

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XIX n.1, 2013

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-*****

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 Lauri Suurpää
The Fourth Piece of Schumann's Kreisleriana, Op. 16,
- 25 Antonio Grande
I nuovi mondi di Albert Simon: ipotesi di una nuova tonalità
- 65 Wai-Ling Cheong
Toward a Theory of Synaesthetic Composition:
- 93 Errico Pavese
Lo stile nello studio:
Notizie sugli autori
Notes on contributors

DA AGGIORNARE

Lauri Suurpää

THE FOURTH PIECE OF SCHUMANN'S
KREISLERIANA, OP. 16,
AS A MUSICAL FRAGMENT: DISCONTINUITY AND
UNITY INTERTWINED

Abstract

At the turn of the 18th and 19th centuries, Friedrich Schlegel and Novalis established the literary fragment as a significant genre. In spite of its historical importance, the precise nature of a literary fragment is hard to define. This difficulty is in part an outcome of the coexistence of two characteristic features that apparently exclude each other: inconclusiveness and inner cohesion. This paper analyses the fourth piece of Schumann's *Kreisleriana*, Op. 16, interpreting it as a musical fragment. The piece clearly includes the kinds of factors that have been associated with musical fragments: it features no cadences that clearly establish keys and it includes sudden and apparently unmotivated harmonic and emotional juxtapositions. Yet the paper argues that there is also a large-scale harmonic logic underlying the work. In short, it is suggested that Schumann's piece includes the two apparently contradictory aspects associated with Romantic literary fragments: incompleteness and inner cohesion. The analysis elucidates the interrelationships between these two aspects of the work: 1) incompleteness: the musical surface throughout escapes the sense of being firmly rooted in any key; 2) inner cohesion. The middleground voice-leading structure, described from the Schenkerian perspective, constitutes a coherent (albeit highly idiosyncratic) prolongatory framework.

The Romantic Fragment

At the turn of the 18th and 19th centuries, the literary fragment was established as a significant genre. The Romantic fragments are short, aphoristic comments on various aspects of life, arts, or philosophy, and their precise message often remains quite cryptic – fragments intentionally avoid proposing an unequivocally

stated meaning. They can be therefore seen as belonging to the genre of Romantic, universal poetry, which Friedrich Schlegel, the most important theorist of the fragment, saw as being in a constant state of becoming and never finished or stable. Schlegel states this idea clearly in his oft-quoted *Athenaeum Fragment* No. 116: «The romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that it should forever be becoming and never be perfected. It can be exhausted by no theory and only a divinatory criticism would dare try to characterize its ideal. It alone is infinite, just as it alone is free» [Schlegel 1991, 32]. We cannot therefore hope to uncover the final, unchanging meaning of a fragment, nor should we even try.

In this paper I will concentrate on one apparent contradiction associated with literary fragments: the coexistence of inconclusiveness and inner cohesion, aspects that would seem to exclude each other. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy have noted the significance of this duality, saying that «in a way, the fragment combines completion and incompleteness within itself» [Lacoue-Labarthe – Nancy 1988, 50]. This contrast is evident in Schlegel's own descriptions of fragments, and of their relationships to works of art in particular. On the one hand, for him, even those works of art that outwardly seem coherent are fundamentally fragments: «Many a work of art whose coherence is never questioned is, as the artist knows quite well himself, not a complete work but a fragment, or one or more fragments, a mass, a plan» [1991, 12]. Schlegel seems to imply that, as with his view of Romantic poetry, a work of art only provides the starting point for the meaning to emerge (“a mass” and “a plan”) rather than any fixed signification. This incomplete and unfinished quality of the artistic works is related to the notion of the infinite that was characteristic of Romantic aesthetics, and Kai Hammermeister has noted that the fragment manifests this ideal: «Romantic theorizing more often than not takes the form of the fragment that no longer is embedded in an overarching systematic discussion, and yet it differs from the aphorism by not being self-contained and by pointing toward a totality» [Hammermeister 2002, 63].

Yet Schlegel also notes that fragments must be independent and complete units: «A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a hedgehog» [Schlegel 1991, 45].¹ However, the completeness of a work of art is not necessarily one of its obvious aspects. Rather, it can often be uncovered only through the active engagement of the interpreter, through the application of a mental capacity to perceive connections among apparently unconnected elements, a capacity that Schlegel

1. I have slightly modified the translation. The final word in the original German is “Igel,” which Firchow translates as “porcupine,” while I have rendered it with the more literal “hedgehog.”

gel and Novalis termed *Witz* [Lacoue-Labarthe – Nancy 1988, 52-58]. In one of his fragments, Novalis indeed emphasizes the primary role of the reader in the emergence of meaning (or one of the possible meanings, to be more precise):

The true reader must be an extension of the author. He is the higher court that receives the case already prepared by the lower court. The feeling by means of which the author has separated out the materials of his work, during reading, separates out again the unformed and the formed aspects of the book – and if the reader were to work through the book according to his own idea, a second reader would refine it still more, with the result that, since the mass that had been worked through would constantly be poured into fresh vessels, the mass would finally become an essential component – a part of the active spirit [Novalis 1997, 45].²

Such a view of the active part of the reader is related to Novalis's opinion of the emergence of meaning (also shared by other Romantic writers like Schlegel). Briefly, in Novalis's view, meaning is an outcome of communication. Therefore meaning is not only based on the relationship between the individual word and its fixed reference, but also requires active participation of both the source of information ("a sender") and of its recipient ("a receiver") [Novalis 2003, 3-12]. This emphasis on the significance of the reader is related to the changes in the use of language introduced by the first Romantic generation of writers. Throughout the eighteenth century, from John Locke via Johann Gottfried Herder to Johann Gottlieb Fichte, theorists of language had emphasized that individual words have a distinct meaning which has been fixed in advance. In Saussurean terminology, each "signifier" refers to a clearly defined "signified".³ With Schlegel and Novalis the situation changed. The meaning of a given word was no longer considered to be defined in advance; rather, the meaning of the word emerged when it was used. As mentioned above, Novalis understood meaning as an outcome of communication, and the reference of individual words depended, on the one hand, on the context in which they were applied, and, on the other, on who applied them. As a result, a given "signifier" is divorced from a predefined "signified". This new view on language and meaning, together with the ideals of a literary fragment, suggests that, for the early Romantic writers, signification was a process – fundamentally an elusive quality of a given text.⁴

Several recent authors have suggested that the ideals of a fragment were important for Robert Schumann, a composer with a keen interest in literature [Da-

2. For a discussion on the interpretative function of the reader in Romantic aesthetics, see McCarthy 2009.

3. For a discussion on eighteenth-century theories on language, see Hudson 1997.

4. For a discussion on the early Romantic theories of language, see Mueller-Vollmer 2000. The indeterminacy of meaning in Romantic poetry (and consequently in Romantic literary fragments as well) has been clearly discussed in Malinowski 2004.

verio 1993; Ferris 2000; Perrey 2002; Rosen 1995]. When this concept is applied in discussions on Schumann's music, these writers have mainly referred to musical factors that create a sense of incompleteness – for example evaded closures, discontinuity, or musical incomprehensibility in general. John Daverio has gone so far as to speak about Schumann's "incomprehensibility topos", which is, in his view, an important and aesthetically valuable quality of Schumann's earlier piano music: «Schumann's pieces may be said to pose an enigma, though not of a specifically hermeneutic sort, for the puzzle resides not in the Clara themes, anagrams, and Jean-Paulian allusions, but rather in the discontinuous mode of utterance itself» [Daverio 1993, 52].

This paper analyses the fourth piece of Schumann's *Kreisleriana*, Op. 16, interpreting it as a musical fragment. This piece clearly includes the kinds of factors that have earlier been associated with musical fragments: it features no cadences that clearly establish keys (or even the same indistinct key at the beginning and at the end) and it includes sudden and apparently unmotivated harmonic and emotional juxtapositions. Yet I will argue that there is also a large-scale harmonic logic underlying the work, a layer rather hidden below the non-continuous surface. In short, I will suggest that Schumann's piece includes the two apparently contradictory aspects associated with Romantic fragments that I referred to above: incompleteness and inner cohesion. Moreover, I will argue that cohesion is not an immediate quality of the piece but rather requires, as Novalis suggested, active participation by the recipient.⁵

In the analysis, I have used the first edition of the work, published in 1838. This version differs slightly from Schumann's revised version that was published in 1850 (and upon which all modern editions I am familiar with are based). A copy

5. From a historical perspective, the description of the Romantic fragment outlined above gives a somewhat simplified picture. The views on fragment, as well as on the idea of incompleteness more generally, subtly changed as the nineteenth century progressed. Significantly for the topic of this paper, this subtle change could be seen if the views of Schlegel and Novalis described above were compared to those of E.T.A. Hoffmann, for example, the writer who created Kapellmeister Kreisler, the fictional character that later served as a source of inspiration for Schumann's *Kreisleriana*. Moreover, incompleteness and fragment were not stressed only in nineteenth-century texts, but also occur in twentieth-century literature, for example in the writings of Theodor Adorno. Indeed, some scholars have applied Adorno's ideas of incompleteness alongside earlier views of the Romantic fragment when describing nineteenth-century music: see Perrey's [2002] readings of Schumann and Satyendra's [1997] interpretations of Liszt. However, as my perspective in this paper is primarily music-analytical, and only secondarily historical, a discussion of different nuances that the concept of fragment, and incompleteness more generally, received during the nineteenth century is beyond the scope of this study – for my arguments the strong similarities are more significant than the subtle differences. As Richard Littlejohns notes, «the work of E.T.A. Hoffmann, for instance, of Eichendorff or of Heine, notwithstanding marked shifts of emphasis from Early Romanticism, would be unthinkable without this philosophical and poetological basis» [Littlejohns 2004, 75].

of the first edition is given as an appendix (the measure numbers have been added).

A¹ Section

Table 1 shows the formal layout of the work, which initially seems to be in a traditional ternary ABA form with the contrasting middle section in a slightly faster tempo. The lowermost line indicates, however, that the key-area design is far from conventional, a factor that lends the entire work an air of indeterminacy. Most importantly, the framing A sections refuse to establish any clear tonal centre, whereas the contrasting B section seems to be suggesting two constantly alternating centres. There is therefore no single key-defining cadential clarification in the entire work and the harmony seems to be in a constant state of searching.

TABLE 1. R. SCHUMANN, *KREISLERIANA*, OP. 16, NO. 4, OVERVIEW OF FORM.

FORM	A ¹	B	A ²
MEASURES	1-11	12-23	24-28
TEMPO	Sehr langsam	Bewegter	Erstes Tempo
KEY	indeterminate	G minor and B ^b major	indeterminate

The work opens with three consecutive dominant-seventh-type sonorities (on bass notes F, B^b, and G), which suggest the keys of B^b major, E^b major, and C minor, respectively (see Example 1, a chordal reduction of the A¹ section). The work thus begins by touching on various harmonic centres without establishing any of them. In bar 5 the intensity increases as two consecutive leading-tone seventh chords, on pitches E natural and A, replace the dominant-seventh sonorities. The latter of these is resolved to a B^b-minor chord, which is not, however, a tonal centre but a subdominant in what one initially assumes to be a cadential progression in F minor. But the F-minor tonic never arrives, since the music returns, in bar 8, to the dominant-seventh sonority on F that started the work. The only attempt at a cadential gesture, so far, thus turns out to be unsuccessful. The harmonic indeterminacy is enhanced by the avoidance of a steady metrical scheme, as is indicated by the shadow metre shown in the uppermost line of Example 1.⁶

6. The term "shadow metre" has been taken from Frank Samarotto [1999, 235].

shadow
meter

4 8 11

B $\flat$: V⁷ E $\flat$: V⁷ c: V⁷ f: VII⁷ b $\flat$: VII⁷ f: IV V I $\Rightarrow$ B $\flat$: V⁷ g: V⁶ ???

cadential progression
in F minor begins cadential arrival
evaded

Ex. 1. R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, bars 1-11, chordal reduction and harmonic implications.

