assumere, di volta in volta, all'interno del volume.

“Emotion” nella psicologia

Anche se un “classico” come *Emotion and Meaning in Music* di Leonard Meyer [1956], citato nella bibliografia di sette articoli, viene considerato da molti autori come un punto di partenza imprescindibile, il principale riferimento degli studi pubblicati in questo volume è rappresentato dagli scritti contenuti nelle due antologie pubblicate da Patrick Juslin e John Sloboda [2001a; 2010]: non solo dal punto di vista metodologico, ma anche per quanto riguarda l'utilizzo del termine *emotion*.

Juslin e Lindström, come anche Eerola, aderiscono all'approccio che la psicologia delle emozioni chiama “categorico”, e più precisamente alla teoria delle “emozioni primarie”: in questo caso il termine *emotion* si riferisce a un fenomeno, con un'espressione spontanea e universale, che risponde a funzioni di sopravvivenza, e implica una particolare risposta fisiologica a un certo stimolo. Le categorie primarie utilizzate in questi due articoli sono: felicità (*happiness*), tristezza (*sadness*), collera (*anger*), paura (*fear*), dolcezza (*tenderness*).

Oltre al modello “categorico”, il saggio di Spitzer prende in esame altri due modelli utilizzati in ambito psicologico: il primo è quello delle teorie “dimensionali” di James Russel, che utilizzano diversi termini del linguaggio comune per parlare degli “stati affettivi”, inserendoli in una “mappa” risultante dall'incrocio di due “assi bipolari” che corrispondono a due componenti presenti in ogni stato affettivo: la valenza edonica (*valence*), collocata nell'ambito dell'opposizione tra

il “polo” del piacere e quello del dispiacere, e l’attivazione fisiologica (*arousal*), collocata in un *continuum* che va da un livello massimo a un livello minimo. Ad esempio, l’irritazione è definita da un alto grado di attivazione fisiologica e da una valenza edonica negativa, mentre la tenerezza ha un’attivazione moderata e una valenza edonica positiva.

Un altro modello preso in considerazione da Spitzer è quello delle “teorie della valutazione” di Nico Frijda [1986; 2007], Klaus Scherer [2004] e Phoebe Ellsworth [Scherer-Ellsworth 2009], che definiscono l’emozione come un fenomeno che induce il soggetto a compiere un certo tipo di azione funzionale all’adempimento di uno scopo biologico. Tra le sue componenti specifiche, oltre alle manifestazioni espressive (ad esempio facciali) viene presa in considerazione anche la valutazione della situazione in cui si trova il soggetto (ad esempio un pericolo imminente, oppure solo possibile e non immediato).

“Emotion” nella filosofia

L’uso del termine *emotion* in filosofia è esemplificato dal contributo di Matravers che, come già nel suo libro *Art and Emotion* [1998], si muove sulla scia di altri autori del filone “analitico” di scuola statunitense che si occupano di estetica (non solo musicale) come Malcolm Budd [1985], Stephen Davies [1994], Peter Kivy [1990], Jerrold Levinson [1996] e Kendall Walton [1988; 1994]. Anche se questi filosofi riconoscono l’esistenza di emozioni specifiche, come ad esempio la tristezza, la loro prospettiva non coincide esattamente con quella delle teorie psicologiche sulle emozioni primarie. Una qualche forma di convergenza si può ravvisare nell’idea che ogni fenomeno emotivo sia caratterizzato da un’espressione spontanea e da una risposta fisiologica; in generale, tuttavia, i filosofi tendono a porre l’accento sull’importanza giocata da tipologie di sentimento interiore (*feeling*) più profonde e sottili. Utilizzi analoghi di questo termine, anche se con un riferimento meno esplicito alle teorie della filosofia analitica statunitense, si ritrovano anche nei contributi di Biancorosso, Hatten e Paddison.

Confronti tra approcci psicologici e filosofici

Alcuni autori, come Cochrane e Zbikowski, mettono a confronto l’uso del concetto di emozione in filosofia e in psicologia, facendo interagire alcuni aspetti mutuati dall’una o dall’altra disciplina. Cochrane, che si muove in una prospettiva filosofica, parte dal presupposto che l’emozione è ciò che può essere espresso o sentito interiormente da un soggetto (*feeling*), e che lo può spingere a compiere un’azione. Dalle teorie psicologiche di James Laird [2007] Cochrane riprende l’i-

dea che chi vive un'emozione è anche in grado di riconoscerla come tale: in alcuni casi mettendo l'accento sulla situazione che l'ha determinata, in altri concentrandosi maggiormente sulle sue sensazioni corporee.

Zbikowski, che opera invece nel campo della psicologia, riscontra una sostanziale compatibilità tra il significato del termine *emotion* sia nelle teorie filosofiche di Susanne Langer [1942] e di Peter Kivy [1990], sia in quelle psicologiche di Klaus Scherer [2004] e di Jay Dowling e Dane Harwood [1986]. Egli rileva innanzitutto che l'insieme dei riferimenti oggettivi del termine *emotion*, pur non esaurendo la gamma dei referenti dell'espressione *affective states*, è comunque meno ristretto di quello che viene utilizzato dalle teorie delle emozioni primarie. Tra le varie caratteristiche dei fenomeni emotivi studiate in sede filosofica da Langer, e in sede psicologica da Dowling e Harwood, egli sottolinea l'importanza della dimensione processuale e dinamica dell'esperienza dei sentimenti che sostanziano gli stati emotivi. Da Scherer riprende invece la distinzione tra due tipi di funzioni delle risposte fisiologiche: da un lato una funzione "proattiva", della quale sono dotate prototipicamente le risposte corrispondenti alle emozioni primarie che consistono nell'«aiutare l'organismo a preparare la sua reazione agli stimoli» (Zbikowski, p. 42); dall'altra una funzione "reattiva", della quale sono dotate le risposte finalizzate a distinguere ciò che l'organismo sta vivendo in termini emozionali da altri fenomeni che possono far parte del suo vissuto.

"Emotion" e altre categorie affettive

Nell'introduzione al volume Spitzer riprende alcune considerazioni dello storico Thomas Dixon [2003] per precisare che «il termine "emozione" non sarebbe stato compreso prima del XIX secolo, quando ha sostituito un vocabolario più antico che consisteva di passioni, affetti, sentimenti e sensazioni» (p. 2). Le trasformazioni del concetto di emozione in prospettiva storica vengono approfondite anche da Butt, che analizza una serie di termini (*Affekt*, *Passion*, ecc.) che compaiono in alcuni scritti filosofici o religiosi pubblicati in tedesco, francese o inglese nel XVII e nel XVIII secolo. Più che sottolineare le differenze rispetto al lessico attuale, Butt si sofferma sulle implicazioni etiche legate all'utilizzo di questi termini in epoca barocca, e cioè sulla possibilità di giudicare "corretti" solo alcuni stati d'animo, deplorandone altri; precisando che ciò che viene sottoposto a valutazione etica non sono gli stati d'animo in sé (che vengono considerati come una sfera "autonoma" dell'esperienza vissuta a livello personale), ma piuttosto gli usi che se ne fanno.

Il problema del lessico viene affrontato anche da Zentner, che parte dal presupposto che tutti gli stati affettivi (emozioni, stati d'animo e sentimenti) siano

stati in qualche modo codificati dal linguaggio umano. Questo gli ha permesso di realizzare un'indagine a tappeto sul lessico di cinque lingue moderne, individuando più di 500 termini che si riferiscono all'area semantica corrispondente all'espressione inglese *affective states*: «non abbiamo ritenuto necessario scegliere solo quei termini che si riferiscono alle emozioni nel modo in cui vengono definite nei manuali di filosofia o di psicologia. Piuttosto, ci è sembrato importante che questi termini siano in grado di riflettere degli stati emotivi che possono essere realmente vissuti» (Zentner, p. 103). Dopo aver raccolto questo repertorio di termini, l'indagine di Zentner si è concentrata sullo studio delle relazioni tra il lessico affettivo e le caratteristiche strutturali della musica percepita nel corso dell'esperienza d'ascolto.

Anche Mills, nel suo studio sulla musica tradizionale coreana, è partito da una ricognizione dei possibili significati del termine *hŭng*, il cui referente rientra in esperienze che vengono normalmente considerate di tipo "emozionale": «per la traduzione di *hŭng* in inglese, i dizionari coreano-inglesi tendono a proporre parole quali *fun, amusement, enthusiasm, merriment, mirth and pleasure*» [Mills, p. 277]. Dopo aver approfondito le implicazioni semantiche del termine *hŭng*, l'autore ha condotto uno studio dei contesti performativi associati alla realizzazione di questo particolare stato emotivo.

Criteri per la distinzione di emozioni differenti

L'idea che la musica sia in grado di provocare emozioni distinte, e non solo una forma di emozionalità diffusa e generica, viene discussa da vari autori. Gli articoli di Juslin e Lindström e di Eerola, facendo riferimento alle teorie sulle emozioni primarie, condividono l'ipotesi che sia possibile distinguerle in categorie discrete. Diverso, come si è già osservato, è il modello "dimensionale", che considera diverse solo le emozioni che abbiano una differente valenza e/o una diversa quantità di attivazione fisiologica. Zentner e Spitzer cercano tuttavia di rendere compatibili le due prospettive, chiamando in causa i risultati degli studi di Juslin e Timmers [2010].

In molti casi, inoltre, le emozioni "estetiche" vengono distinte da quelle "non estetiche": Spitzer, ad esempio, riprendendo la distinzione di Paddison [2009] tra il "tremore fisiologico" (*shiver*) e il "fremito estetico" (*aesthetic shudder*), confronta le emozioni primarie con la definizione di "sublime" proposta da Kant. Zentner propone invece una distinzione tra le emozioni "utilitarie" (che fanno parte del vivere comune, con finalità di adattamento a specifiche situazioni del mondo), e le emozioni "estetiche", che non hanno la funzione di spingere all'azione o di risolvere qualche problema di adattamento.

3. Un panorama delle emozioni musicali

Al di là delle varie declinazioni semantiche del termine “emozione”, il volume *Music and Emotion* propone una panoramica piuttosto ampia ed articolata delle possibili interazioni tra il fenomeno delle emozioni e l’esperienza della musica.

Un’emozione musicale unica e “ineffabile”?