The very end of the A' section heightens the harmonic indeterminacy. After the dominant-seventh sonority on F returns in bar 8, the music begins to prepare a new tonal centre, G minor, whose closeness is announced by its dominant prolonged from the middle of bar 9 through bar 10. Neither B $\flat$ major nor G minor is established, however. The A' section ends at the beginning of bar 11 with a low B $\flat$ in the bass, a pitch whose harmonic function is far from certain. On the one hand, owing to the preceding dominant of G minor, it could be assumed to support a six-three chord, a tonic of G minor. On the other hand, the time given to the lone pitch B $\flat$ (stressed by the fermatas) might give that pitch an air of a root of a B $\flat$ -major triad – that is, the long low pitch attempts to assume the function of a bass of a stable five-three sonority, a chord that would reflect the overtones that actually do sound above the solitary and long bass-note B $\flat$. Example 2, a recomposition of bars 10-11, indicates these two options. In Example 2a the harmonies added to the upper stave lead the music to the first inversion of a G-minor chord, while in 2b a B $\flat$ -major sonority arrives. The example also indicates that this harmonic difference has consequences at the beginning of the B section in the pickup to bar 12: the way in which one interprets the harmonic identity of the B $\flat$ -D tenth on the last quarter note of bar 11 reflects the reading of the preceding bass-note B $\flat$.⁷

7. Kopp [2011, 315-322] and Rosen [1995, 674-677] have described quite similarly the unsettled keys in bars 1-11, as well as emphasized the juxtaposition of B $\flat$ major and G minor. Yet Kopp's conclusions on the keys of bars 1-8 are partly different from mine. He argues that there is «a softening of the hierarchical boundaries between chord and key» [2011, 318]. Therefore Kopp shows a series of motions (mostly descending fifths) among the roots of the tonics [*ibid.*, 319]. Yet these local tonic sonorities do not actually appear,

a) 10 11

ritardando.

g: V₃⁴ 2 I⁶

b) 10 11

ritardando.

g: V₃⁴ Bb: V₃⁴ I

Ex. 2. R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, bars 10-11, two recompositions.

Schumann's music does not really give sufficient information for deciding between the two options, so the situation remains indeterminate. Such an impossibility of assessing an unequivocal function is close to the aesthetics of the fragment, and Romantic poetry more generally – Schumann's work is in a state of becoming, so it here avoids unequivocal clarification of the tonal situation. I have earlier quoted a fragment by Novalis where he states that the reader must assume the function of the author; that is, actively participate in the emergence of signification. To follow Novalis's ideas, in bars 10-11 it is the listener's (and the player's) task to complement the picture that Schumann has left sketchy. To paraphrase Novalis in a modified form, "the true listener must be an extension of the composer".

So far I have addressed aspects of the A' section that suggest discontinuity. Yet there are also factors that suggest unity, the second of the apparently contradictory aspects of a Romantic fragment mentioned earlier. As I propose in Example 3, a Schenkerian voice-leading sketch of bars 1-11, the avoidance of an established

and I find it somewhat problematic to show connections among sonorities (the tonics of the keys), which, significantly, are absent from the music.

tonal centre does not preclude the emergence of a consistent (albeit highly idiosyncratic) prolongatory deep-level structure. In the first measure the crescendo and articulation (the change in the right hand from portato to legato) mark the first inversion of the opening F-major dominant-seventh chord as the structurally primary form of this sonority, with the pitches A in the bass and C in the top voice. The subsequent events of the A¹ section grow out of this outer-voice tenth A-C.

a) 4 P 8 11 N

b) 4 P 8 11 N (antic.)

B $\flat$: V $\frac{5}{3}$ () f: IV V I $\frac{4}{2}$ $\Rightarrow$ B $\flat$: V $\frac{7}{4}$ g: V $\frac{3}{2}$?

cadential progression in F minor begins cadential arrival evaded $\frac{5}{3}$ or $\frac{6}{3}$?

Ex. 3. R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, bars 1-11, voice-leading sketch.

Bars 4-5, the last of the three of the quasi-sequential units that begin the work, draw the listener's attention to themselves: the minor mode and forte dynamic suggest a change in the musical drama in spite of the repetition of the preceding thematic material. Also the deep-level structure now takes its next step (Example 3). The bass note G (stressed by the register and dynamic) and the top-voice D (underlined by the short crescendo, articulation, and register) are connected in a stepwise manner to the initial A-C tenth. That is, the dramatic change in the surface rhetoric signifies progression in the deep-level structure as well. From the middle of bar 5 onwards, the drop in dynamic to piano, sequentially repeated leading-tone seventh chords, and the acceleration of the harmonic rhythm all suggest the beginning of a harmonic process aiming at a goal. Yet it is not immediately clear what that target is. The impression of a motion towards a goal is

further intensified at the end of bar 7 where the bass features a stepwise ascent. Now the musical target is also revealed: it is a cadence in F minor. Structurally this cadential progression has an important deep-level function (even though it will ultimately remain uncompleted); its stepwise bass motion (and the top-voice pitches that these bass notes support) are connected to the work's beginning. That is, the A of bar 7 resumes the piece's initial principal bass pitch, so bar 7 transforms the opening six-five sonority into a diminished-seventh chord (Example 3a). The cadential bass-pitches B $\flat$ and C then continue the stepwise line, ultimately leading the bass to the concluding F in bar 8. This bar does not function as a cadential arrival, however, as it features a major chord (immediately transformed into a dominant-seventh sonority). In short, the expected F-minor cadence does not ultimately materialize.

The evaded cadence, an unsuccessful local harmonic confirmation, plays a significant clarifying role in the large-scale prolongational structure. It completes the bass progression A–B $\flat$ –C–F that has governed so far, thus transforming the initial inverted F-major dominant-seventh chord into a firmer root-position sonority (Example 3a). This tension between local indeterminacy and global unity resembles the duality associated with Romantic fragments that was discussed earlier. As with the aesthetics of a literary fragment, a factor that locally features uncertainty may operate, at a deeper level, as a carrier of a more distinctly defined function. Yet this clearer function is not necessarily immediate; rather, the interpreter may have to uncover it through combining intuition and reason. As Schlegel and Novalis insisted, the interpreter (in this instance the listener) must actively engage in the process of reception in order to construe the message of a work of art (even though this message may ultimately remain rather unspecified).

B and A² Sections

The B section (bars 12–23) likewise features tonal indeterminacy. But the indeterminacy now differs from that of the A¹ section, for while in that earlier section the music passed through constantly changing apparent centres, the music of the B section oscillates between the two keys implied at the end of the A¹ section, G minor and B $\flat$ major. Yet here, too, a sense of a clear tonal centre is avoided. The first phase of the B section, bars 12–19, consists of four two-bar phrases, each of which begins the same way (albeit with some registral changes). In the first two phrases (and indirectly also in the last), the harmonic function of this repeated opening is unspecified (Example 4b). That is, the opening sonority consists only

of a tenth, B $\flat$ -D, and it cannot be defined whether it represents a G-minor triad in a a_3^6 position or a B $\flat$ -major triad in a a_3^5 position.

Ex. 4. R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, bars 11-19, voice-leading sketch.

The overall course of the first phrase (bars 12-13, with an upbeat in the last quarter of bar 11) would seem to settle the situation and establish G minor as the centre, and thus retrospectively suggest that the B $\flat$ -D tenth of bar 11 represents a G-minor triad in a a_3^6 position (Example 4b). Bars 12-13 prolong a C-minor chord through a chromaticized voice exchange (with passing dominant sonorities), and the passage ends in a half-cadential arrival on the dominant of G minor. As a result, the listener may well assume, when the second phrase begins, that the B $\flat$ -D tenth at the end of bar 13 unequivocally represents the G-minor tonic. This certainty turns out to be premature, however. Bars 14-15 bring the music to B $\flat$ major, and in bar 15 there is a V_5^6 -I progression that confirms this key. So the listener now assumes that B $\flat$ major, rather than the previously implied G minor, governs the ensuing phrase, an assumption that seems to be confirmed by the arrival at a V_3^6 of B $\flat$ major in the second quarter of bar 17. But contrapuntal activity transforms this chord into a V_3^4 of G minor, so at the end of bar 17 the B $\flat$ -D tenth again refers to G minor.

The listener is here actively engaged in creating tonal significance. As Novalis insisted, the meaning of a text is not just a quality inherent in a work, but is rather an element complemented by the reader [Novalis 1997, 45]. To apply this idea here, in the B section of the Schumann piece the tonal function is an elusive quality, and the to-and-fro impressions of tonal centre change as the music unfolds and the listeners' impressions accordingly change. We should not therefore say that bars 11-19 (or any of their phrases) are unequivocally in any specific key, but our impressions constantly change, which means that we reevaluate and correct our earlier assumptions.⁸

From the end of bar 19 onwards the harmonic activity increases, and in bars 21-22 a new key, C minor, arrives fleetingly. Retrospectively this key turns out to be a midpoint on the way to the concluding event of the B section, the arrival at a half-cadential dominant of G minor in bar 23. For a moment, it now appears as if G minor were about to be properly established. This is not what ultimately happens, however, as the characteristic harmonic indecision continues. In bar 23 the leading tone of G minor (F#) is enharmonically reinterpreted as G $\flat$, and this transformation paves the way to the return of the opening material at the onset of the A² section. At the same time the dominant of B $\flat$ major returns, so the oscillation between G minor and B $\flat$ major continues, this time through their dominants and across a formal boundary.

In spite of the harmonic indecision, a consistent voice-leading framework again underlies the B section. As such, the two aspects of the literary fragment that have been discussed earlier, inconclusiveness and inner cohesion, are here present as well. Bars 11-19, which oscillate between two tonal centres (or rather options for centres), take place entirely within an outer-voice tenth B $\flat$ -D (Example 4a). The harmonic indeterminacy thereby occurs within a contrapuntally stable framework. As is proposed in Example 5, the bass notes of the tonicized C-minor harmony (bar 22) and the half-cadential D-major chord (bar 23) form a third-progression ascending from the B section's main bass note, B $\flat$. This ascending third is answered in bars 23-24 by a descending one from C to A, and together, these two thirds form an extended unfolding (Example 5b). At a still deeper level, the B $\flat$ of the B section functions as an incomplete neighbor above an A, which, in turn, is connected to the F of bar 8 (Example 6). In all, the indeterminate musical surface thus takes place within a clearly organized voice-leading framework. But again, this framework is not obvious, but must be uncovered, as Novalis argued, by an active interpreter.

8. This is a clear instance of view put forth in Lewin [1986] that we should not say that a given musical element has a fixed meaning, but rather that meaning depends on the context in which we examine that event. Moreover, like here, Lewin argues that the meaning may change with the change of context.

The image contains two musical sketches, labeled 'a)' and 'b)', showing voice-leading for R. Schumann's *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, bars 19-28. Both sketches are in B-flat major and show a progression of chords. Sketch 'a)' includes an implied F# in the final chord. The sketches are labeled with measure numbers (11-17, 20, 22, 24, 27) and a 'P' marking.

Ex. 5. R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, bars 19-28, voice-leading sketch.