Partiamo da un punto di vista ormai storico che risale, nella sua formulazione più nota, ad Eduard Hanslick [1854], il cui nome ricorre con una certa frequenza negli articoli che stiamo recensendo. Paddison lo cita “trasversalmente”, ma in maniera significativa: rievocando la teoria aristotelica dell’arte, egli sottolinea che la *mimesis* artistica viene concepita da Aristotele come «un fare qualcosa attraverso l’azione, il ritmo e il movimento» [Paddison, p. 132]. La posizione del filosofo greco manifesta sorprendenti analogie con quella di Hanslick, secondo il quale la musica è espressiva, ma di idee specificamente musicali che consistono appunto in movimenti e ritmi. Partendo da questi presupposti, Paddison propone il concetto di “intransitività” dell’espressività musicale: «i gesti musicali non dovrebbero essere associati in modo semplicistico alle emozioni, come se ci fosse un qualche tipo di corrispondenza diretta» (p. 140). Il significato dalla musica è piuttosto qualcosa di ineffabile che, come sottolinea anche Adorno, «emerge dalle sue configurazioni e dai suoi sviluppi» [Adorno 1999, p. 162].

Altri commentatori si soffermano, in termini di consenso o di dissenso, anche sulla questione dell’ “ineffabilità” dell’emozione musicale, parlando di una forma di “eccitazione diffusa” che sarebbe sostanzialmente unica e indivisibile. Spitzer, ad esempio (p. 3), ricorda come la tradizione “formalista” (da Hanslick a Meyer), consideri le singole emozioni come un elemento non intrinseco all’esperienza musicale: la musica ha a che fare con un affetto o un tono emotivo unico e indifferenziato, articolabile al massimo in un arco di tensione-distensione. Subito dopo, tuttavia, Spitzer aggiunge che adottando questo approccio l’analisi trascura una buona metà del problema; e sull’importanza di quest’altra metà insiste anche Zentner (p. 117).

L’articolo di Smith, dedicato all’analisi di alcuni brani pianistici di Skrjabin, tende anch’esso a descrivere la musica in termini di “tonalità emotiva indifferenziata”, ma parla di *drive* (pulsione) piuttosto che di tensione, prendendo in tal modo le distanze da Hanslick e ricollegandosi alla tradizione di pensiero di Schopenhauer.

Emozioni percepite ed emozioni provate

Un altro tema di fondamentale importanza è legato alla distinzione fra le emozioni che possono essere individuate in un pezzo di musica (*perceived emotions*) e le emozioni provate dall'ascoltatore (*felt emotions*). Juslin e Lindström descrivono i due processi come fenomeni sostanzialmente diversi, pur precisando che non sempre è possibile operare una netta distinzione.

Vari autori fanno riferimento agli studi di Scherer e Zentner [2001], che hanno proposto una teoria che distingue quattro fattori che incidono sulla possibilità di vivere, attraverso la musica, un'esperienza legata alla sfera delle emozioni: le strutture presenti nella partitura, i tratti espressivi della sua esecuzione, le caratteristiche culturali e psicologiche di chi ascolta e quelle del contesto in cui avviene l'ascolto. Gli ultimi due fattori permettono di far sì che, anche ascoltando una musica che non fa percepire una particolare espressività emotiva, si vivano comunque delle emozioni. A questo proposito Cochrane rileva che quando qualcuno si emoziona all'ascolto di un pezzo come *Jingle Bells*, ciò che percepisce non è il contenuto emozionale della musica, ma piuttosto quello dei propri ricordi personali (p. 264). Al contrario Spitzer, analizzando un pezzo di Schubert, osserva che la paura che l'ascoltatore sente in quel pezzo è nella musica, e non certo nell'ascoltatore o nell'esecutore. Zentner, a sua volta, cita nel suo articolo uno studio di Paul Evans e Emery Schubert [2008], in cui si dimostra che raramente le emozioni "provate" riflettono quelle "percepite", che di solito sono assai diverse tra loro. La necessità di tenere ben ferma questa distinzione viene ribadita da Zentner anche in altri studi [Zentner-Eerola 2010, p. 88].

Bisogna tuttavia considerare che in alcune delle indagini empiriche presentate in questo volume, come quelle di Eerola e di Juslin e Lindström, si richiede ai soggetti testati di valutare se ciò che ascoltano nel corso degli esperimenti può essere associato alle emozioni primarie, senza però specificare se tali emozioni siano percepite o vissute. In questi esperimenti, dunque, la distinzione fra emozioni percepite e provate non è considerata una variabile decisiva.

Emozioni estetiche versus emozioni quotidiane

Lo sviluppo della musica concertistica nella sua accezione più "pura", e cioè indipendente da funzioni sociali, apre la strada a un altro problema significativo che Paddison evidenzia attraverso il seguente interrogativo: «se la musica è da considerarsi "espressiva", che cosa si può dire che essa "esprima" quando viene considerata totalmente autonoma dal contesto sociale, e sufficiente a se stessa?» (p. 130). Le possibili risposte a questa domanda sono almeno tre: anzitutto quella

che sostiene, sulla scia di Hanslick, la totale “intransitività” dell’espressività musicale. Sul versante opposto si colloca invece la posizione di chi (come Juslin) sostiene che le emozioni musicali non siano diverse da quelle della vita quotidiana: se non riflettesse esperienze umane comuni, infatti, la musica non sarebbe comprensibile. Un terzo tipo di risposta viene fornito infine dagli studiosi che promuovono indagini volte a verificare se le emozioni legate alla musica siano di natura specificamente estetica, e dunque non assimilabili a quelle della vita quotidiana.

Zentner, ad esempio, ha tentato di studiare le emozioni diffuse in uno specifico contesto musicale, realizzando un’indagine a tappeto durante un festival a Ginevra (p. 103); i risultati della ricerca hanno portato alla definizione in una lista di termini che ha preso il nome di GEMS (*Geneva Emotional Music Scale*). L’elenco dei termini è stato progressivamente ridotto, da una rosa di più di quaranta fino a nove: *wonder, transcendence, tenderness, nostalgia, peacefulness, power, joyful activation, tension, sadness*. I primi cinque sono stati a loro volta raggruppati in un’unica categoria, *sublimity*; *power* e *joyful activation* sono stati associati al termine *vitality*, e *tension* e *sadness* al termine *unease*. In definitiva, ciò che emerge dallo studio di Zentner è che gli stati emotivi tipici dell’esperienza di ascolto musicale sarebbero tre: sublimità, vitalità e tensione. Tutti caratteri che, con tutta evidenza, non sono assimilabili alla sfera delle emozioni utilitarie, ma piuttosto a quella delle emozioni estetiche.

Emozioni e “persona”

Un altro elemento che viene spesso chiamato in causa, nello studio del rapporto tra musica ed emozioni, è il concetto di “persona”. Con questo termine, derivato dal latino *dramatis persona* (personaggio), si indica un “agente fittizio”, una sorta di soggetto immaginario che “opera” all’interno di un brano musicale. Quando si ascolta, infatti, non ci si limita a percepire la musica, ma si avverte inconsciamente la presenza immaginaria di una “persona” (o talvolta anche più di una) che prova o comunica emozioni.

Matravers (p. 11) rileva che il concetto di “persona” assume un ruolo sia nelle teorie filosofiche di Levinson [2005] sia, più marginalmente, in quelle di Davies [1994]. Hatten (p. 93) preferisce le trattazioni, a suo parere più “accuratamente sfumate”, di Robinson [2005] e Ridley [2007]; mentre Spitzer, rifacendosi sia a Robinson che a Nussbaum [2007], utilizza questo concetto per segnalare, nei brani da lui analizzati, innumerevoli «modi di muoversi, agire, sentire, percepire, pensare» (p. 6).

Cochrane approfondisce la questione introducendo un'osservazione interessante sul concetto di «minimal sense of self», che considera un requisito necessario a qualunque forma di emozione (p. 266). Si sa – egli dice – che gli esseri umani riconoscono le emozioni in due modi: o nei termini (esterni) del rapporto fra essi e l'ambiente circostante, o nei termini (interni) di reazioni del proprio corpo di fronte agli stimoli ambientali. In questi casi non è necessario ricorrere a un'idea specifica di “persona” intesa come agente esterno, ma è inevitabile presupporre che esista almeno un senso di sé (sia pure minimo o embrionale) senza il quale non è possibile né considerarsi in relazione con l'ambiente, né provare reazioni fisiche. Questo *minimal sense of self* sarebbe dunque, secondo Cochrane, ciò che viene implicato dall'espressività emotiva della musica.

4. L'analisi musicale e le emozioni (di Luca Marconi)

Nell'introduzione al volume, Spitzer spiega di aver organizzato l'*International Conference on Music and Emotion* (da cui sono derivati diversi contributi della presente raccolta), perché nessuno dei diciannove capitoli dell'antologia *Music and Emotion*, curata da Juslin e Sloboda nel 2001, si occupava di analisi musicale (la stessa osservazione si potrebbe fare anche a proposito dell'*Handbook* pubblicato dagli stessi autori nel 2010). Leggendo in questa prospettiva gli articoli del volume curato da Spitzer, è possibile individuare due principali funzioni dell'analisi: una funzione esplicativa, a cui in questa raccolta viene dedicato uno spazio abbastanza ridotto, e una funzione interpretativa, a cui viene dedicato uno spazio più ampio. Chiamo “esplicativa” un'analisi basata su inchieste empiriche: ad alcuni soggetti vengono fatti ascoltare determinati esempi musicali, che vengono poi analizzati per spiegare in che modo certi stimoli acustici possono provocare nei soggetti le risposte verbali o non verbali che sono state rilevate empiricamente. Chiamo invece “interpretativa” l'analisi di un brano musicale in cui vengono individuati dei tratti strutturali che sono potenzialmente relazionabili a emozioni, e che si propone di spiegare in cosa consista tale potenzialità. Oltre a presentare le possibili applicazioni di queste due funzioni, cercherò di evidenziare alcuni spunti per ulteriori sviluppi della ricerca, che ritengo auspicabili. Presenterò dapprima alcuni esempi di analisi esplicative, e successivamente di analisi interpretative.

Le risposte galvaniche degli ascoltatori e le analisi di Spitzer

Consideriamo innanzitutto l'analisi esplicativa presentata nel paragrafo “An Augenblick at Belfast” del saggio di Spitzer. I rilevamenti empirici descritti da

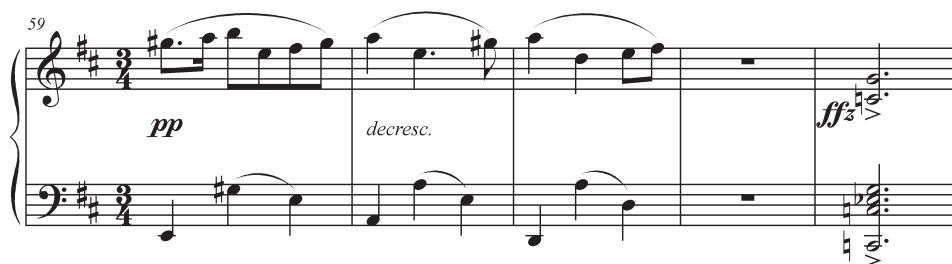
Spitzer, effettuati da Tom Cochrane e Ben Knapp, consistono nella misurazione delle proprietà elettriche della pelle (o “risposta galvanica”) nel corso dell’esperienza di ascolto. La misurazione viene ottenuta applicando dei sensori alle dita degli ascoltatori, e l’aumento della sudorazione viene associato a un incremento di tensione che segnala che il corpo si prepara all’azione. I soggetti coinvolti nell’esperimento sono lo stesso Spitzer e un gruppo di ascoltatori che hanno una scarsa familiarità con la musica classica; il pezzo che viene fatto ascoltare è il primo movimento della Sinfonia “Incompiuta” di Schubert. Nella discussione dei risultati, tuttavia, in cui i dati raccolti nell’esperimento vengono messi in relazione con l’analisi del testo musicale, ci si limita a confrontare solo i dati relativi alle risposte galvaniche di due soggetti: quelle di Spitzer e di un altro ascoltatore “inesperto”.

Al di là di alcune concordanze episodiche, le risposte dei due soggetti mostrano una significativa aderenza solo nel corso di un lungo passaggio che va da b. 44 a b. 62, che corrisponde all’esposizione del secondo gruppo tematico (le cui battute iniziali sono riportate nell’Es. 1).



Es. 1. F. Schubert, Sinfonia “Incompiuta”, I. mov., bb. 44-47 (melodia del secondo gruppo tematico).

Le risposte galvaniche dell’ascoltatore inesperto raggiungono un grande picco all’inizio di b. 63, in corrispondenza di un improvviso accordo “sforzato” in Do minore che sopraggiunge dopo una battuta di pausa (cfr. Es 2); le risposte galvaniche di Spitzer, invece, registrano in quello stesso punto una significativa diminuzione.



Es. 2. F. Schubert, Sinfonia “Incompiuta”, I. mov., bb. 59-63.

A cosa si deve questa differenza fra le due risposte? Spitzer propone la seguente interpretazione: in base alla sua lettura analitica del pezzo, da b. 44 a b. 62 si assiste alla rappresentazione di un “personaggio” in preda a una tensione raggelata (*freeze*), mentre a b. 63 sopraggiunge un evento in grado di produrre uno shock improvviso. Egli ipotizza che da b. 44 a b. 62 la sua reazione e quella dell’ascoltatore “inesperto” siano simili perché entrambi hanno empatizzato col personaggio rappresentato: di conseguenza, la risposta dei soggetti a una tensione raggelata è una variabile del tutto indipendente dal loro grado di familiarità con la musica ascoltata (p. 178). La diversa reazione in corrispondenza dell’accordo di b. 63 viene invece spiegata ipotizzando che lo shock di un evento inatteso abbia potuto facilmente impressionare l’ascoltatore “inesperto”; ma non certo Spitzer che, avendo maturato una profonda familiarità con il pezzo, era abituato ad aspettarselo.

Queste ipotesi sono indubbiamente suggestive, e la metodologia esemplificata (usare l’analisi per spiegare differenze e somiglianze tra diverse esperienze d’ascolto) è rilevante; come tuttavia ammette lo stesso Spitzer, la quantità decisamente limitata dei dati empirici raccolti non permette di giungere a conclusioni di portata più generale.

L’espressività percepita e le analisi di Eerola

Un secondo caso di analisi esplicativa viene presentato nel paragrafo “Musical Relevance of Extracted Features” del saggio di Eerola. In questo caso, i dati empirici sono stati rilevati attraverso un esperimento in cui si chiedeva a 116 studenti universitari di associare 110 brevi frammenti di colonne sonore a una delle cinque emozioni primarie [Eerola-Lartillot-Toiviainen 2009]. L’analisi, realizzata da un programma informatico appositamente predisposto, ha permesso di evidenziare la presenza di caratteristiche riconducibili a diversi parametri (dinamica, timbro, armonia, registro, ritmo, articolazione, struttura).

Le conclusioni dell’indagine di Eerola confermano sostanzialmente alcune teorie precedenti, e in particolare quelle di Juslin [1997; 2003] sulle relazioni tra le cinque emozioni primarie e alcune caratteristiche sonore: le musiche tristi hanno «un timbro ricco, centri tonali che cambiano lentamente, un registro stabile e costante, tonalità di impianto in modo minore». La collera è associata a una scarsa chiarezza della pulsazione, grande “durezza” (che corrisponde alla forma sensoriale della dissonanza), ambiguità tonale e spettro timbrico complesso. La dolcezza è caratterizzata da suoni scuri, bassa durezza, chiarezza tonale e spettro timbrico stabile. La felicità prevede ritmi veloci, una costituzione spettrale più compatta, registro acuto, grande chiarezza tonale e tonalità d’impianto in

modo maggiore. Infine, la paura comprende grande varietà di dinamiche, attacchi brevi, registro acuto e instabilità tonale [Eerola, p. 220].

Nel paragrafo successivo, Eerola presenta i risultati di un'altra ricerca sul Lied *Erllkönig* di Schubert, che viene analizzato anche da Spitzer nel suo articolo; ma di questa seconda analisi parleremo in dettaglio più avanti.

L'espressività percepita e gli esperimenti di Juslin e Lindström

Una terza analisi "esplicativa" viene presentata nel saggio di Juslin e Lindström. I dati empirici sono stati raccolti con un procedimento simile a quello appena esposto, e cioè chiedendo a un gruppo di soggetti non esperti di ascoltare alcuni frammenti musicali e di associarli alle cinque emozioni primarie. Due aspetti differenziano la loro ricerca da quella di Eerola: in primo luogo, i due studiosi hanno fornito ai loro soggetti la seguente consegna, non prevista da Eerola: «ricorda che ogni frammento musicale dovrebbe essere giudicato in relazione agli altri frammenti ascoltati» [Juslin-Lindström, p. 342]. In secondo luogo, i passaggi musicali che sono stati sottoposti al giudizio dei soggetti intervistati sono assai lontani dalla musica che si ascolta normalmente. Si tratta di brevissimi frammenti appositamente realizzati con mezzi informatici, costituiti da una linea melodica non accompagnata, abbastanza monotona dal punto di vista ritmico, dinamico, agogico e timbrico, e priva di riferimenti stilistici a generi musicali esistenti. Juslin e Lindström non possono fare a meno di riconoscere che questi frammenti «sono relativamente semplici, se confrontati con gran parte della musica del mondo reale» (p. 356). Le argomentazioni con cui difendono la scelta di utilizzare materiali così semplici, tuttavia, non risultano convincenti; soprattutto non riescono a fugare il dubbio che i dati raccolti attraverso una ricerca di questo tipo possano essere davvero utili per comprendere il funzionamento delle esperienze musicali del "mondo reale".

È questo il limite più forte del loro saggio: si consideri, ad esempio, che dopo aver distinto gli andamenti di una linea melodica in "semplici" e "complessi", Juslin e Lindström sostengono che per trasformare una melodia semplice "a" in una melodia complessa "b" basti cambiare l'armonia della terza battuta, sostituendo un accordo sul II grado con un accordo sul IV grado. Non si può fare a meno di pensare che tutto questo abbia davvero poco a che fare con le esperienze comuni dell'ascolto quotidiano.

Un altro elemento che desta forti perplessità è l'idea secondo cui «la spina dorsale della percezione delle emozioni in musica è rappresentata dagli effetti prodotti da singoli parametri, piuttosto che dall'interazione tra parametri diversi» (p. 353). Questa ipotesi, che viene presentata dagli autori come uno dei risul-

tati più innovativi della loro ricerca, non sembra tuttavia sostenuta da argomentazioni convincenti. Anche perché, a differenza degli esperimenti che hanno portato a questa conclusione, nel “mondo reale” gli ascoltatori non tendono certo ad orientare le loro risposte affettive sulla base di un elenco di emozioni primarie.

Ineludibilità delle analisi esplicative

Anche se alcuni aspetti delle analisi fin qui discusse risultano poco convincenti, è tuttavia auspicabile che l'analisi con funzione esplicativa venga praticata sempre più spesso. Lo studio delle relazioni tra le qualità emotive e le caratteristiche strutturali della musica può avere importanti ricadute anche su discipline diverse: non si tratta, insomma, di questioni che riguardano solo gli studiosi di scienze cognitive o gli specialisti di psicologia della musica. Molte indagini musicologiche, ad esempio, potrebbero trarre grandi benefici da un confronto con queste prospettive di studio che, grazie all'adozione di un approccio empirico, permettono anche di valorizzare il ruolo dell'esperienza d'ascolto.

Condizioni delle analisi interpretative

Le analisi con funzione interpretativa proposte in questo volume si fondano su presupposti riconducibili a due diverse condizioni. Il dato di partenza comune è che tutte le analisi hanno l'obiettivo di stabilire delle correlazioni tra alcuni fenomeni emotivi e un insieme di caratteristiche strutturali della musica. I mezzi per conseguire questo obiettivo, tuttavia, sono diversi: in alcuni casi si procede applicando un modello di correlazioni ripreso da una teorizzazione precedente, e cercando di capire come il pezzo analizzato si collochi rispetto al modello utilizzato. In altri casi, invece, il pezzo studiato e la sfera emotiva non vengono analizzati sulla base di un modello preesistente, ma a partire da un'ipotesi che viene inferita *ex novo* dalla particolare situazione in esame.

Applicazioni di modelli pregressi

Il saggio di Eerola è quello in cui l'applicazione di modelli pregressi viene condotta in modo più sistematico. I modelli che utilizza sono sostanzialmente due: il primo è quello per l'analisi delle emozioni nella musica per film, di cui si è già parlato in precedenza. Il secondo è legato allo studio del rapporto musica-emozione nell'esecuzione pianistica, ed è ripreso da una ricerca condotta da Resni-

cow, Salowey e Repp [2004]. Tale modello è stato realizzato chiedendo a un gruppo di pianisti esperti di suonare tre pezzi (rispettivamente di Bach, Bartok e Persichetti) in cinque modi espressivi diversi (spaventato, arrabbiato, triste, felice e “neutro”), per un totale di 15 esecuzioni.