The very end of the work exhibits the last harmonic twist which escapes any finality and stability. The piece ends in an open fifth D-A that eludes a clear harmonic function. Owing to the preceding A-major chord, this fifth could locally be understood as a tonic of a D key (minor or major). More globally, however, the chord has the air of a dominant of G minor, so I have added an implied F# in Examples 5a and 6. (Indeed, in the revised version of *Kreisleriana*, published in 1850, Schumann does write a D-major chord.) As the ending is harmonically indeterminate, the piece also closes like a literary fragment does – in the middle of a process, as it were, and in the state of becoming, as Schlegel says.

Overarching Progression and Issues of Cyclic Continuity

The fourth piece of *Kreisleriana* ends as it began, in a harmonically unstable manner. Moreover, the piece both begins and ends on a dominant sonority, although on dominants of different keys – B♭ major at the beginning and G minor at the end. (Note that the two keys directly juxtaposed in the B section thus also frame the entire work.) In spite of the different key at the beginning and at the end, as well as the occurrence of the dominants of the keys rather than their tonics, the overarching voice-leading progression nonetheless may be understood to tie the piece into a unified whole. Example 6a shows that the concluding D-major chord

a) No. 4 No. 5

5 ————— 6 5

b)

7 8 11 23 24 27

N

IN

c)

7 8 11 21 22 23 24 27

N

(unfolding)

IN

A¹ B A²

Ex. 6. R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, overview.

(whose F# is only implied, however) is an outgrowth of the F-major sonority that has been prolonged throughout the piece so far: it is a result of an overarching 5-6 progression. Harmonically indeterminate events (that is, the indistinct dominants at the piece's beginning and end) therefore again take place within a secure contrapuntal framework. Example 6a suggests further that this framework extends beyond the fourth piece, since the concluding implied D-major chord is

interpreted as a mediating element between the F-major chord prolonged in the fourth piece and the G-minor tonic that opens the fifth. Accordingly, the opening of the fifth piece retrospectively confirms the interpretation of the implied D-major chord as a dominant of G minor, thus also providing a smooth transition from the earlier piece to the latter.

Tying pieces 4 and 5 of *Kreisleriana* into such a continuum brings in a further contradiction associated with Romantic literary fragments. As we have seen, Schlegel argued that a fragment «has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a hedgehog». So it would seem contradictory to connect piece No. 4 of *Kreisleriana* (if it is understood as a musical fragment) with piece No. 5. But the contradiction is again only apparent, reflecting the multiple qualities associated with Romantic fragments. Although Schlegel said that a fragment must be complete in itself, he elsewhere emphasized the significance of the connections between various fragments: «A dialogue is a chain or garland of fragments. An exchange of letters is a dialogue on a larger scale, and memoirs constitute a system of fragments» [Schlegel 1991, 27]. The meaning of an individual, closed fragment is therefore deepened if it is interpreted within a larger context of similar, closed fragments. As Lacoue-Labarthe and Nancy have noted, «the fragmentary work is neither directly nor absolutely the Work. But its own individuality must be grasped, nonetheless, with respect to its relation to the work» [Lacoue-Labarthe – Nancy 1988, 43].⁹

9. The literature on Schumann's piano cycles has likewise traced factors that forge continuity among the often apparently unrelated movements. These cyclical aspects have been discussed from a variety of perspectives. Quite often, literary allusions are referred to in these studies, some of which suggest that Schumann's cycles may refer to specific literary works (see, for example, Jensen 1998 that examines *Papillons*, Op. 2, alongside Jean Paul's novel *Flegeljahre*), while other studies refer to characteristic features of early Romantic narration generally, and the works by Jean Paul in particular (see, for example, Reiman 2004, which studies how Schumann's cycles and their individual movements might be related to the narrative devices encountered in Jean Paul's novels). There are also studies that examine Schumann's cycles from a more purely musical perspective, tracing cyclical aspects, for example, from musical cross-references and tonal trajectory (see, for example, Kaminsky 1989).

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- DAVERIO J. (1993), *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, Schirmer, New York.
- FERRIS D. (2000), *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*, Oxford University Press, New York.
- HAMMERMEISTER K. (2002), *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HUDSON N. (1997), *Theories of Language*, in H. B. Nisbet – Claude Rawson (eds), *Cambridge History of Literary Criticism*, vol. IV: *The Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 335-348.
- JENSEN E. F. (1998) *Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for 'Papillons', Op. 2*, «19th-Century Music», 22/2, pp. 127-143.
- KAMINSKY P. (1989) *Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles*, «Music Theory Spectrum», 11/2, pp. 207-225.
- KOPP D. (2011), *Intermediate States of Key in Schumann*, in Roe-Min Kok – L. Turnbridge (eds), *Rethinking Schumann*, Oxford University Press, New York, pp. 300-325.
- LACOE-LABARTHE PH. – JEAN-LUC N. (1988), *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. by Ph. Barnard – C. Lester, State University of New York Press, Albany (*L'absolu Littéraire*, du Seuil, Paris 1978).
- LEWIN D. (1986), *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*, «Music Perception», 3/4, pp. 327-392.
- LITTLEJOHNS R. (2004), *Early Romanticism*, in Mahoney 2004, pp. 61-77.
- MAHONEY D. F. (ed. 2004), *The Literature of German Romanticism*, Camden House, Rochester, NY.
- MALINOWSKI B. (2004), *The German Romantic Poetry in Theory and Practice: The Schlegel Brothers, Schelling, Tieck, Novalis, Eichendorff, Brentano, and Heine*, in Mahoney 2004, pp. 147-169.
- MCCARTHY J. A. (2009), *Forms and Objectives of Romantic Criticism*, in N. Saul (ed.), *The Cambridge Companion to German Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 101-118.
- MUELLER-VOLLMER K. (2000), *Language Theory and the Art of Understanding*, in M. Brown (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume V, Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 162-184.
- NOVALIS (1997), *Philosophical Writings*, trans. by M. Mahony Stoljar, State University of New York Press, Albany.

- NOVALIS (2003), *Fichte Studies*, trans. and ed. by J. Kneller, Cambridge University Press, Cambridge.
- PERREY B. J. (2002), *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*, Cambridge University Press, Cambridge.
- REIMAN E. (2004), *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester.
- ROSEN C. (1995), *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- SAMAROTTO F. (1999), *Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reduction*, in C. Schachter – H. Siegel (eds), *Schenker Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 222-238.
- SATYENDRA R. (1997), *Liszt's Open Structures and the Romantic Fragment*, «Music Theory Spectrum», 19/2, pp. 184-205.
- SCHLEGEL F. (1991), *Philosophical Fragments*, trans. by P. Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Abstract

Tra il XVIII e il XIX secolo Friedrich Schlegel e Novalis contribuirono all'affermazione del frammento letterario, che divenne un genere di rilievo; nonostante la sua importanza storica, la natura di questo genere risulta tuttavia difficile da definire. Tale difficoltà è in parte il risultato della coesistenza di due tratti caratteristici che evidentemente si escludono a vicenda: l'incompiutezza e la coesione interna. Questo saggio analizza il quarto pezzo di *Kreisleriana* op. 16 di Schumann, che viene interpretato come un frammento musicale poiché manifesta gli elementi che vengono normalmente associati a questo genere: non ci sono cadenze che affermano in modo definitivo la tonalità e, nel corso del pezzo, si assiste a improvvise – e immotivate – giustapposizioni armoniche ed emotive. D'altra parte, l'analisi presentata in questo saggio evidenzia anche la presenza di una logica armonica complessiva su ampia scala che soggiace all'intera composizione. In definitiva, si ipotizza che in questo pezzo sia possibile individuare i due aspetti contraddittori che vengono associati ai frammenti letterari romantici: l'incompiutezza e la coesione interna. L'analisi chiarisce le interrelazioni tra questi due aspetti dell'opera: per quanto riguarda l'incompiutezza, si dimostra come il livello di superficie della musica contribuisca a destabilizzare la sensazione di un solido radicamento in una qualunque tonalità; in merito alla coerenza interna, invece, si dimostra come la condotta delle parti, analizzata in prospettiva schenkeriana, evidenzia nel livello medio un'articolazione dei prolungamenti che, seppure in modo idiosincratico, risulta comunque coerente.

APPENDIX.

R. Schumann, *Kreisleriana*, Op. 16, No. 4, first edition (published in 1838).



(M.M. ♩ = 66.)

Sehr langsam.

p

Pedal.

ritardando.

f

p

Liuke.

ritard.

ff

Pedal.

Bewegter.

mf

T. H. 7570.



T.H. 7570.

Antonio Grande

I NUOVI MONDI DI ALBERT SIMON: IPOTESI DI UNA NUOVA TONALITÀ

Abstract

The theoretical works of the Hungarian musical theorist Albert Simon (1926-2000) – a very eclectic musician, orchestra conductor and analyst – are thus far unpublished. Only German musicology has been dealing with him: Bernhard Haas, who was his student, wrote a book about his thought (2004), and the German journal, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», has published many theoretical contributions. This essay deals with the essential lines of Simon's theory, a multidimensional New Tonality based on Pitch-Fields (*Tonfelder*), in the large scenario of the western musical theory. The aim is to argue about the possibility of employing forms of description or interpretation, born inside a "first practice" of tonality, with respect to a repertory (as the music of Romanticism) depending on a "second practice". Indeed the author thinks that a particular theoretical look is able to bring to life or to disappearance its "objects": they – as Foucault says – do not preexist the theory, but are direct emanations of it. Besides a discussion of several analyses from German bibliographic area, the article indicates some new perspectives showing how, starting from a Chopin's work analysed by Schenker, Simon's theory highlights otherwise not recognizable features.

I profondi mutamenti che attraversano l'Ottocento musicale, spingendosi fino ai primi decenni del Novecento, si inquadrano nella progressiva trasformazione di una visione del mondo che la riflessione teorica ha riassunto in gran parte come "crisi" della tonalità, lungo un percorso che approderà alle avanguardie novecentesche. Ma proprio il carattere di un mutamento che investe, con un cambio di paradigma, il pensiero musicale e i suoi principi organizzativi, chiama in causa la legittimità di un approccio teorico che, articolandosi a ridosso di ciò che possiamo definire "il discorso della crisi", dovrebbe parlare del suo stesso superamento. Detto altrimenti, sotto un profilo epistemologico ci si chiede come una teoria – che, per comodità, chiameremo tradizionale (come può essere quella schenkeriana) – nata "internamente" al pensiero della tonalità, possa parlare della crisi di

quello stesso pensiero. E se, a questo scopo, non sia piuttosto necessario far leva su una teoria che si ponga “al di fuori” di quel particolare contesto culturale che, in pieno Ottocento, sta per essere sopravanzato da nuove visioni del mondo.

Il problema non si riduce solo a un diverso inquadramento dei medesimi concetti analitici. Ciò che ha conseguenze teoretiche ben più profonde è il fatto di riconoscere che una differente teoria (un differente “discorso”) è di per sé in grado di produrre oggetti nuovi (nuove pertinenze analitiche) e, nel contempo, di annullarne degli altri.¹ Ad esempio, vale la pena domandarsi se è plausibile mantenere categorie che potremmo definire “rigide”, come il concetto di accordo e di linea, a fronte di un’evoluzione della musica, in età romantica, che tende ad attribuire sempre maggiore importanza a fattori sovrasegmentali come le dinamiche, il suono, le fioriture e i gradi secondari.² Ciò determina un riassetto delle forze in gioco a favore di categorie più “liquide”, meno compatte e più propense a combinarsi, di volta in volta, secondo ordini mutevoli.³

Un secondo problema riguarda la valutazione del rapporto tra due possibili modelli di rappresentazione di un fenomeno musicale: quello offerto dalla teoria e quello derivante dell’esperienza di ascolto della musica. Ci si chiede, cioè, quanto possa essere grande la distanza tra la “complessità” con cui la teoria rappresenta un certo processo musicale e l’immediatezza con cui, talvolta, quel medesimo processo viene esperito in sede cognitiva. Quando questa distanza diventa troppo marcata, diventa legittimo cercare una diversa cornice teorica che, di quel processo, metta a disposizione letture più dirette e immediate, capaci di ridurre la distanza tra i due ordini di rappresentazione. Pensiamo, ad esempio, al famoso passo che conduce alla Ripresa nel primo movimento della Sonata per violino e pianoforte op. 24 di Beethoven. In un’ottica schenkeriana il V di Re, che risolve insolitamente sulla tonica strutturale Fa (bb. 123-124), non è che la fase finale di una progressione che abbraccia l’intero Sviluppo, e che – partita da un lontano V (che Schachter pone a b. 28) – passa per il III# (La Magg.) per risolvere infine, con “magico effetto”, sulla tonica Fa di b. 124 [Schachter 1999, 142-143]. Si tratta però

1. L’oggetto, scrive Foucault, «non aspetta nel limbo l’ordine che lo libererà e gli permetterà di incarnarsi in una visibile e loquace oggettività; non preesiste a se stesso, quasi fosse trattenuto da qualche ostacolo alle soglie della luce. Esiste nelle positive condizioni di un complesso ventaglio di rapporti» [1999, 61].
2. Su questo si veda l’ampia discussione di Leonard Meyer [1989, 208 seg.].
3. I concetti convenzionali di moto e di territorio possono assumere sfumature differenti in funzione delle pratiche che vi agiscono [Deleuze-Guattari 2006]. In tal senso, uno spazio non è un territorio neutro su cui si esercitano delle azioni, ma sono le azioni stesse che istituiscono uno spazio e che lo determinano come struttura. Trasponendo queste sollecitazioni sullo scenario musicale del secondo Ottocento siamo indotti a rivedere, fra l’altro, la netta distinzione tra le note strutturali e quelle che non lo sono: il materiale si fa denso, i contorni sfumano in un quadro tonale diventato più liquido. Le linee che prima erano tracce di energia in un percorso direzionato si disperdono in un contesto più diffuso. La categoria “linea” non può essere la stessa in Mozart come in Brahms o Debussy.

di un inquadramento teorico troppo complesso per accordarsi alla naturalezza con cui si percepisce il passaggio. Un altro caso è il ricorso alla “doppia commistione modale” per spiegare successioni armoniche non facilmente inquadrabili in un’ottica convenzionale e monocentrica [Salzer 1982, 180]: anche qui, il ricorso a macchinosi espedienti teorici non rende ragione di passaggi che l’orecchio coglie senza particolari problemi.⁴ Come legittimare il salto tra i due ordini di rappresentazione, quello cognitivo e quello della teoria?

Il tema ha suscitato di recente un certo interesse, anche se in questa sede vorremmo raccogliarlo in modo indipendente. Penso, ad esempio, allo studio di Fabien Lévy sui livelli di complessità percettiva, teorica e notazionale [2004]. Ma anche, in sede più specificamente formale, alla riflessione neo-riemanniana sulla possibilità di utilizzare funzioni trasformazionali che esprimano in modo diretto, piuttosto che mediato, alcune tipiche fenomenologie armoniche, come il passaggio alla quinta inferiore (D piuttosto che RL).⁵

Da metà Ottocento, gli accostamenti di accordi o tonalità basati su relazioni non convenzionali – sia a livello locale che su larga scala – diventano così abituali che sembra legittimo dover ridisegnare una mappa di distanze capace di contenerli e di interpretarli in base a una logica di relazioni coerenti.⁶ In particolare, acquistano cittadinanza materiali variamente simmetrici – come le scale ottatoniche, esatoniche e a toni interi – da cui si originano strutture polivalenti e ibride; lo spazio che esprimono assume delle curvature paradossali e, diremmo, non euclidee rispetto alle metriche convenzionali. Questa tendenza trova un parallelo nei diversi “mondi” che vengono a disegnarsi con le nuove geometrie del secondo Ottocento: mondi autolegittimati dalla loro coerenza strutturale, e del tutto indipendenti dal nostro spazio-tempo.⁷ Nuove strutture (pensiamo alle

4. Richard Cohn, che interviene sull’argomento, discute anche i contenuti “ideologici” sottesi a certe risposte della teoria [2004, 303 seg].
5. Hyer usa la D, mentre Cohn la sostituisce con le trasformazioni R ed L, ossia Relativo e *Leittonwechsel* [Kopp 2002, 151-157]. Sebbene D sia formalmente ridondante, prove sperimentali hanno mostrato che ha una sua «realità psicologica indipendente» [Krumhansl 1998, 271]. Kopp discute anche il caso della successione V-I (sulla tonica minore) che la teoria interpreta come DP (la Parallela della Dominante), con un doppio passaggio. È difficile però negare – continua Kopp – che tale successione «suoni del tutto chiara e diretta, senza alcuna tortuosità [*twist*] udibile che richieda quella doppia notazione» [2002, 169]. Sui rapporti tra distanza accordale e lunghezza della “parola” (nel senso quasi informatico del termine) con cui si descrive, interviene anche Nora Engbreetsen commentando il *Systematik der Harmonieschritte* di Riemann [2011, 362]. Tuttavia Riemann non fornisce indicazioni su come l’intelligibilità della relazione armonica sia funzione della lunghezza della “parola”.
6. Di grande interesse, ai nostri fini, potrebbe essere la strada intrapresa – sia pure con finalità più didattiche che teoretiche – da Hugo Riemann con il suo sistema di *Schritt/Wechsel*.
7. Il matematico ungherese Janos Bolyai, in procinto di pubblicare un lavoro sul problema delle parallele che apre uno spiraglio verso le nuove geometrie non euclidee, scrive al padre (1823): «Ora posso dire soltanto questo: dal nulla ho creato un mondo nuovo e diverso» [Bartocci 2012, 67].

“varietà” di Bernhard Riemann)⁸ si profilano sulla scena di ciò che può essere pensato, e questo si riflette anche sul piano della creazione artistica: in musica, l’annosa pregiudiziale naturalistica diventa ormai ingombrante, e i teorici del tempo sono disposti a ritenere che l’Arte può sopravanzare la Natura, laddove essa non basti più a giustificare i nostri parametri estetici [Locanto 2007, 211; Rehding 2003, 21-22].

1. I Campi di Note di Albert Simon

Se le riflessioni precedenti hanno evidenziato la necessità di definire un nuovo impianto teorico in grado di istituire nuove pertinenze analitiche, un modello tonale dai tratti decisamente nuovi è quello che fa capo al teorico ungherese Albert Simon (1926-2000).⁹ Si tratta di una figura di musicista a tutto campo – direttore d’orchestra, musicologo, didatta e teorico – che nell’ultima parte della sua vita si dedicò completamente all’analisi, in particolare della musica di Bartók. Della sua ampia produzione analitica nulla, ad oggi, è stato ancora pubblicato; nel 2004 è uscito un libro di un suo studente, Bernard Haas, che riassume i punti essenziali dell’approccio teorico del Maestro – una sorta di “Nuova Tonalità” – e propone una decina di analisi di brani da Schubert a Webern [Haas 2004]. Si tratta di lavori redatti materialmente dallo stesso Haas, ma sulla base delle indicazioni e del metodo di lavoro acquisiti durante gli anni di studio con Simon. Successivamente sono apparsi sulla rivista tedesca «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie» alcuni autorevoli contributi: uno di Michael Polth, con una recensione del libro di Haas [Polth 2006a], e un altro di Stefan Rohringer, che ha applicato la nuova teoria all’analisi del Trio D. 898 di Schubert [Rohringer 2009]. Nel 2011 la stessa rivista ha dedicato a Simon un intero numero monografico, a dimostrazione del fatto che in Germania si è ormai sviluppato un significativo

8. Per Varietà (riemanniana) mi riferisco a spazi generalizzati, a curvatura costante o variabile, che non si appoggiano alla nostra intuizione sensibile e che a livello locale risultano di tipo euclideo, mentre a livello globale non lo sono. Il dato interessante è la compresenza di aspetti globali e locali, distinti ma reciprocamente determinati [Bartocci 2012, 97 seg.; Odifreddi 2011, 194]. Vale la pena richiamare questo concetto per via della sottile analogia che si può riscontrare con certi brani della tarda tonalità in cui, a livello locale, si riscontrano procedimenti tonali di tipo tradizionale (secondo la nostra metafora, “euclidei”), mentre a livello globale si richiedono differenti geometrie di organizzazione dei suoni.
9. Simon studiò a Budapest e divenne direttore dell’Orchestra di Stato. Nel 1962 fu chiamato a Londra da Klemperer; dal 1965, e per diversi anni successivi, fu ospite ai corsi estivi di Darmstadt. Sempre nel 1965 divenne professore di Direzione d’Orchestra all’Accademia di Musica di Budapest. A partire dal 1980 insegnò per tre anni al Conservatorio di Parigi, ma già dalla seconda metà degli anni Ottanta si ritirò dall’insegnamento per dedicarsi allo studio dell’opera di Bartók. Per una più ampia collocazione di Simon nella tradizione teorica ungherese si rinvia all’articolo di Konstantin Bodamer [2011].

interesse nei confronti di questo teorico.¹⁰ In mancanza di fonti primarie, è da questi materiali che abbiamo attinto le informazioni necessarie alla realizzazione di questo articolo, che intende contribuire alla diffusione in Italia di un pensiero teorico e di potenzialità analitiche che meritano sicuramente maggior attenzione da parte della comunità scientifica internazionale.

Il repertorio musicale nei confronti del quale la teoria di Simon può meglio dispiegare le sue potenzialità analitiche è quello studiato da Haas nel suo libro, da Schubert a Webern. In particolare, si può parlare di un primo periodo in cui la Nuova Tonalità inizia a delinearasi come tonalità parallela rispetto a quella tradizionale, e successivamente di un periodo “classico”, collocabile tra la metà dell'Ottocento e le avanguardie storiche del Novecento, in cui la Nuova Tonalità viene di fatto a sostituirsi a quella tradizionale.¹¹ Si tratta di una tonalità che non più chiaramente basata su un centro tonale, o su una *Ursatz*, ma su una rete di relazioni che Simon chiama “Campi di Note” [*Tonfelder*, d'ora in poi CdN], dove il termine Campo sottolinea il principale elemento di novità rispetto alla tonalità tradizionale. Un Campo – che non opera mai da solo, ma sempre insieme ad altri Campi – non dipende da un centro, come ad esempio da una tonica, ma è un'emergenza strutturale che “si attiva” in concomitanza con una determinata rete di relazioni. Diversamente dalla vecchia tonalità, non implica punti salienti da cui si irraggerebbe un'energia polarizzante; è piuttosto un'intera area, una regione, che si connota per una sua particolare “piegatura”, ossia un particolare intreccio di relazioni.¹² Un Campo implica dunque più un'idea di area, di spazio, che non di tempo o di flusso. Non si vuol dire che il flusso temporale venga cancellato: venendo meno il paradigma di un procedere teleologico, esso diventa tuttavia un aspetto su cui il sistema non dice nulla di rilevante. Una tonalità-CdN, infatti, non è orientata verso un fine che si realizza lungo un arco tensivo, né si esprime in un movimento che procede da uno stato di instabilità a uno stato di stabilità, dal momento che un Campo si irraggia come una presenza diffusa e aggregante.