Eerola ha utilizzato questi (ed altri) risultati pregressi per analizzare, con l’ausilio di un apposito programma informatico, alcuni frammenti di un’esecuzione discografica di *Erlikönig*; i frammenti sono stati selezionati in base ai risultati dell’analisi di Spitzer, che ha associato quei passaggi a delle emozioni chiaramente definite (collera, dolcezza, felicità, collera/paura). L’analisi condotta da Eerola con il modello della musica per film dimostra che l’emozione dominante in tutti i frammenti è la paura. Utilizzando invece il modello delle esecuzioni pianistiche, i risultati registrano stati emozionali più “cangianti” e più vicini a quelli indicati da Spitzer. Per spiegare questa difformità di risultati, Eerola precisa che in un brano espressivamente complesso come *Erlikönig* emozioni diverse come paura, dolcezza e tristezza possono anche sovrapporsi e mescolarsi tra loro; rispetto a queste complessità emozionali, aggiunge Eerola, la ricerca mostra ancora evidenti carenze, e va dunque perfezionata.

Un primo limite di questo approccio è che l’autore non ha esaminato le risposte empiriche di ascoltatori di *Erlikönig*: dunque non sappiamo se le sue ipotesi interpretative su questo pezzo trovano un riscontro nelle esperienze vissute da soggetti abituati a cogliere l’espressività delle colonne sonore o da altri abituati a coglierla nella musica classica.

Un secondo limite può essere individuato nel fatto che, come ricordano anche Juslin e Lindström, «le emozioni primarie non riescono a esaurire le possibilità espressive della musica» (p. 356). I modelli pregressi utilizzati da Eerola prendono in considerazione solo tali emozioni: in sostanza, è come se si ipotizzasse che Schubert, scrivendo la musica di *Erlikönig*, non avesse potuto far altro che utilizzare solo quelle cinque emozioni per plasmare la temperatura emotiva del suo *Lied*.

C’è da segnalare, infine, un ultimo problema: nell’analisi “emozionale” di una determinata unità musicale, solo alcuni dei tratti strutturali rilevati possono essere considerati specifici di un’emozione precisa. Ci chiediamo allora se, per stabilire che un frammento sonoro è espressivo di quell’emozione, sia sufficiente che il numero dei suoi tratti “emozionalmente specifici” sia semplicemente superiore a quello dei tratti specifici di altre emozioni, oppure se sia necessario che esso superi anche una certa soglia (poniamo, ad esempio, che i tratti “tipici” debbano raggiungere almeno il 50% dell’insieme totale di quelli indicati dal modello), al di sotto della quale il frammento non può essere considerato espressivo di quell’emozione.

Limiti come quelli che abbiamo indicato possono essere rilevati anche in alcune analisi di Spitzer, che utilizzano come correlazioni pregresse i modelli proposti da Juslin e Timmers [2010] e associano le cinque emozioni primarie a insiemi di caratteristiche simili a quelle presentate da Eerola.

Altre analisi con funzione interpretativa realizzate da Spitzer utilizzano invece come correlazioni pregresse alcuni *topics*. La tecnica analitica del *topic* prende in considerazione insiemi complessi di caratteristiche sonore e li associa a vari tipi di contenuti (che in alcuni casi possono avere a che fare con le emozioni, ma in generale possono anche non avere come referente un fenomeno affettivo). L'associazione avviene sulla base di indagini volte a rilevare la compresenza, in diversi pezzi musicali, di un certo insieme di elementi strutturali e di contenuti espressivi [Ratner 1983; Allanbrook 1983; Agawu 1991; Hatten 1994, 2004; Kassabian 2000; Monelle 2006; Chua 2007; Rosar 2010]. Questo approccio si ritrova anche nelle analisi proposte da Biancorosso, e viene utilizzato episodicamente nei saggi di Hatten, Smith e Butt.

Gli elenchi di *topics*, che non comprendono solo contenuti di tipo emozionale, offrono una visione meno limitata della gamma espressiva della musica rispetto alle correlazioni proposte da Juslin, Eerola e altri studiosi, che tendono invece a concentrare la loro attenzione solo sulle emozioni primarie. Anche l'utilizzo dei *topics* può tuttavia risultare problematico se, come accade nelle analisi presentate in questo volume, non è sostenuto da indagini empiriche volte a verificare se i contenuti associati a un certo pezzo vengano effettivamente percepiti da qualche ascoltatore. In altri termini, gli autori partono dal presupposto che l'insieme dei tratti rilevati nei pezzi analizzati sia sufficiente a provocare una certa esperienza d'ascolto, ma non si preoccupano di dimostrare scientificamente che altri elementi, comunque presenti nel pezzo, possano impedire di vivere quella stessa esperienza. Per risultare più persuasivi, dovrebbero dunque formulare un'ipotesi più dettagliata, che precisi meglio il funzionamento del *topic*.

Applicazioni di modelli ad hoc

L'autore che sviluppa ipotesi più approfondite sulla relazione tra musica ed emozioni, traducendole in strumenti analitici, è sicuramente Zbikowski. Le sue ipotesi (che producono analisi di tipo interpretativo) si basano sul concetto di "analogia" e sulle teorie di Barsalou [2005], che ha messo a punto un modello cognitivo chiamato "simulatore". L'analogia si verifica quando le relazioni tra gli elementi di un certo "dominio" (nel nostro caso i suoni) hanno una struttura correlabile con quella degli elementi di un altro dominio corrispondente a un'esperienza diversa, anche di tipo emotivo. In questi casi, secondo Barsalou, alcune

strutture neurali del dominio di partenza vengono riprodotte nel dominio di arrivo dando vita a una “simulazione” non esattamente identica, ma comunque vivida.

Partendo da questi presupposti Zbikowski analizza la Sonata K. 208 di Domenico Scarlatti, in cui rileva la presenza di processi di «distacco sintattico» dalla tonica implicata o di ricongiunzioni ad essa. Il risultato risulta convincente nella misura in cui l'autore, riformulando intuizioni abbastanza radicate nella tradizione teorica, interpreta i distacchi e i ricongiungimenti come una simulazione dei processi dinamico-affettivi determinati dall'allontanarsi o dall'avvicinarsi a una meta desiderata.

Con un approccio simile, Smith analizza la musica di Skrjabin elaborando un'ipotesi interpretativa sui processi affettivi connessi al desiderio, anche se le premesse teoriche su cui si basa questa chiave di lettura vengono esplicitate in modo meno dettagliato. In due composizioni di Skrjabin strettamente connesse tra loro, *Desir* e *Caresse dansée*, viene messa in rilievo la presenza di percorsi sintattici in cui è possibile individuare relazioni di avvicinamento o allontanamento (metaforico) rispetto a una tonica e/o ad altri punti di riferimento. In questi casi affiora, pur se con minor insistenza rispetto all'articolo di Zbikowski, un'analogia con “meccanismi psicologici” ricchi di implicazioni affettive, dove «alcune pulsioni vengono ignorate in favore di urgenze più forti, che trovano espressione in articolazioni del desiderio più chiaramente direzionate verso un oggetto» (p. 246).

Un'altra analisi con valenza interpretativa fondata su ipotesi *ad hoc* viene proposta nel saggio di Hatten, in cui si afferma che la Sonata per pianoforte K. 533 di Mozart, giocando con le aspettative formali dei suoi ascoltatori, invita a inferire la presenza di «un agente riconducibile a un protagonista che vive una serie di esperienze associabili a quelle di un pellegrino» (p. 95). Evidente è il nesso con le teorie di Meyer, mentre più in ombra rimane la riflessione sulla dimensione emotiva dell'espressività dei “gesti” musicali di volta in volta individuati.

Una maggiore attenzione nei confronti di questa dimensione si ritrova nel saggio di Spitzer, che utilizza le emozioni primarie come un orizzonte di riferimento costante dell'interpretazione analitica. Chi cerchi un approccio più mirato rispetto a certi atteggiamenti tipici dall'ermeneutica “impressionista”, tuttavia, rischia talvolta di rimanere deluso, dal momento che la correlazione tra passaggi musicali e stati emotivi non viene sempre argomentata in modo esauriente. È quanto accade, ad esempio, nell'interpretazione di due passaggi del primo movimento della Sinfonia “Incompiuta” – da b. 63 a b. 71, e da b. 85 a b. 93. Quando li si correla con gli stati emotivi, l'autore si limita ad affermare che questi passaggi «appaiono e suonano molto diversi, e proiettano affetti diversi: paura/collera nel

primo caso e gioia trionfante nel secondo – e cioè felicità, con un alto grado di attivazione» (p. 174). In altri casi la proposta interpretativa viene sostenuta da argomentazioni più dettagliate, che però si muovono nella direzione, già commentata in precedenza, del riferimento a modelli di correlazione pregressi.

I passaggi più convincenti sono quelli in cui Spitzer interpreta alcune caratteristiche della partitura in relazione al modello dell’“azione” e, in particolare, quando esplora la possibilità di associare certi aspetti della costruzione del tempo musicale con la dinamica temporale delle situazioni emotive.

Integrazioni auspicabili

La possibilità di sviluppare un metodo di indagine capace di conciliare analisi esplicative e analisi interpretative rappresenta senza dubbio un traguardo importante per lo studio delle emozioni in musica. In questo volume, come peraltro in gran parte degli studi prodotti negli ultimi anni, i tentativi di integrare questi due approcci risultano tuttavia piuttosto limitati. Anche se Spitzer ed Eerola provano a fare qualcosa in questa direzione, i risultati della loro collaborazione sono abbastanza embrionali, o comunque non del tutto soddisfacenti. Integrare diverse competenze e metodi di lavoro richiede sicuramente un grosso sforzo, che probabilmente può essere realizzato solo attraverso il lavoro di un’équipe di studiosi in cui tutte le competenze necessarie possano essere rappresentate. Non c’è dubbio, tuttavia, che solo sviluppando un approccio integrato l’analisi potrà fornire un contributo decisivo allo studio dei rapporti tra musica ed emozioni.

5. Precisazioni sulle emozioni “percepite” (di Mario Baroni)

Il volume *Music and Emotion* offre un’ampia panoramica di idee, spunti di riflessione e prospettive di indagine. Vorrei tuttavia soffermarmi su due problemi che mi sembrano di particolare interesse per un musicologo-analista (il probabile lettore di questa recensione): 1) la necessità di precisare il ruolo del profilo strettamente affettivo, rispetto a tutte le altre esperienze che la musica è in grado di offrire; 2) la necessità di indicare con buona approssimazione i vari tipi di emozione che la musica può stimolare.

Prima di entrare nel vivo della discussione è necessario fare una breve premessa, per circoscrivere il campo d’azione. Nelle pagine che seguono mi limiterò a parlare di *perceived* (e non di *felt*) *emotions*, ossia delle emozioni che un ascoltatore attento considera espresse dalla musica stessa, e non di quelle che egli prova in prima persona in base ad altre circostanze (importanti, ma di natura diversa). Escludo dalla mia riflessione anche le emozioni che possono nascere dall’atto di

produrre musica (suonando o componendo), o le varianti emozionali che possono essere stimulate dal contesto in cui la musica è diffusa (in piazza, allo stadio, al cinema, in chiesa, a letto, e via dicendo). Prenderò in esame un solo genere di musica, la musica classica, che del resto è quella che viene presa in considerazione in gran parte dei contributi di questo volume. Nello specifico, mi riferirò solo all'ascolto "da concerto", e cioè alle funzioni estetiche tipiche della musica classica. In una sala da concerto, infatti, il gioco delle relazioni estetiche coinvolge un ristretto numero di soggetti: l'ascoltatore, il compositore, gli esecutori (con le loro presumibili intenzioni) e la partitura che il compositore ha creato (che si trova appunto sui leggi). Escludo altresì gli ascoltatori distratti: mi riferisco solo a chi ascolta con interesse, e possibilmente con buona competenza. Nel mio scritto prenderò in considerazione solo le emozioni vigenti in questo particolare contesto, lasciando provvisoriamente da parte tutto il resto.

Musica, emozioni ed altre attività intellettuali ed affettive

Veniamo ora al primo dei due problemi: che ruolo hanno gli aspetti emozionali rispetto a tutte le altre attività che possono essere messe in atto da questo particolare tipo di ascoltatore? Per rispondere a questa domanda occorre fare una premessa: chi entra in una sala da concerto è spinto da motivazioni culturali di varia natura. Marc Leman definisce questo processo come «being involved with music» [2008, 3]: la sua tesi è che la molla che provoca l'interesse consista soprattutto negli stimoli emozionali di natura positiva che la musica è in grado di suscitare. Anche secondo le indagini di molti altri studiosi la musica "fa star bene", tende a procurare uno stato di benessere [Sloboda-Juslin 2010, 86]; si potrebbe aggiungere che, non a caso, la tradizione ci dice che in paradiso gli angeli cantano e suonano. Per di più, esiste nella teoria psicologica un aspetto unanimemente condiviso, secondo il quale una delle componenti fondamentali delle emozioni è l'*embodiment*: le emozioni hanno sempre a che fare con il corpo [Scherer 2004, 240] e sono, come sostiene anche Leman, *embodied states*. Chi acquista il biglietto per un concerto lo fa dunque per motivazioni diverse, ma soprattutto perché si aspetta che l'esperienza di ascolto possa procurargli un piacevole turbamento fisiologico.

Tutto ciò è solo una premessa, o meglio un'attitudine che generalmente possiamo attribuire all'ascoltatore che prende posto sulla sua poltrona; ma cosa accade quando comincia veramente il concerto? Qui il discorso diventa più complesso: la buona disposizione all'ascolto, infatti, non esaurisce l'insieme delle concrete esperienze di chi è "coinvolto". Un ascoltatore esperto di musica classica ha anche altre esigenze, che non sono necessariamente di natura affettiva. Ad

esempio vuol “capire” ciò che ascolta, vuol sapere ciò che la musica “esprime”. Sulla comprensione del senso musicale (o *meaning*, come spesso si dice in lingua inglese) c’è una secolare tradizione di studi che negli ultimi decenni si è identificata soprattutto con le ricerche della semiotica musicale, grazie a una serie di importanti lavori prodotti a partire dagli anni Settanta [Nattiez 1975; Stefani 1976] fino agli ultimi decenni [Monelle 2000; Almén-Pearsall 2006]. In questi studi, la componente intellettuale conserva un posto di assoluto predominio: Raymond Monelle, ad esempio, sostiene che l’esercizio logico dell’intelligenza ha un ruolo centrale nella comprensione del senso musicale (anche se talvolta in modo non pienamente esplicito e consapevole) e considera marginale la presenza degli aspetti non razionali dell’emozione che, secondo lui, possono accompagnare l’ascolto musicale, ma non determinarne il senso [2006, 31]. I meccanismi dell’interpretazione del senso, basati principalmente su connessioni di natura “iconica” [Peirce 1906] fra strutture musicali ed esperienze di vita – che alcuni chiamano anche *symbolic mimicking* [Zentner-Grandjean-Scherer 2008, 500-501] – rivelano come la musica possa “parlare” del mondo anche senza usare apparati verbali e concettuali, fino ad entrare nel merito della “discussion” di ideologie e sistemi di valori [Meyer 1989, pp. 163-217; Baroni 2001]. Del resto anche Gabrielsson e Lindström, che non sono dei semiologi, ricordano come la musica possa esprimere o raffigurare eventi dell’esistenza, forme di movimento, forze, caratteri umani, condizioni sociali, fedi religiose, e altro ancora [2010, 367].

Da questo punto di vista è sempre aperto il dibattito fra coloro che tendono a identificare il senso musicale con le affettività che la musica sa esprimere, e coloro che invece considerano preminente la componente intellettuale. A dire il vero, gli studiosi di emozionalità non sembrano voler intervenire in questo dibattito, o perlomeno non lo fanno in maniera esplicita: parlano delle emozioni, e non parlano del senso musicale. Ma talvolta ne parlano in modo tale da far venire il dubbio che, per alcuni di loro, emozioni e senso vengano oggettivamente a coincidere. Varrebbe la pena, fra l’altro, approfondire il discorso svolgendo ricerche specifiche sulle modalità di ascolto di soggetti che assistono a un concerto di musica classica. È presumibile, ad esempio, che alcuni ascoltatori preferiscano abbandonarsi al flusso indistinto del piacere d’ascolto; che altri si concentrino sullo sforzo di interpretare le presunte “intenzioni” comunicative dell’autore; o che altri ancora si dedichino invece al riconoscimento di temi, forme e armonie, lasciando in sottofondo il piacere con cui lo fanno. Ma ben poco sappiamo di tutto ciò.

Il tema della componente interpretativa dell’ascolto, e delle attività che un ascoltatore compie nel momento in cui si impegna ad ascoltare con attenzione, ha anche altre importanti e ben note implicazioni. Nel volume di «Music Analysis»

il problema viene affrontato quando si parla di transitività e intransitività. Come si è già accennato, la questione si pone in questi termini: è lecito pensare che chi ascolta con competenza si fermi alla percezione delle strutture e alla sensazione di compiacimento che ne deriva, oppure si deve immaginare che “passi” o “transiti” verso qualcos’altro? E in questo caso, verso cosa potrebbe transitare? Qui le ipotesi sono varie: anche senza ricorrere ai simbolismi semiotici, c’è chi parla di “persona” (pensando che l’ascolto non si fermi mai alla semplice percezione delle strutture, ma le “vitalizzi” o le “personalizzi”), chi ipotizza la presenza di aspetti di movimento, e chi invece sottolinea l’importanza dell’attivazione fisiologica (*arousal*). In ogni caso, è difficile pensare che il *being involved with music* non implichi che la musica venga percepita come qualche cosa che “va oltre” le pure e semplici strutture musicali; o che la musica non sia in grado di toccare contenuti d’esistenza che non siano esclusivamente sonori. Il vero problema, semmai, è quello di definire la natura di questi “contenuti”.

A questo proposito mi sembra opportuno sottolineare che gli aspetti cognitivi, comunque presenti nelle intenzionalità espressivo-comunicative di un testo musicale, si collocano in un *continuum* che va da un minimo a un massimo di consapevolezza (dalle misteriose e indefinite “forme in movimento” di Hanslick, fino alle connotazioni assai precise attribuite ai *Leitmotive* di Wagner), o, se si vuole, da un massimo a un minimo di componenti sub-coscienti. L’ascoltatore esperto ha certamente la capacità di trasformare le componenti ritmico-dinamiche di un brano in sensazioni motorie [Godøy-Leman 2009], con ripercussioni sul suo apparato muscolare; ma anche di trasformare le componenti timbriche in immagini sensoriali di natura tattile o luministica [Dogana 1983; Fonágy 1977], e le componenti tonali e formali in sensazioni di attesa e tensione [Huron 2006; Lerdahl 2001]. In casi di questo genere il riferimento cognitivo a eventi del mondo è minimo, e per lo più semi-consapevole. Se le strutture musicali lo consentono, tuttavia, questo riferimento può diventare gradualmente più esplicito, come insegnano la tradizione dell’ermeneutica ottocentesca (da Hoffmann, a Schumann, a Kretschmar), la teoria delle metafore di Spitzer [2004] o anche la critica musicale del Novecento. La componente emozionale della musica si innesta su aspetti di questo tipo, e ha la funzione di completarne e precisarne la natura: ad esempio, le classiche descrizioni musicali delle tempeste si accompagnano di regola a componenti emotive di tensione o di paura. Un caso particolarmente interessante di incrocio fra componenti affettive e cognitive è segnalato da Roberto Caterina [2012]: in alcune comunicazioni verbali di intenzione umoristica esiste una componente di attesa e sorpresa, indispensabile per l’effetto emozionale, che ha una organizzazione strutturale del tutto simile a quella della teoria delle attese in musica formulata da Meyer [1956] e approfondita dagli studi di Huron [2006].