10. Fra gli articoli della raccolta, quello di Bernhard Haas – *Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon* [Haas 2011] – contiene gli estratti di due analisi scritte in tedesco dallo stesso Simon, risalenti ai primi anni Ottanta e conservate dal 1985 presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea. Si tratta delle analisi dei numeri 124 e 143 del *Mikrokosmos* di Bartók. Tali documenti non hanno un carattere compiuto: Haas dichiara di essere intervenuto sul piano della lingua per sistemare un uso del tedesco non sempre corretto, e per integrare con note esplicative un testo che rimane talvolta oscuro. Gli stessi esempi non sono di Simon ma di un suo studente, attualmente non ancora identificato. La medesima Fondazione conserva anche un terzo documento originale, *Die Eigentümlichkeiten der Bartóschsen Musik anhand seines Werkes: Musik für Seiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* [Particolarità della musica di Bartók a partire dalla sua opera: *Musica per archi, celesta e percussioni*].

11. Intorno al 1850, scrive Polth, alla tonalità tradizionale «era subentrato un nuovo sistema di relazioni tonali» [Polth 2006b, cit. in Rohringer 2009, 297].

12. «Un CdN si può considerare come un tipo di relazione musicale che si è istanziato in una particolare composizione» [Polth 2011].

Esso non riflette un sistema fisico esposto a forze dinamiche ma vive unicamente delle proprie relazioni che, in quanto tali, non soggiacciono a un ordine temporale, e neppure a un “prima” e a un “dopo”. Questa è forse la proprietà che più differenzia questo sistema dalla maggior parte delle altre teorie.¹³ Se un pezzo non è più la narrazione convenzionale di un percorso – con un inizio che “produce” la sua fine – l’analisi può focalizzare, e quindi valorizzare, altri momenti e altri dettagli rispetto a quelli già noti.

Un altro aspetto importante, dal punto di vista teorico, è che i CdN non si basano né su teorie fisiche e naturaliste (come quelle legate al suono di Natura, agli armonici, ecc.), né su fondamenti ideali o istanze numerologiche.¹⁴ In questa prospettiva quella di Simon è una tipica teoria novecentesca, ormai disincantata rispetto all’ipotesi di possibili fondamenti ultimi.

Ogni Campo si manifesta in una certa maniera, e in essa si esaurisce. Questo aspetto va subito messo in chiaro per evitare fraintendimenti con altre teorie, simili solo in apparenza. Un Campo non è una semplice collezione di note come potrebbe essere ad esempio un insieme di classi di altezze (PC Set); non è un materiale neutro e astratto, ma un’impronta formale percettivamente rilevante. Non vi è una collezione di note *a priori*, che può assumere *a posteriori* varie forme; sono piuttosto le forme, che di volta in volta si enucleano come emergenze di senso, ad attivare la presenza di un Campo.¹⁵ Un CdN è un ente fenomenologico, strutturalmente connesso al suo modo di apparire, ossia alla sua *articolazione*. È solo per comodità divulgativa che si definiscono le note presenti in uno specifico Campo, perché ciò che è prioritario non è l’insieme di note, intese come materiale neutro originario, ma le forme del suo articolarsi.¹⁶ Il concetto di Campo, anzi, esprime proprio una sostanziale indipendenza da ogni forma particolare di distribuzione. Si può dire che l’articolazione sia il versante psicologico del CdN, mentre le proprietà relazionali quello formale. Se ne conclude che, in sede analitica, un CdN non implica la presenza di tutte le note che lo costituiscono, né che queste siano tutte vicine fra loro. È sufficiente che vi sia “una tendenza” – come

13. Le teorie convenzionali (da Schenker a Schönberg, Hindemith, Lerdahl e Yavorskij) si basano per lo più su un paradigma “omeostatico”, in base al quale l’esperienza del musicale si esprime essenzialmente attraverso condizioni di stabilità e instabilità, con relativi ordini dinamici di equilibrio.

14. Pensiamo, in tal senso, all’impianto teorico di Lendvai [1979], per molti aspetti dotato di significative analogie con quello di Simon.

15. Haas sottolinea come un CdN diventi analiticamente pertinente «solo se lo si è sentito nella composizione, e non quando lo si è staccato dal pezzo e lo si richiami in modo astratto» [2004, 82]. In termini più formali, un CdN non preesiste come collezione astratta (di cui l’analisi dovrebbe verificare l’occorrenza), ma viene “pro-vocato” – in senso fenomenologico – ossia “chiamato ad esistere” dai dettagli della scrittura; ed è proprio questo l’aspetto che l’analisi dovrebbe essere in grado di chiarire.

16. Nell’analisi dei CdN «non si constata l’accadere degli eventi, ma si interpreta il loro apparire» [Polth 2011].

scrive Haas – di un gruppo di note ad esprimere quel Campo, il che vuol dire una tendenza «a suonare così» [2011, n. 78]. Quel certo colore, quel certo carattere che si imprime in un complesso di suoni, è la testimonianza di un CdN al momento “attivo”.

Per tutte queste ragioni, la relazione con l’esperienza di ascolto assume un ruolo assolutamente decisivo; e non è un caso che Haas, già nel titolo del suo libro, faccia precedere l’attività di ascolto a quella dell’analisi come elemento qualificante della nuova teoria.¹⁷ Si tratta, tuttavia, di un cambio di prospettiva rispetto al tradizionale “ascolto strutturale” di impronta schenkeriana: non solo per via dei nuovi percorsi che si aprono, ma soprattutto per la qualità “pluricentrica” delle relazioni di cui si è chiamati a diventare sensibili. Mentre la tonalità-*Ursatz* ha una natura *convergente* verso un centro, la tonalità-CdN è invece *diffusiva* e dal carattere pluri-dimensionale. Per entrare nel vivo dell’esame di questa nuova prospettiva teorica bisogna precisare innanzitutto che esistono tre tipi di CdN: la Funzione, il Costrutto e la Serie di Quinte.

Funzione

La Funzione [*Funktion*] è un complesso di otto suoni costruiti disponendo, a partire da uno di essi, una successione di 3e minori con le rispettive 5e. Partendo da *do* si avrà *do-sol*, *mi^b-si^b*, *fa[#]-do[#]*, *la-mi* (vedi Es. 1). Mettendo i suoni in serie si ottiene la ben nota scala ottatonica, composta da una successione regolare di toni e semitoni: nel nostro caso *do*, *do[#]*, *re[#]*, *mi*, *fa[#]*, *sol*, *la*, *si^b*. Come si è già accennato, tuttavia, pensare che la scala ottatonica, o il set 8-28, “esprima” una Funzione sarebbe fondamentalmente scorretto. Ciò che conta sono le possibili articolazioni con cui quel complesso di note viene messo in gioco, diventando forma fenomenica. Ad esempio, si può pensare a successioni di 5e poste a distanza di 3 min., ma anche a due settime diminuite a distanza di semitono; a successioni di triadi maggiori o minori a distanza di 3a min.; a una combinazione di 7e (*do-mi-sol-si^b* con *re[#]-fa[#]-la-do[#]*); oppure a particolari collezioni di toni interi o semitoni.

17. Il sottotitolo del libro, infatti, è “Ascoltare e analizzare la musica secondo Albert Simon”. Particolarmente significativa è anche l’espressione usata da Haas, nell’Introduzione, per ricordare il Maestro: «Simon ebbe la bontà di introdurmi al sistema d’ascolto da lui scoperto» (*in das von ihm entdeckte System des Hörens*) [Haas 2004, 10].

**Es. 1. Funzioni.**

Nella tipica disposizione per *se*, i primi suoni di ogni coppia sono le “note-fondamentali” [*Grundtöne*, d’ora in poi note-F], mentre i secondi suoni della coppia sono le “note-quinta” [*Quinttöne*, d’ora in poi note-Q]. È una distinzione importante, perché solo dalle note-F si ottengono le triadi maggiori o minori, e non dalle note-Q. Altro aspetto di rilievo è che le note-F, con le relative triadi che formano, sono poste tutte su un piano di equivalenza. Ad esempio, la triade di Do Magg. o min. è equivalente a quella di Mi♭ Magg. o min. oppure a quella di Fa♯ o di La, sempre maggiore o minore. Non è insomma il singolo accordo a costituire un centro tonale ma l’intero Campo, dal momento che tutti i possibili aggregati che ne fanno parte hanno il medesimo “peso”. Tutto questo contribuisce ad espandere notevolmente la dimensione di un polo tonale rispetto alla tonalità tradizionale.

Ma non è tutto: la scala ottatonica, infatti, è solo una sezione del totale dei dodici suoni. Com’è noto, si possono ottenere solo tre scale ottatoniche a distanza di semitono, perché con un ulteriore scarto di semitono si verrebbero a ripetere le medesime note. Queste tre collezioni sono viste da Simon secondo un ordinamento che ricorda le funzioni tradizionali, con una distanza di *sa* l’una dall’altra. Oltre alla Funzione costruita (ad esempio) su *do*, ve n’è un’altra una *sa* sotto, su *fa*, e una terza una *sa* sopra, su *sol* (si veda l’Es. 1; la posizione d’ottava è indifferente): nell’insieme, queste Funzioni esauriscono tutte le possibilità. Va precisato, però, che parlare di *do*, *sol* e *fa* come elementi di base per la costruzione delle scale è solo una scelta di comodo che ci avvicina all’universo tonale tradizionale: si avrà dunque una Tonica (T), una Dominante una *sa* sopra (D) e una Sottodominante una *sa* sotto (S), ma i significati che possiamo attribuire a queste Funzioni sono completamente diversi rispetto alla loro accezione comune. Inoltre, data l’equivalenza di cui si è detto, se la triade di Do è una Tonica, lo saranno anche quelle poste a distanza di terza minore, come ad esempio Fa♯ minore. In questa prospettiva, il passo che porta alla Ripresa del primo movimento dell’op. 24 di Beethoven che abbiamo citato all’inizio di questo articolo – dove la dominante di Re min. si aggancia direttamente al I di Fa Magg. – può essere interpretato in un’ottica che valorizza la successione in sé (come D-T) e non richiede interme-

diazioni, poiché la dominante tradizionale di Fa (*do-mi-sol*) è equivalente a quella di Re (*la-do#-mi*).

Si crea dunque un fitto intreccio di ruoli tra le tre Funzioni, con un duplice vantaggio: da un lato il Campo Funzione si avvicina alle relazioni tradizionali, con la possibilità di interfacciare la tonalità dei CdN con i brani ancora impostati in base alla sintassi convenzionale (ma disponendo di un raggio d'azione molto più ampio); dall'altro si incrementa il gioco delle relazioni. In ogni caso, non vi è più un centro unico da cui misurare una catena di distanze: una stringa di armonie non deve convergere su T; la D non ha una posizione privilegiata nei confronti di T e non ne è attratta, ma è semplicemente un'altra Funzione. Rimane poi la distinzione, già presente nella tonalità tradizionale, tra i rapporti di 5a inferiore – come quello da T ad S, o da D a T – chiamati “autentici”, che veicolano un senso di energia, e quelli di 5a superiore – come quello da T a D, o da S a T – detti “plagali”, che suggeriscono un ritirarsi, un regredire [Haas 2004, 15-16].

Le Funzioni determinano così un sistema di relazioni tonali che non richiede altre precisazioni sulla morfologia intervallare delle scale ottatoniche, come quelle avanzate da vari teorici che distinguono le collezioni che iniziano con un semitono da quelle che iniziano con un tono. Non c'è dubbio che il particolare tipo di ordinamento abbia dei riflessi sulla possibilità di generare diversi complessi armonici, ma spesso ciò si risolve in una pura classificazione, senza che una prospettiva funzionale integri le varie collezioni in un sistema più articolato. A differenza di quanto avviene invece nella teoria di Simon, in cui la successione *do/do#*, piuttosto che *do/re*, esprime la presenza di due Funzioni distinte (ad esempio T ed S), a loro volta collegabili con altri CdN.¹⁸

L'aspetto multidimensionale della tonalità-CdN, con riferimento alla Funzione, richiede tuttavia un'ulteriore precisazione. Ogni nota appartiene sempre a due Funzioni differenti, dal momento che esse sono legate fra loro da rapporti di 5a. Le note-F di T sono note-Q di S, le note-F di S sono note-Q di D, e così via. Ciò crea un'indeterminatezza strutturale che ben si presta a interpretare certa musica del secondo Ottocento, in cui sarà l'analisi della situazione concreta a far

18. Tra i diversi teorici che hanno studiato le strutture ottatoniche ricordiamo Berger [1963], van den Toorn [1983], Straus [1990] e Taruskin [1996]. Allen Forte ha osservato che la preoccupazione degli analisti si esaurisce spesso nel rilevamento di particolari strutture – triade aumentata, diminuita, ecc. – senza però collegare tali rilievi di superficie ai livelli più profondi [Forte 1987, 211]. Applicando la sua *Set-theory* all'“idioma sperimentale” di Liszt (come lui lo chiama), egli riesce invece a trovare relazioni di indubbio interesse anche su larga scala (come varie catene di inclusioni in diversi sovrainsiemi a partire dai *set* 3-10 e 3-12). Va però detto che il suo sistema è incapace di “vedere” i rapporti tra collezioni del medesimo *set* come invece accade, ad esempio, tra una T e una D nelle Funzioni di Simon. Ne deriva un appiattimento che può essere penalizzante proprio laddove il contesto musicale, nel tardo romanticismo, presenta un'alta densità di informazioni ed esige, di conseguenza, che lo strumento analitico sappia farsi interpretare delle più sottili sfumature.

propendere per l'una o l'altra Funzione.¹⁹ La poliedricità deriva anche dal fatto che le quattro note-F costituiscono gli angoli (equivalenti) di un ipotetico quadrilatero. Le quattro dimensioni possono anche essere "orientate" come avviene in certe musiche dell'Ottocento, in cui vi è ancora il primato di una tonica e i due sistemi convivono. In questo caso, rispetto al suono principale (poniamo il *do*), se ne creano due laterali, oppure uno sopra e uno sotto, (*mi* e *la*), più un terzo che risulta "dietro" (*fa*♯) [Haas 2004, 14]. Ma ben presto queste categorie saranno destinate a scomparire per lasciar spazio a un mondo a più dimensioni (o, forse, senza alcuna dimensione) in cui ci si muove «all'indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati».²⁰ Si crea così uno spazio nuovo, assai più denso in termini di relazioni; uno spazio che ha assorbito in sé, piegandola, anche la dimensione temporale.²¹

Costrutto

Una seconda categoria di CdN è il Costrutto [*Konstrukt*] che, nella sua forma scalare, si compone di sei suoni disposti secondo un ordinamento di semitono più terza minore – ad esempio *do, do*♯, *mi, fa, sol*♯, *la* – con tre possibilità di trasposizione, per un totale di quattro forme. Una delle sue caratteristiche è la mancanza del tono intero e del tritono. Possiamo ottenere un Costrutto anche pensando a tre note poste a distanza di 3a Magg. con le rispettive 5e, come *do*♯-*sol*♯, *fa*-*do*,

19. Un esempio di questa situazione si trova nell'analisi, attribuita a Simon, del n. 143 del *Mikrokosmos* di Bartók [Haas 2011]. Le Funzioni, scrive Haas, «hanno la forza scivolosa dell'ambivalenza» [*die gleitende Kraft des Umdeutens*] perché «ogni suono può anche far parte di altro» [2004, 32]. Nella descrizione, peraltro assai elegante, che Lerdahl fa dello spazio ottatonico, manca invece una differenziazione (intra-regionale) analoga a quella tra note-F e note-Q [Lerdahl 2001, 252 seg.]. Inoltre, l'ambiguità che egli sottolinea si rivolge tutta sul versante di un possibile grado di "tonicità" di questi spazi, trascurando però quella particolare ambiguità che si instaura tra le regioni (la "scivolosità" di Haas). La stessa misurazione delle distanze fra le regioni, basandosi sui medesimi criteri con cui si misurano gli spazi tonali tradizionali, sembra non poter cogliere una specificità che è nell'ordine qualitativo più che quantitativo.
20. Descrivendo un analogo materiale di tipo simmetrico, Lendvai scrive che «concetti come "sopra" e "sotto" diventano quasi privi di significato» [1979, 75]. La perdita del centro è un fenomeno che, sul finire del periodo di cui ci stiamo occupando, riguarda tutte le arti. Per Hans Sedlmayr «tanto nell'architettura quanto nella pittura si nota, nella sorprendente comparsa di forme capovolgibili, la tendenza a eliminare la differenza fra "sopra" e "sotto"» [1983, 82]. Il proliferare di prospettive annulla di fatto un orientamento spaziale, tanto che Schönberg può dire del suo nuovo sistema: «non v'è, in assoluto, sopra o sotto, destra o sinistra, avanti o dietro» [1975, 115]. A sua volta Nietzsche (1887) si fa portavoce di una perdita di respiro epocale (che a noi ricorda la morte della tonalità monocentrica): «Che mai facemmo a sciogliere questa terra dalla catena del suo sole? Dov'è che si muove ora? Dov'è che ci muoviamo noi? Via da tutti i soli? Non è il nostro un eterno precipitare? E all'indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati? Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla?» [Nietzsche 1967, aforisma 125]. Queste testimonianze rendono assai discutibile lo strenuo tentativo di difendere una visione monocentrica della struttura tonale.
21. Lerdahl rileva una singolare coincidenza tra un certo uso dello spazio tonale usato da Wagner nel *Parsifal* – ad esempio il ciclo delle 3e minori – e la frase di Gurnemanz "Vedi, figlio mio, qui il tempo diventa spazio" (*Du sieh'st mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*) [Lerdahl 2001, 137].

la-mi; oppure, in alternativa, a una triade maggiore e una triade minore a distanza di 3a Magg. inferiore, come Fa Magg. e Do# min. Altra forma di articolazione del Costrutto è la coppia di triadi eccedenti a distanza di semitono, di 3m o di 5a (ad esempio, do#-fa-la e do-mi-sol#).

Componendosi di soli sei suoni, il Costrutto tende a completarsi con il suo complementare fino a formare un totale di dodici suoni. Indicando con Ia la collezione do, do#, mi, fa, sol#, la, il suo completamento Ib sarà composto dalle note re, mi♭, fa#, sol, la#, si. Il fatto di completare il totale cromatico, tuttavia, non implica che le due collezioni rendano disponibili tutte le triadi. Un Costrutto può infatti dar luogo solo a tre triadi (maggiori o minori), e con il suo complementare si giunge a sei. Per arrivare a tutte le dodici triadi occorre una seconda, differente coppia di Costrutti, denominati IIa e IIb. L'Esempio 2 mostra le due coppie di Costrutti sia in forma scalare che nella disposizione per 5e.



Es. 2. Costrutti.

Il Costrutto è un Campo dal forte impatto percettivo. Il suo stesso nome suggerisce l'idea che i suoni siano tenuti insieme, co-stretti l'uno con l'altro, formando aggregati che difficilmente si troverebbero vicini in un contesto tradizionale.²² In ciò si contrappone alla Funzione, che è invece il Campo che più si avvicina al gioco delle relazioni tonali.

Polth parla esplicitamente di "effetto di Costrutto" [*Konstruktwirkung*] per sottolineare le sue qualità particolari. Anche Robert Cohn – che, da una prospettiva neo-riemanniana, chiama tali relazioni Sistemi Esatonici [1996, 18] – ha puntato l'attenzione sul loro "potere significativo".²³ Questo è uno degli aspetti di maggiore vicinanza con la teoria di Simon anche se, ad uno sguardo più attento,

22. In Schenker si trovano pochi esempi di questa struttura e comunque, laddove è presente, viene interpretata come una tripla appoggiatura [1979, Fig. 100-2a; Haas 2004, 31].

23. Cohn dichiara di voler esplorare «le proprietà sintattiche che provocano il potere significativo dei poli esatonici», laddove la sintassi diventa l'agente primitivo e il "potere significativo" l'agente secondario [2004, 288]. Egli applica in modo particolarmente interessante la sua teoria all'analisi della Sonata D. 960 di Schubert. La pregnanza "perturbante" (*Unheimlich*) della relazione tra una triade maggiore e una minore, posta una 3a Magg. sotto, è stata rilevata anche da Lendvai, che evidenzia la presenza di un simbolismo legato all'immagine della morte e del sangue nella musica di Bartók [1979, 83].

si tratta di un accostamento solo di superficie. Il Sistema Esatonico di Cohn è il risultato (a posteriori) di proprietà formali capaci di generare passaggi particolarmente morbidi tra le triadi in oggetto, con opportune operazioni trasformati-ve. In Simon, al contrario, il Costrutto è un evento originario e di natura fenomenologica: è il suo effetto coloristico a determinare un'emergenza di senso che si coagula (teoreticamente, e a posteriori) in una struttura di note, e non viceversa. Inoltre in Cohn gli accordi sono dei dati di fatto, mentre in Simon sono delle semplici occorrenze attraverso le quali il Costrutto può articolarsi.²⁴

Benché il Costrutto si associ alla musica del secondo Ottocento, si possono riscontrare alcuni esempi già in repertori precedenti.²⁵ Tuttavia, se nella musica più tarda sono possibili manifestazioni dirette di certe sequenze accordali che seguono la logica di un CdN, in epoche precedenti (ad esempio in Schubert) tali accostamenti risultano di norma mediati da pratiche armoniche più convenzionali [Nowak 2011]. Ne risulta una particolare intersezione tra due criteri costruttivi: quello della sintassi tonale e quello dei CdN, in un progressivo propendere verso quest'ultimo. Nella tonalità tradizionale la struttura del Costrutto sarebbe interpretata come una successione di elementi di superficie che prolungano un accordo strutturalmente più importante. Nella tonalità di Simon, invece, non si estende un accordo ma si dispiega un Campo, ossia una rete polidimensionale di aggregati. E ciò può accadere non solo in superficie, ma anche a livello medio e profondo.

Il problema analitico nasce dal fatto che un certo evento, o anche un intero passaggio, possono continuare a essere inquadrati secondo le categorie tradizionali conservando una loro coerenza. Ciò che è in gioco, però, è la legittimità di tale operazione e i risultati che ne conseguono. Talvolta è necessario sentire in termini diversi una certa situazione armonica, evitando i condizionamenti pregiudiziali di un inquadramento tradizionale.

Come ha scritto Patrick McCreless in riferimento a certa musica dell'Ottocento, si tratta di attuare un ribaltamento, ossia di «esperire il diatonismo come un sottoinsieme dell'universo spaziale cromatico, piuttosto che il cromatismo come

24. Tra gli elementi di contatto, ricordiamo che Cohn si propone di: a) non posizionare gli accordi rispetto ad un centro tonale; b) applicare una concezione "reticolare", più che gerarchica, di relazioni armoniche. Nella sua analisi della Sonata D. 960/I di Schubert, inoltre, egli tratta i cicli esatonici (che chiama regioni, e che per noi sarebbero dei Costrutti) come funzioni, avvicinandosi molto all'approccio di Simon. Tuttavia, scrive Rohringer, «già la circostanza che Cohn non possa far corrispondere nulla al Costrutto IIa – una quarta funzione non esiste – pone degli interrogativi sulla fondatezza del suo sistema» [Rohringer 2009, n. 48]. In effetti Cohn sorvola sulla questione, scrivendo che «per i nostri scopi, la quarta regione può rimanere senza nome» [2012, 219].