Anche le emozioni, come risulta chiaramente dalla letteratura, si possono collocare in questo spazio continuo implicito/esplicito: sia le teorie “categoriche”, sia i vari modelli “dimensionali”, sia l’approccio “eclettico” proposto da Scherer [2004] prevedono sempre degli spazi intermedi fra un’etichetta verbale e l’altra, e sottintendono che l’universo emozionale è di per sé un fenomeno non verbale, o perlomeno difficile da esaurire verbalmente. Le etichette verbali servono a descrivere la natura degli attributi del *feeling* che la teoria ha la necessità di indicare: e può farlo perché esiste una sorta di coincidenza fra le qualità del vissuto emozionale e le condizioni contestuali che lo provocano (basti pensare all’allegria o alla paura). In ogni caso, l’attribuzione di etichette verbali indica in modo “grezzo” – *coarse* secondo l’espressione introdotta da James nel 1884, e utilizzata da Frijda e Sundararajan [2007] – una qualità affettiva contenente sfumature che non sempre è possibile, e neppure necessario, definire verbalmente.

È verosimile pensare che l’ascoltatore esperto abbia una percezione mista degli aspetti cognitivi e affettivi attribuiti alla musica che sta ascoltando, e che questa percezione sia in parte intuitiva e in parte consapevole, a seconda delle strutture espressive della musica e della sua competenza nel riconoscerle. Neppure in questo campo, tuttavia, è stata ancora sviluppata una ricerca empirica in grado di individuare le diverse componenti dell’ascolto concertistico, e neppure di distinguere le componenti che l’ascoltatore attribuisce alla musica rispetto a ciò che egli vive a causa delle sue personali risposte emotive.

Che tipo di emozioni può stimolare la musica?

Il secondo problema che affronto riguarda la qualità emozionale che la musica può stimolare. La questione si pone in questi termini: rispetto all’universo affettivo che si manifesta quotidianamente nella nostra esperienza di vita, la musica ci propone qualcosa che appartiene ad esso, o qualcosa di sostanzialmente diverso? In questo campo la ricerca è stata molto vivace, come dimostrano alcuni dei saggi citati nei precedenti paragrafi. In linea generale si può dire che i modi di gerarchizzare le emozioni a partire da poche *basic emotions* (emozioni primarie), capaci di ramificarsi in sottocategorie più minute, ha raggiunto oggi livelli di grande precisione e raffinatezza [Sloboda-Juslin 2010, 76-79]. In questa prospettiva si può comprendere l’idea di Juslin di individuare nella musica tracce di *basic emotions*: se la musica deve riflettere le esperienze dell’uomo, il suo regno non può rimanere isolato e separato. Bisogna aggiungere, tuttavia, che molti studiosi si sono invece concentrati sulla possibilità di precisare le differenze fra l’emozionalità “comune” e quella legata alla produzione artistica. L’elenco è molto lungo, a partire dai pionieristici tentativi dell’*adjective clock* di Hevner [1936] fino agli stu-

di di Imberty [1979]; per arrivare alla distinzione fra *aesthetic emotions* e *utilitarian emotions* proposta da Scherer e Zentner [2008], al modello delle *refined emotions* di Frijda [2007], al *Geneva model* messo a punto da Zentner, Grandjean e Scherer [2008] o all'idea di un «more contemplative kind of emotion» che è stata recentemente sviluppata da Zentner e Eerola [2010, 201-202].

A questo proposito, una delle risposte che mi sembrano più interessanti è quella delle *refined emotions* discusse da Frijda e Sundararajan [2007] che, ispirandosi a teorizzazioni dell'antica filosofia cinese, parlano di un processo di *savoring* (o assaporamento). Il loro ragionamento parte da un'osservazione evidente: quando si ascolta una musica o si legge una poesia, l'oggetto che stimola una risposta emotiva non impone al destinatario di mettere in atto dei valori istintuali ancestrali. Un pezzo di musica è diverso da un orso in una foresta o da una bella ragazza in un salotto. Di fronte a un oggetto artistico, le risposte di chi prova un'emozione non hanno a che fare con la biologia della sopravvivenza o con la necessità di valutare l'oggetto come attraente o spaventevole, ma piuttosto con la capacità di quell'oggetto di esprimersi con efficacia, e di sollecitare in chi l'ascolta o l'osserva valutazioni riguardanti la sua "bellezza", ossia la sua natura di opera esteticamente e formalmente ben costruita. Per capire meglio questo processo dobbiamo prendere in considerazione anche il punto di vista di chi fa musica o di chi si dedica ad attività di produzione artistica: il suo compito è quello di costruire strutture espressive utilizzando regole di stile, o "grammatiche stilistiche" [Baroni-Dalmonte-Jacoboni 1999], in grado di sollecitare idee affettive e cognitive attraverso i mezzi non verbali di un particolare linguaggio artistico. La valutazione di chi reagisce con competenza consiste appunto nell'abilità di "assaporare" ciò che il produttore aveva intenzione di comunicare attraverso la costruzione della sua opera (e, nel caso della musica, anche l'abilità di chi la esegue, che applica analoghe regole di grammatica esecutiva).

In questa prospettiva, si può dire che il meccanismo d'ascolto si svolge su due binari paralleli: da un lato c'è il lavoro di interpretazione del brano (quella che le teorie sull'emozione musicale chiamano appunto *perceived emotion*); dall'altro c'è il lavoro di valutazione o "assaporamento" del valore estetico del testo. Entrambi i processi implicano la presenza di componenti intellettuali e componenti emozionali. Il risultato emozionale del processo di valutazione appartiene soprattutto alla categoria delle *felt emotions* (e non a quella delle *perceived emotions*): non ha a che fare con le emozioni "presenti nel testo", ma piuttosto con le abilità espressive di chi l'ha prodotto. L'ascoltatore si aspetta di provare l'emozione della meraviglia e dell'entusiasmo per le capacità del compositore e degli esecutori (un'emozione che si scarica, di norma, nell'applauso conclusivo), e questa è la componente emozionale più specifica del suo processo valutativo. Nell'altro pro-

cesso parallelo, invece, le emozioni “percepite” implicano non solo un atto cognitivo di interpretazione, ma anche un atteggiamento affettivo che Scherer [2004] chiama di identificazione “empatica” con le emozioni non “utilitarie” che la musica propone e contiene. L’emozionalità estetica in genere ha a che fare con emozioni “raffinate” che ogni artista elabora dentro di sé e propone come valori culturali e sociali di pregio, ben distinti dalle emozioni quotidiane.

D’altra parte, tutto questo non si verifica sempre, in qualunque situazione: può avvenire ad esempio nell’antica, aristocraticissima poesia cinese evocata da Frijda e Sundararajan, e sicuramente avviene nelle musiche classiche che vengono normalmente proposte nelle nostre sale da concerto. Nel corso della storia, i musicisti che si dedicavano a questo tipo di repertorio non erano solo eredi dell’eleganza aristocratica dei secoli XVII e XVIII, ma erano anche testimoni dei privilegi emozionali che la grande intellettualità europea (da Baudelaire a Wagner, da Nietzsche a Mallarmé a Debussy) rivendicava a se stessa come sintomi della propria “diversità” rispetto ai principi di comportamento e al sentire “volgare” di quegli strati sociali che essa chiamava spregiativamente “borghesi”. Si tratta di un problema ben noto agli studiosi di psicologia sociale [Faure 1985; Molino 2009, 263-382], che tuttavia viene spesso sottovalutato da chi frequenta le sale da concerto. La critica musicale lo conosce, ma di norma non lo mette in evidenza in modo esplicito. C’è tuttavia da segnalare un fatto significativo: i critici musicali, che per necessità professionale sono più esteticamente consapevoli degli psicologi delle emozioni, evitano di usare etichette troppo semplici. Per proporre le loro interpretazioni delle emozioni “percepite”, infatti, spesso preferiscono mettere in campo sapienti metafore e complessi giri di frase che corrispondono meglio, e più da vicino, ai sottili e sfumati risultati emozionali della musica di cui parlano. Anche un buon ascoltatore riesce immediatamente a coglierli, purché un buon compositore sia riuscito a manifestarli. Spitzer, che oltre che essere un buon psicologo della musica è anche un musicologo esperto, si muove con una certa abilità su questo terreno spinoso, anche se non sempre riesce a occultare con perfetto mimetismo tutte le insidie linguistiche che trova sul suo percorso.

Ovviamente il mio discorso non si riferisce alla “musica” in senso generale, di cui troppo spesso si parla nei testi psicologici, ma solo a quel particolare genere – la musica classica da concerto – che fin dall’inizio del mio discorso ho cercato di distinguere da tutti gli altri generi esistenti. È chiaro che ci sono infiniti tipi di musica, e che nella maggioranza dei casi la loro emozionalità corrisponde pienamente agli aspetti del comune sentire sociale, o perlomeno ad aspetti largamente condivisi da particolari strati o gruppi sociali. La psicologia delle emozioni, tuttavia, dovrebbe prestare maggiore attenzione al fatto che esiste una differenza sostanziale fra l’emozione intesa come fenomeno biologico universale (quella

che Scherer chiama “utilitaria”) e l’emozione presente in vari tipi di musica che (secondo Frijda) non ha finalità biologiche, e dunque è molto più strettamente legata ad aspetti transeunti e dipendenti dai mutamenti culturali. In una società dinamica come quella europea, che ha fatto del suo continuo modificarsi e rinnovarsi uno dei suoi principi fondamentali, anche la vita interiore cambia, e le emozioni assumono connotazioni di volta in volta diverse.