25. In Beethoven troviamo un "ciclo" completo nell'op. 24/II, tra le bb. 37 e 54. Un altro esempio assai famoso, nell'op. 57 (bb. 67-87), viene interpretato in senso schenkeriano come espansione di un accordo da Aldwell e Schachter [2003, 611-612].

un'inflessione di quello diatonico» [1996, 102]. Evidente è l'allusione a un modello di pensiero di matrice schenkeriana che può "piegare" e modificare, come ogni sistema di osservazione, l'oggetto della nostra analisi. Infatti, continua McCreless, «laddove Schenker razionalizza i procedimenti dello spazio cromatico mostrando come essi funzionano in termini di prolungamento diatonico, la teoria musicale del tardo Ottocento deve razionalizzare il prolungamento diatonico, mostrando come esso si adatti entro ampi contesti di spazio cromatico» [1996, 103].

Dal nostro punto di vista, è sufficiente sostituire il vago (perché troppo inclusivo) concetto di spazio cromatico con quei particolari spazi che sono i CdN per ottenere una conferma alle nostre tesi. Alcuni brani del repertorio ottocentesco, tuttavia, sembrano respingere del tutto un inquadramento convenzionale. Pensiamo al Preludio op. 28 n. 9 di Chopin dove non è possibile rinvenire, in profondità, una dominante strutturale, a meno di non forzare in tal senso il debole accordo di V grado della penultima battuta. Dopo il Mi Magg. iniziale, su cui avviene la prima articolazione fraseologica (sul battere della misura 5), il percorso tonale si snoda per altre quattro battute fino a toccare la forte cadenza in La $\flat$ di b. 9. Nell'ambito del percorso, tuttavia, un'altra cadenza assume un giusto rilievo, quella sul Do di b. 6. L'intera distanza da Mi a Mi risulta così suddivisa in nodi a distanza di 3a Magg. (cfr. Esempio 3a), e ciò è confermato dal fatto che ciascuno di essi è anche il punto di arrivo di altrettanti segmenti melodici (al canto), variamente distribuiti (cfr. Esempio 3b).

Es. 3. F. Chopin, Preludio op. 28 n. 9, riduzioni analitiche.

In questo pezzo si assiste, insomma, al dispiegarsi in profondità di un Costrutto, anche se in superficie (e almeno nella prima parte) le successioni armoniche sono ancora di tipo tradizionale.²⁶ È proprio a partire da pezzi come questo che si

26. Nel suo ultimo libro Cohn discute, tra l'altro, le difficoltà teoriche legate alla presunta presenza di una "doppia sintassi". La questione – che storicamente si riferisce, per lo più, alla coppia diatonico/cromatico o tonale/atonale, ma può riguardare anche il nostro caso – si articola lungo due direttrici: un'obiezione di tipo ontologico e una cognitiva. La prima si interroga sulla possibilità che un'opera di alto valore estetico possa mancare di unità organica distribuendosi su due sintassi; la seconda è invece scettica sulla

rende necessario un cambio di rotta nell'analisi come anche nell'ascolto, a cominciare dalle premesse su cui si basa.

Serie di Quinte

La possibilità di superare certe qualità “rigide” degli oggetti teorici tradizionali – gli accordi, le cadenze, ecc. – è messo bene in luce dal terzo tipo di CdN, la Serie di Quinte [*Quintenreihe*, d'ora in poi Sd₅], basato sulla semplice seriazione di quinte a partire da una nota qualunque. Perché abbia senso, o possa risultare di una qualche utilità, il numero di suoni in questo CdN può variare da tre a nove.²⁷ Il più piccolo è il TRITONO [*Triton*] – ad es. *do, sol, re* –, il più grande l'ENNEATONO [*Enneaton*] che, con i suoi nove suoni, contiene anche la 4a diminuita e la 5a eccedente. Anche in questo caso vi possono essere forme di articolazione differenti che fanno apparire il Campo in modi diversi: un ESATONO [*Exaton*], ad esempio, oltre che in forma scalare può mostrarsi come combinazione di una triade maggiore e una triade minore posta un tono sopra.

Nella musica del secondo Ottocento e del primo Novecento accade spesso che i suoni si raggruppino in insiemi da cogliere nel loro complesso, come una particolare selezione di materiale, piuttosto che nella forma di oggetti (armonici) ben definiti e separati da una rigorosa distinzione tra note dell'armonia e note estranee. In un ambiente di questo genere gli accordi “svaporano” in un'area più estesa che li avvolge. Polth discute con grande efficacia il concetto, mostrando la figura di accompagnamento con cui si apre l'*Impromptu* n. 3 op. 34 di Fauré (cfr. Esempio 4). Ascoltando quell'inizio, scrive Polth, non si può dire «se si tratta di due accordi differenti (La^b Magg. e Si^b min.) o di un accordo di La^b Magg. con tre note di volta. Il raggruppamento di note in un singolo aggregato instabile è senza dubbio il risultato di un'intenzione estetica. Pertanto, se si cerca di “disambiguare” i sedicesimi in un senso o nell'altro (e dunque di differenziare un primo accordo da un secondo, o di distinguere fra note reali e note estranee all'armonia), questo inizio perde il suo singolare fascino» [Polth 2006a]. Ciò che si coglie all'ascolto è piuttosto l'agire di un Campo, all'interno del quale l'insieme dei suoni acquista quel particolare senso. Tale Campo è per Simon una Sd₅ e precisamente un ESATONO, che viene denotato indicando il primo e l'ultimo dei suoi suoni, in questo caso *re^b/do* (ossia *re^b, la^b, mi^b, si^b, fa, do*).

possibilità che la cognizione umana possa saltare facilmente da una sintassi all'altra [Cohn 2012, 199-201].

27. In tal senso la Sd₅ ha una flessibilità intrinseca in quanto, diversamente dagli altri due tipi di Campi, non ha un numero standard di note, e dunque nemmeno una completezza. Per una discussione teorica sui limiti di estensione dei CdN si rimanda all'articolo di Dres Schiltknecht [2011].



Es. 4. G. Fauré, *Impromptu* n. 3 op. 34, bb. 1-8.

È ben noto, d'altra parte, come alcuni repertori (pensiamo a Debussy) si possono pensare più efficacemente secondo una prospettiva scalare piuttosto che armonica. In tal senso, le scale intese come contenitori di possibilità sonore sono il risultato di modalità stilistiche di fine Ottocento e inizi Novecento poi confluite in pratiche assai consolidate, prime fra tutte il jazz.²⁸ Il motto dell'improvvisatore, «ricorda di pensare alla scala, non all'accordo» [Levine 1995, 127], riassume bene l'idea di una struttura primitiva e generativa di senso che non è solo il luogo delle note possibili, ma anche quello dei colori e delle particolari "pieghe" del materiale che verranno a riflettersi anche nella dimensione verticale.

Rispetto alle tradizionali scale, tuttavia, le Sd₅ hanno una flessibilità maggiore, dal momento che possono generare aggregati di dimensioni sia inferiori a sette suoni – dal TRITONO all'ESATONO – che superiori.²⁹ La prospettiva tradizionale guarda alla scala come a una riserva di materiale che si attualizza in varie forme, privilegiando un livello di superficie: perché abbia senso deve essere completa, quanto basta per essere riconoscibile. Le varie forme di Sd₅ – soprattutto quelle più riconducibili alle scale tradizionali come l'ESATONO, l'ETTATONO e l'OTTATONO

28. Tymoczko distingue tra brani con priorità di accordi e quelli con priorità di scale. A seconda dei casi, ciascuna dimensione viene a dipendere dall'altra [2011, 308 seg.].

29. Polth ammette anche la possibilità di far rientrare in questo Campo, tramite opportune alterazioni, altri aggregati della musica di tradizione tonale in cui si riconosce la presenza della scala minore armonica. Prendiamo l'ESATONO *fa/mi*, cioè *fa, do, sol, re, la, mi*. Alterando i suoni estremi della serie in senso ascendente e discendente, le quinte giuste diventeranno diminuite, ossia *fa♯, do, sol, re, la, mi♭*, determinando l'ESATONO armonico rispetto a Sol min. Se aggiungiamo una quinta sopra (*si*) oppure una quinta sopra e una sotto (*si* e *si♭*) si ottengono rispettivamente l'ETTATONO armonico rispetto a Sol Magg. e l'OTTATONO armonico rispetto a Sol min. [Polth 2011].

TONO – sono invece formazioni indipendenti e originarie, ossia né difettive né estensive. Un OTTATONO, ad esempio – come può essere *si $\flat$ /si* – comporta una scala maggiore arricchita con il IV grado alzato che però non è l’alterazione di una nota reale, ma una parte costitutiva della struttura. Sulle piccole dimensioni, invece, una Sd₅ fornisce degli aggregati (come il TRITONO o il TETRATONO) dotati di una coerenza strutturale che amplia il repertorio di possibilità implicito nella tradizionale armonia per terze.³⁰

2. Una rete di relazioni

Si è visto come i CdN siano aggregazioni che uniscono una componente percettiva (un “certo modo” di suonare) ed una di tipo relazionale. Poiché l’analisi dovrà puntare a cogliere l’intero sistema di relazioni, si richiede uno sguardo che non si fermi alla superficie, ma sappia cogliere anche legami a distanza. L’approccio analitico si articola dunque per strati, come nelle tecniche tradizionali, ma con una logica differente: i riferimenti non sono più degli oggetti solidi e ben delineati, ma collezioni che nascono da possibilità relazionali di volta in volta emergenti in uno spazio ormai trasformato. Cadono così i concetti tradizionali di voce, di accordo e di modulazione.³¹

Quanto alle voci, pensiamo ad esempio all’universo schenkeriano, che comporta una planimetria verticale (accordi) e orizzontale (linee, *Züge*) in cui le voci incarnano flussi lineari rigidi che provengono “da” – e si dirigono “verso” – precisi obiettivi tonali; gli eventi sono consequenziali, in quanto orientati verso un preciso nodo sintattico (per scendere da *mi* a *do* si passa da *re*). Nella geometria dei CdN, invece, le note di un medesimo Campo possono provenire da linee (contrappuntistiche) anche differenti, mentre la logica del loro apparire risponde solo al gioco delle figure di quel contesto, e non al completamento di un percorso (in altre parole, il sistema non è teleologico); lo stesso avviene per gli accordi.

Consideriamo ad esempio il celebre passaggio dal *Tristan und Isolde* di Wagner (cfr. Esempio 5) nella lettura che ne dà Polth [2006a]. Nell’ambito della teoria tradizionale – dove gli accordi sono oggetti rigidi e definiti – ci si domanda se il *sol* $\sharp$ sia da intendere come appoggiatura di *la* (quest’ultima nota reale) e il *la* $\sharp$ di *si*, o se invece il *la* sia una nota di passaggio verso l’armonia successiva; in entrambi i casi si vengono a determinare armonie differenti.

30. Un interessante uso analitico del TRITONO si ritrova nell’analisi di Haas dell’op. 19 n. 6 di Schönberg [Haas 2004, 37-41].

31. Potremmo dire, con Foucault, che il problema non consiste nella ricerca dell’unicità e della persistenza di un oggetto – nel nostro caso l’accordo o le voci – ma nell’individuazione «dello spazio in cui si profilano e continuamente si trasformano diversi oggetti» [1999, 45]. È questo lo spazio della Nuova Tonalità di Simon.