A questo punto vorrei concludere con un richiamo a una maggiore prudenza e concretezza nel campo degli studi sulla musica. Ogni evento umano è spesso il frutto di una molteplicità di fenomeni diversi, e la necessità di osservarlo scientificamente non dovrebbe mai far perdere di vista una serie di aspetti collaterali che l’applicazione rigorosa di un metodo scientifico obbliga necessariamente a mettere da parte: in quel momento è provvisoriamente giusto ignorarli, ma questo non significa che non esistano. Ancora una volta, credo che la possibilità di cogliere il reale in tutte le sue possibili sfaccettature vada ricercata nell’intreccio multidisciplinare di competenze diverse. Nel caso nostro, ad esempio, c’è da auspicare una collaborazione più proficua fra competenze musicologiche, psicologiche e filosofiche, come si è cercato di fare nel volume di «*Music Analysis*»; ma è evidente che molto altro lavoro resterà ancora da compiere, negli anni a venire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH. W. (1970), *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VII, a c. di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977).
- ADORNO TH. W. (1999), *Criteria of New Music*, in *Sound Figures*, Stanford University Press, Stanford, CA, pp. 145-196 (ed orig. *Klangfiguren in Musikalische Schriften I-III*, *Gesammelte Schriften* vol. XVI, a c. di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978).
- AGAWU K. V. (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton.
- ALLANBROOK W. J. (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- ALMÉN B. – PEARSALL E. (2006), *Approaches to Meaning in Music*, Indiana University Press, Bloomington.
- BARONI M. (2001), *Gusti musicali e gruppi sociali*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 966-986.
- BARONI M. – DALMONTE R. – JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EdT, Torino (trad. ingl. *A Computer-aided Inquiry on Music Communication. The Rules of Music*, Edwin Mellen, New York, 2003).
- BARSALOU L. W. (2005), *Abstraction as Dynamic Interpretation in Perceptual Symbol Systems*, in L. Gershkoff-Stowe – D. H. Rakison (cur.), *Building Object Categories in Developmental Time*, Erlbaum, Mahwah, NJ, pp. 389-431.
- BROWER C. (2000), *A Cognitive Theory of Musical Meaning*, «Journal of Music Theory», 44/2, pp. 323-372.
- CATERINA R. (2012), *Alcune riflessioni su arte, arte terapia e humor*, in S. Ferrari – C. Principale – C. Tartarini (cur.), *Arte e Arti terapie: più di un confronto, più di un dialogo* (Atti del Convegno, Bologna 25-26 maggio 2012), «Quaderni di PsicoArt», 2, pp. 1-14 (on line).
- CHUA D. K. L. (2007), *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, «Music Analysis», 26/1-2, pp. 59-109.
- DAVIES S. (1999), *Response to Robert Stecker*, «British Journal of Aesthetics», 39/3, pp. 282-287.
- DIXON T. (2003), *From Passions to Emotions: the Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DOGANA F. (1983), *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Franco Angeli, Milano.

- DOWLING W. J. – HARWOOD, D. L. (1986), *Music Cognition*, Academic Press, San Diego, CA.
- EEROLA T. – LARTILLOT O. – TOIVIAINEN P. (2009), *Prediction of Multidimensional Emotional Ratings in Music from Audio using Multivariate Regression Models*, in K. Hirata – G. Tzanetakis (cur.), *Proceedings of 10th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR)* (Dagstuhl, Germany: International Society for Music Information Retrieval), <http://ismir2009.ismir.net/proceedings/PS4-8.pdf>, pp. 621-626.
- EVANS P. – SCHUBERT E. (2008), *Relationships between Expressed and Felt Emotions in Music*, «*Musicae Scientiae*», 12/1, pp. 75-99.
- FAURE M. (1985), *Musique et société du second empire aux années vingt. Autour de Saint Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Paris.
- FRIJDA N. H. (1986), *The Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FRIJDA N. H. – SUNDARARAJAN L. (2007) *Emotion Refinement: A Theory Inspired by Chinese Poetics*, «*Perspectives on Psychological Science*», 2/3, pp. 227-241.
- FÓNAGY I. (1977), *Le statut de la phonostylistique*, «*Phonetica*», 34, pp. 1-18.
- GABRIELSSON A. – LINDSTRÖM E. (2010), *The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions*, in Juslin-Sloboda 2010, pp. 367-400.
- GODØY R. I. – LEMAN M. (2009), *Musical Gestures, Sound Movement and Meaning*, Routledge, New York.
- HATTEN R. (1994), *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington.
- HATTEN R. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington.
- HEVNER K. (1936), *Experimental Studies of the Elements of Expression in Music*, «*American Journal of Psychology*», 49, pp. 246-268.
- HOFSTADTER D. R. (2001), *Epilogue: Analogy as the Core of Cognition*, in D. Gentner – K. J. Holyoak – B. N. Kokinov (cur.), *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*, MIT Press, Cambridge, MA, pp. 499-538.
- HURON D. (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, MA.
- IMBERTY M. (1979) *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris (trad. it. *Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica*, CLUEB, Bologna 1986).
- JUSLIN P. N. (1997), *Emotional Communication in Music Performance: a Functionalist Perspective and Some Data*, «*Music Perception*», 14/4, pp. 383-418.
- JUSLIN P. N. (2003) *Five Facets of Musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance*, «*Psychology of Music*», 31/3, pp. 273-302.
- JUSLIN P. N. – SLOBODA J. A. (cur. 2001a), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford University Press, Oxford.

- JUSLIN P. N. – SLOBODA J. A. (2001b), *Psychological Perspectives on Music and Emotion*, in Juslin-Sloboda 2001a, pp. 71-104.
- JUSLIN P. N. – SLOBODA J. A. (cur. 2010), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford University Press, Oxford.
- JUSLIN P. N. – TIMMERS R. (2010), *Expression and Communication of Emotion in Music Performance*, in Juslin-Sloboda 2010, pp. 453-489.
- KASSABIAN A. (2000), *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York-London.
- KIVY, P. (1990), *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca.
- LAIRD J. (2007), *Feelings: the Perception of Self*, Oxford University Press, Oxford.
- LANGER S. K. (1942), *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- LEMAN M. (2008), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, MIT Press, Cambridge, MA.
- LERDAHL F. (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, Oxford.
- LEVINSON J. (1996), *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Cornell University Press, Ithaca.
- LEVINSON J. (2005), *Musical Expressiveness as Hearability-as-expression*, in M. Kieran (cur.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 192-204.
- MATRAVERS D. (1998), *Art and Emotion*, Clarendon Press, Oxford-New York.
- MEYER L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago-London (trad. it. *Emozione e significato della musica*, il Mulino, Bologna 1992).
- MEYER L. B. (1989), *Style and Music. Theory, History and Ideology*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- MOLINO J. (2009), *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Actes Sud, Arles.
- MONELLE R. (2000), *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton-Oxford.
- MONELLE R. (2006), *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington.
- NATTIEZ J. J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris.
- NUSSBAUM CH. O. (2007), *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, MIT Press, Cambridge, MA.
- ÖHMAN A. – WIENS S. (2003), *On the Automaticity of Autonomic Responses in Emotion: an Evolutionary Perspective*, in R. J. Davidson – K. R. Scherer – H. H. Goldsmith (cur.), *Handbook of Affective Sciences*, Oxford University Press, Oxford, pp. 256-275.

- PADDISON M. (2009), *Reading History in the Ruins of Nature: Images of Truth, Mortality and Reconciliation in Adorno's Schubert Interpretation*, in M. Vieira de Carvalho (cur.), *Expression, Truth and Authenticity: on Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, Edições Colibri, Lisbon, pp. 41-58.
- PEIRCE CH. S. (1906), *Prolegmena to an Apology of Pragmaticism*, «The Monist», 15.
- RATNER L. G. (1983), *Classic Music: Expression, Form and Style*, Schirmer, New York.
- RESNICOW J. E. – SALOVEY P. – REPP B. H. (2004), *Is Recognition of Emotion in Music Performance an Aspect of Emotional Intelligence?*, «Music Perception», 22/1, pp. 145-158.
- RIDLEY A. (2007), *Persona Sometimes Grata: on the Appreciation of Expressive Music*, in K. Stock (cur.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford University Press, Oxford, pp. 130-146.
- ROBINSON J. (2005), *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press, Oxford.
- ROSAR W. H. (2010), *The Penumbra of Wagner's Ombra in Two Science Fiction Films from 1951: "The Thing from Another World" and "The Day the Earth Stood Still"*, in J. Joe – S. L. Gilman (cur.), *Wagner and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 152-164.
- RUSSELL J. A. (1980), *A Circumplex Model of Affect*, «Journal of Personality and Social Psychology», 39/6, pp. 1161-1178.
- SCHERER K. R. (2004), *Which Emotions Can Be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?*, «Journal of New Music Research», 33/3, pp. 239-251.
- SCHERER K. R. – ZENTNER M. R. (2001), *Emotional Effects of Music: Production Rules*, in Juslin-Sloboda 2001a, pp. 361-392.
- SCHERER K. R. – ZENTNER M. R. (2008), *Music Evoked Emotions are Different: More Often Aesthetic than Utilitarian*, «Behavioral and Brain Sciences», 31, pp. 595-596.
- SCHERER K. R. – ELLSWORTH P. C. (2009), *Appraisal Theories*, in D. Sander – K. R. Scherer (cur.), *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*, Oxford University Press, Oxford, pp. 45-49.
- SLOBODA J. A. – JUSLIN P. J. (2010), *At the Interface Between the Inner and Outer World. Psychological Perspectives*, in Juslin-Sloboda 2010, pp. 73-97.
- SPITZER M. (2004), *Metaphor and Musical Thought*, University of Chicago Press, Chicago- London.
- STEFANI G. (1976), *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- WALTON K. L. (1988), *What Is Abstract about the Art of Music?* «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46/3, pp. 351-364.
- WALTON K. L. (1994), *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 52/1, pp. 47-61.

ZENTNER M. – GRANDJEAN D. – SCHERER K. R. (2008), *Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement*, «Emotion», 8/4, pp. 494-521.

Abstract

La lettura del volume monografico *Music and Emotion* pubblicato dalla rivista «Music Analysis» nel 2010 è risultata particolarmente stimolante per alcuni membri del comitato scientifico della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», che hanno invitato i tre autori dell'articolo a preparare una recensione. La ricchezza di idee, approcci e prospettive metodologiche proposte in questo volume ha tuttavia indotto i tre autori a scrivere un vero e proprio saggio: in cui si rende conto dei contenuti del volume recensito, e li si discute in prospettiva critica; ma in cui si propone anche una riflessione sulle possibili declinazioni del concetto di emozione in musica, e una discussione più approfondita di alcuni importanti nodi teorici e terminologici.

Il saggio si articola in cinque parti: dopo una sintetica descrizione dei contenuti di *Music and Emotion*, la seconda parte propone una ricognizione dei diversi significati che il concetto di emozione viene ad assumere all'interno dei vari contributi, mentre la terza ricostruisce una panoramica delle possibili sfaccettature dell'idea di emozione applicata alla musica. Nella quarta parte Luca Marconi prende in esame le relazioni fra l'analisi musicale e lo studio delle emozioni, sottolineando la necessità di un approccio aperto all'integrazione di varie prospettive metodologiche. L'ultima parte, di Mario Baroni, discute il concetto di emozione "percepita all'interno del testo musicale" applicandolo all'ascolto della musica di tradizione classica europea: un genere di musica che sollecita un'esperienza emozionale complessa e ben diversa dalle cosiddette "emozioni di base" della vita quotidiana, che costituiscono invece il principale oggetto di studio della psicologia della musica.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Mario Baroni

Ha insegnato Storia della musica all'Università della Calabria e Metodologia dell'educazione musicale all'Università di Bologna, dove è stato direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Nel 1990 ha fondato l'associazione Gruppo Analisi e Teoria Musicale e la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». È stato fra i promotori della fondazione dell'European Society for the Cognitive Sciences of Music, che ha presieduto dal 2003 al 2006. I suoi interessi di ricerca riguardano la musica del xx secolo, la musicologia "sistematica" e l'educazione musicale.

Matthew Brown

Professore di *Music Theory* alla Eastman School of Music, ha insegnato anche alla Harvard University, alla Louisiana State University, alla University of Texas di Austin e al Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory. Ha scritto tre libri – *Debussy's 'Ibéria'* (Oxford, 2003), *Explaining Tonality* (Rochester, 2005) e *Debussy Redux* (Indiana, 2012) – e più di trenta articoli e recensioni pubblicati in varie riviste, tra cui «Journal of Music Theory», «Music Theory Spectrum», «Science» e «Cool and Strange Music!».

Angela Carone

Diplomata in pianoforte, ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia all'Università di Pavia con una tesi sulla concezione formale di Luciano Berio. In qualità di assegnista di ricerca ha svolto ricerche sulla *Formenlehre* e sulla ricezione della musica romantica. Ha pubblicato articoli sulla narratologia musicale, sui concetti di opera e stile, sulla musica di Robert Schumann, Luciano Berio e Giacinto Scelsi. Attualmente è collaboratrice scientifica presso il Centro Studi Luciano Berio di Firenze.

Chelsey Hamm

Frequenta i corsi di dottorato di ricerca all'Indiana University. Laureata in teoria musicale, corno e didattica strumentale all'Ithaca College, ha conseguito un master in *Music Theory* alla Florida State University. Ha partecipato a vari convegni nazionali e internazionali. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'analisi schenkeriana, le relazioni tra testo e musica e i repertori del xx secolo, con particolare riguardo alla produzione di Charles Ives.

John Koslovski

Ha conseguito il dottorato di ricerca in *Music Theory* alla Eastman School of Music. Insegna Storia della teoria musicale al Conservatorio di Amsterdam ed è ricercatore affiliato alla Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Utrecht. Membro del comitato scientifico della Dutch-Flemish Society for Music Theory, ha pubblicato articoli sulle riviste «Journal of Schenkerian Studies», «Dutch Journal of Music Theory», «Intégral» e «Theory and Practice».

Luca Marconi

Insegna Storia della *popular music* e Pedagogia musicale al Conservatorio di Pescara. Autore di vari saggi nell'ambito della semiologia della musica, della storia della *popular music* e della pedagogia musicale, ha pubblicato due volumi sulle relazioni tra comunicazione musicale e analisi della musica: *Musica Espressione Emozione* (CLUEB, 2001) e, in collaborazione con Gino Stefani, *La melodia* (Bompiani, 1992).

Susanna Pasticci

Ricercatrice di Musicologia all'Università di Cassino e del Lazio Meridionale, dirige la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» dal 2012. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'analisi musicale, i repertori del xx secolo e lo studio del processo creativo. Ha pubblicato edizioni critiche, saggi in riviste internazionali e due monografie di analisi musicale; tra le pubblicazioni più recenti si segnala la cura editoriale del volume *Parlare di musica* (Meltemi, 2008) e il libro *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij* (LIM, 2012).

NOTES ON CONTRIBUTORS

Mario Baroni

He has been Professor, and former Head of the Department of Musicology at the University of Bologna. In 1990 he founded the Italian Association for the Analysis and Theory of Music (GATM) and its journal, the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». He was one of the promoters of the foundation of ESCOM (European Society for the Cognitive Sciences of Music), and ESCOM President from 2003 to 2006. His research interests are devoted to twentieth-century music, systematic musicology and music education.

Matthew Brown

Professor of Music Theory at the Eastman School of Music, he has also taught at Harvard University, Louisiana State University, the University of Texas at Austin, and the Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory. He has written three books –*Debussy's 'Ibéria'* (Oxford, 2003), *Explaining Tonality* (Rochester, 2005), and *Debussy Redux* (Indiana, 2012) – and over thirty articles/reviews in such periodicals as the «Journal of Music Theory», «Music Theory Spectrum», «Science», and «Cool and Strange Music!».

Angela Carone

She holds a piano diploma and received her PhD in Musicology from the University of Pavia with a dissertation on Luciano Berio's conception of form. As post-doctoral research fellow she studied the theory of musical form and the reception of romantic music. She has published essays on musical narratology; musical concepts of work and style; music by Robert Schumann, Luciano Berio, Giacinto Scelsi. She is currently scientific collaborator at the Centro Studi Luciano Berio (Florence).

Chelsey Hamm

She is a third year doctoral fellow at Indiana University. She holds bachelor's degrees in music theory, instrumental education, and horn performance from Ithaca College and a Master's degree in Music Theory from the Florida State University. She has presented papers at local, regional, and international conferences on a variety of topics. Her primary research interests are Schenkerian analysis, text and music relationships, and twentieth-century music, especially that of Charles Ives.

John Koslovsky

He holds a Ph.D. in Music Theory from the Eastman School of Music. He is on the Music Theory Faculty at the Amsterdam Conservatory of Music, and is currently a research affiliate in the Faculty of Humanities at Utrecht University. He also serves on the board of the Dutch-Flemish Society for Music Theory. His articles have appeared in the «Journal of Schenkerian Studies», the «Dutch Journal of Music Theory», «Intégral», and «Theory and Practice».

Luca Marconi

He teaches History of Popular Music and Pedagogy of Music at the Conservatory of Pescara. He has written many articles in the fields of music semiology, history of popular music and music education, and two books on the relationships between musical communication and the analysis of music: *Musica Espressione Emozione* (CLUEB, 2001) and, with Gino Stefani, *La melodia* (Bompiani, 1992).

Susanna Pasticci

Assistant Professor in Musicology at the University of Cassino, she has been the Editor of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» since 2012. Her research follows three main areas of investigation: musical analysis; repertories from twentieth century; philological investigations and a study of creative processes. She has published critical editions, essays and two books on music analysis. Editor of the volume *Parlare di musica* (Meltèmi, 2008), she has recently published the book *Sinfonia di Salmi: l'esperienza del sacro in Stravinskij* (LIM, 2012).

SI PUÒ PARLARE DI UN PRINCIPIO-PASSACAGLIA?

La recente rinascita della *Formenlehre* ha prodotto risultati di rilievo nell'ambito dello studio delle forme sonata: l'adozione di prospettive di segno diverso, talvolta anche conflittuali, ha determinato lo sviluppo di varie teorie volte a definire una sorta di "idealtipo" che potremmo chiamare "principio-sonata".

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* intende promuovere un'indagine di questo genere sulla passacaglia, attraverso la realizzazione di un numero monografico dedicato al "principio-passacaglia". Gli studiosi interessati possono inviare proposte di articoli (in forma di abstract ben dettagliato) che affrontino lo studio della passacaglia secondo diverse prospettive e in relazione a qualunque repertorio musicale. In particolare, si può prendere spunto da una o più delle seguenti domande:

È opportuno operare una distinzione tra ciaccona e passacaglia (si consideri, ad esempio, la *Chaconne ou Passacaille* di Couperin)? È possibile individuare un principio comune a entrambe, che in via provvisoria potremmo definire "principio-passacaglia"? Ed eventualmente, quali sono i suoi tratti distintivi?

Come si relaziona il principio-passacaglia alla forma di variazione?

Quanto è radicata – e produttiva – la combinazione della passacaglia con il *tòpos* del lamento (cfr. *When I am laid in earth* di Purcell, o il *Trio per corno* di Ligeti)? Tale combinazione è essenziale per la definizione del principio-passacaglia?

La possibilità di delineare un arco formale di tipo teleologico-narrativo è un processo intrinseco nel principio-passacaglia, o ne rappresenta piuttosto uno sviluppo successivo (cfr. l'ultimo movimento della Quarta Sinfonia di Brahms)?

I giri armonici della popular music possono essere interpretati come derivati della passacaglia (cfr. *Famous last words* dei My Chemical Romance's)?

Esiste una relazione tra il principio-passacaglia e le pratiche di tradizione orale? In che misura tale relazione si collega al problema dell'origine del principio-passacaglia?

Il termine per la presentazione degli abstracts è il 31 maggio 2013. Gli autori delle proposte selezionate dovranno preparare un articolo da consegnare entro il 31 gennaio 2014; tutti gli articoli, prima di un'eventuale pubblicazione, verranno sottoposti al consueto processo di peer review.

Gli abstracts (800-1000 parole – bibliografia esclusa, in italiano o in inglese) possono essere inviati via e-mail (in allegato, e in formato PDF) al seguente indirizzo: editor.ratm@libero.it

CAN WE TALK OF A PASSACAGLIA PRINCIPLE?

The recent revival of *Formenlehre* devoted substantial efforts to the discussion of sonata form(s), often from opposed – and sometimes conflicting – angles. Different theories have been developed concerning what we might call the “sonata principle”.

This special issue of *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* is intended to address a similar topic in respect of the passacaglia.

We invite the submission of abstracts which will address this issue from any perspective and with respect to any repertory. You may wish to respond to one of the following possibilities:

Is it worthwhile distinguishing between passacaglia and chaconne (cf. Couperin’s ‘Chaconne ou Passacaille’)? Does a common “principle” (what we have provisionally called “passacaglia principle”) exist in both genres? Which elements can be considered distinctive features?

What is the relationship between the passacaglia principle and variation form?

How pervasive is the combination of passacaglia and lament (cf. Purcell’s ‘When I am laid in earth’, Ligeti’s Horn trio)? Is this connection essential to the principle?

Is a teleological/narrative process intrinsic to the principle, or is it a later development (cf. Brahms IV, last movement)?

What is to be gained from viewing popular song’s harmonic loops as passacaglia-derived (cf. My Chemical Romance’s ‘Famous last words’)?

Does a relationship exist between the passacaglia principle and the practices of oral tradition? Is it worthwhile connecting this relationship to the question of the origin of the passacaglia principle?

Deadline for submission of abstracts is May 2013. If selected, you will be asked to submit your paper by January 2014. Submitted papers will then be subject to the normal refereeing process.

Abstracts (in English or Italian, 800-1000 words, bibliography excluded) should be sent by attachment (in PDF format) to: editor.ratm@libero.it