Es. 5. R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Atto I, bb. 1-2.

Optare per l'una o per l'altra soluzione, tuttavia, secondo Polth significa non comprendere che l'ambiguità è parte integrante dello stile del *Tristan*. Nell'universo dei CdN la differenza tra note reali e note estranee è abolita: *sol#* e *la*, come pure *la#* e *si*, fanno parte del medesimo Campo Funzione (S e D rispettivamente). Questo non comporta un appiattimento, perché la teoria è ancora in grado di differenziare i due suoni (*sol#* e *la*), ma lo fa a modo suo: il *sol#* è nota-F, il *la* nota-Q di un medesimo Campo Funzione. In sostanza, osserva Polth, i CdN hanno una contiguità con le funzioni tradizionali ma le superano in completezza ed estensione; impedendo, al contempo, che vi siano demarcazioni troppo definite [2006a, 173].

L'aspetto più rilevante – non solo da un punto di vista analitico, ma anche epistemologico – è la particolare vocazione dei Campi a relazionarsi fra loro; da questo punto di vista si riscontrano differenze notevoli rispetto a teorie che pure si sono occupate di spazi tonali alternativi. In Lerdahl, ad esempio, l'innegabile carattere tassonomico del suo impianto si traduce in una prospettiva che di fatto sottolinea la distanza, piuttosto che la relazione. Il suo concetto di iper-modulazione, con cui indica il passaggio da uno spazio ad un altro (ad esempio dall'esatonico al diatonico), si declina essenzialmente attraverso una descrizione dei criteri che misurano le “distanze” a cui sarebbe sottoposto l'ascoltatore [2001, 280 seg.]. Nella teoria di Simon non troviamo un concetto come la modulazione, perché – proprio in funzione della specificità dei materiali di cui tratta (la simmetria interna, ad esempio) – prevale un approccio orientato alla relazione fra i Campi e alle possibilità con cui si possono intersecare. La cognizione, in Lerdahl, si gioca sullo scarto tra differenze, mentre invece in Simon è la sfida di un possibile incontro. Il paradigma psicologico del primo è nell'ordine delle quantità, quello del secondo nell'ordine delle qualità. In senso epistemologico, si può concludere che Lerdahl si confronta con un concetto, la modulazione, che resta immutato anche

a fronte di un cambio cruciale di prospettiva.³² I concetti, tuttavia, nascono e muoiono in funzione delle condizioni d'esistenza a cui sono legati, e non sopravvivono a quelle stesse condizioni.³³

Anche l'ascolto, come categoria, dovrebbe essere rimesso in gioco, dal momento che in questa esperienza si depositano abitudini di pensiero che devono essere di volta in volta inquadrare nelle loro specifiche "condizioni d'esistenza". Carol Krumhansl discute, ad esempio, le segmentazioni della scala ottatonica proposte da van der Toorn in relazione alla musica di Stravinskij; tali segmentazioni evidenziano l'emergere di certi suoni, e quindi una gerarchia di priorità, in linea con i ben noti esperimenti condotti dalla studiosa col metodo del *probe tone* [1990, 238]. Dal punto di vista del metodo scientifico, tuttavia, la ricerca sembra preoccupata soprattutto di convalidare, attraverso l'esperimento, le premesse paradigmatiche che rappresentano il "suo" statuto e il "suo" fondamento: in questo caso, l'ipotesi di una struttura monodimensionale e gerarchica.³⁴ Il nocciolo della questione dovrebbe invece essere un altro: e cioè la possibilità di ascoltare i materiali simmetrici in modo diverso, cogliendo altre relazioni e sottraendosi ad ipotesi pregiudizialmente monocentriche.³⁵

Si è già detto che il Costrutto, essendo formato solo da sei suoni su dodici, chiama a sé il suo complementare: il Ia chiama il Ib, il IIa chiama il IIb. Analogamente, anche le Sd5 puntano al completamento dei dodici suoni: l'ESATONO con un altro ESATONO, il PENTATONO con l'ETTATONO, e così via. Un'altra intersezione interessante è quella che si verifica tra la Funzione e il Costrutto: nell'E-

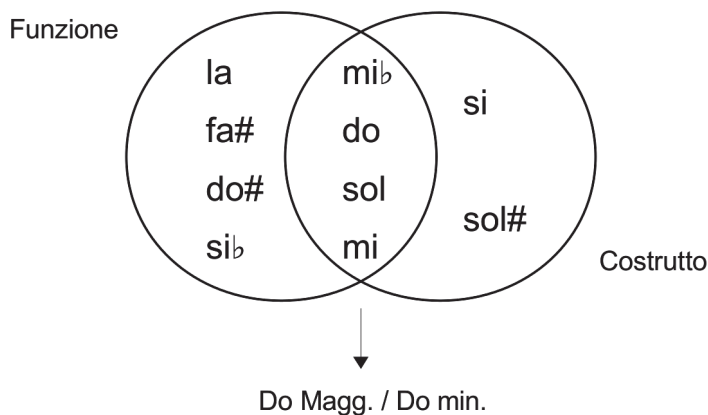
32. Rosen ha scritto pagine illuminanti sulla trasformazione della modulazione nel passaggio dall'età classica a quella romantica. I compositori nati intorno al 1810 «riconcepirono la modulazione non come creazione di un polo opposto, bensì nella forma di una coloritura cromatica della tonica iniziale» [2005, 287]. Questo fenomeno si verifica perché viene a cadere una gerarchia di tipo "rigido" delle relazioni diatoniche, «barattata con una nuova concezione del continuum cromatico secondo la quale accordi di abbagliante varietà potevano vicendevolmente mescolarsi in un caleidoscopico, reciproco scambio di energia. Non solo ciò offrì inedite possibilità armoniche, ma anche un'inedita e molto più fluida concezione del ritmo e del tempo» [*ibid.*, 295].

33. Anche Messiaen parla di modulazione di "un modo verso se stesso" e di "un modo verso un altro modo", ma non fornisce indicazioni più precise sul significato di questa operazione [Messiaen 1999, 96 seg.].

34. Deleuze e Guattari affiancano le strutture rizomatiche a quella dell'albero-radice [2006]. L'albero, come modello gerarchico, ha dominato l'Occidente, e con esso il metodo scientifico. Ma il pensiero non è arborescente, e il cervello è piuttosto una molteplicità che si apre «ad un sistema probabilistico incerto» [*ibid.*, 50]. La non-struttura rizomatica ben si adatta ai nostri spazi simmetrici senza alto e basso, con le loro possibilità di connessione: «un rizoma non inizia e non finisce, è sempre nel mezzo» [*ibid.*, 62].

35. In merito alle nostre facoltà cognitive, il fatto che la teoria possa farsi interprete di ipotesi convenzionali, contribuendo ad avallarle, è un problema epistemologico da non trascurare; queste ipotesi perderebbero infatti il loro abito oggettivo, per diventare strumento del "discorso" scientifico (in senso foucaultiano). In tal senso pensiamo di dover cogliere l'annotazione di Tymoczko, secondo cui il *basic space* di Ler Dahl «ci spinge a una comprensione relativamente tradizionale della relazione tra scala, macroarmonia, centralità» [2011, 425].

sempio 6 la Funzione *do/mi^b/fa[#]/la* e il Costrutto IIa, intersecandosi, producono l'accordo Do Magg./min.³⁶



Es. 6. Intersezione tra Funzione e Costrutto.

Un altro caso di intersezione particolarmente significativo è l'incontro tra un OTTATONO e una Funzione di otto suoni, aventi sei suoni in comune e due suoni diversi posti a distanza di semitono tra loro. Ad esempio, nell'intersezione tra l'OTTATONO *fa/fa[#]* e la Funzione *fa/la^b/si/re*, il *sol* e il *mi* del primo Campo salgono e scendono rispettivamente di un semitono per portarsi su *la^b-mi^b* del secondo, come viene illustrato nell'Esempio 7 (le note nere sono quelle che si trasformano).



Es. 7. Relazioni tra OTTATONO *fa/fa[#]* e Funzione *fa/la^b/si/re*.

Anche tra ESATONO e Costrutto si determina una relazione di grande interesse: in particolare, da ogni Costrutto si possono ricavare tre ESATONI scegliendo, di volta in volta, una 5a del Costrutto e trasformandola in una 4a (con uno spostamento di semitono rispettivamente sopra e sotto). Ovviamente questa relazione può essere interpretata anche in modo inverso. Come viene mostrato nell'Esem-

36. Si riconoscerà, da questa intersezione, l'emergere di un aggregato Magg./min. assai frequente nella musica di Bartók e studiato da Lendvai [1979, 40].

pio 8, infatti, tra l'ESATONO *fa/mi* e il Costrutto Ia, la 5a dell'ESATONO diventa 4a nel secondo, con uno slittamento di semitono di entrambe le note.



Es. 8. Relazioni tra ESATONO *fa/mi* e Costrutto Ia.

3. Applicazioni analitiche: la convivenza di due mondi

Uno degli compiti più delicati di cui oggi l'analisi musicale dovrebbe farsi carico, è quello di chiarire i rapporti tra i due universi della tonalità-*Ursatz* e della tonalità-CdN. Entrambi i sistemi, scrive Haas, «mostrano di coesistere nella medesima opera in modo ancora inesplorato» [2004, 10, n. 2]. La questione investe nel profondo la dimensione epistemologica della disciplina, che deve interrogarsi sulla legittimità di integrare fra loro differenti prospettive. La tonalità dei CdN, delineandosi in una prima fase all'interno della tonalità tradizionale, si serve dei suoi dispositivi declinandoli però secondo un differente orientamento. Ad esempio, i CdN nascono a ridosso del procedere delle voci, ma il concetto di voce non fa parte, in sé, del mondo dei CdN: serve allora una giusta messa in prospettiva dei due diversi programmi.

Un caso caratteristico studiato da Polth, che mostra l'insediarsi di tipiche manifestazioni di CdN all'interno di una struttura saldamente tonale, è l'op. 76 n. 7 di Brahms: nella fattispecie, emerge il Costrutto Ia suddiviso in due momenti nel pezzo, uno iniziale alle b. 7-9 e uno finale, alle b. 36-37. Sebbene il Costrutto sia poco compatibile con la tonalità convenzionale, in questo pezzo i due universi sembrano convivere efficacemente.

Il Costrutto Ia si compone delle quinte *la-mi/do#-sol#/fa-do*, dove la prima quinta ha un ruolo preponderante, dal momento che il pezzo è in La min. (in senso tradizionale). A livello profondo, fa notare Polth, tale quinta si unisce di volta in volta alla quinta *fa-do* nella fase iniziale, e alla quinta *do#-sol#* in quella finale. A livello medio, a questi quattro suoni se ne unisce un quinto, realizzando forme incomplete (di 5 suoni) dell'unico Costrutto che caratterizza il pezzo. Alla coppia *la-mi/fa-do* si abbina il *sol#*, alla coppia *la-mi/do#-sol#* il *do* naturale. È interessante notare come il Costrutto, a b. 13, emerga in modo del tutto autonomo rispetto a un contesto dalle caratteristiche essenzialmente lineari (vedi Esempio 9). Il *fa* del basso procede di semitono lungo la linea *mi-fa-fa#-sol*, e il *sol#* e il *re#* sono altrettanti eventi lineari, rispettivamente verso il *la* (al contralto) e il *mi* (al

soprano). Anche alle bb. 36b/37 gli accordi sul secondo ottavo sono inseriti all'interno di percorsi lineari (il *do*♯ procede verso *re* e il *si* verso il *do*).



Es. 9. J. Brahms, *Intermezzo* op. 76 n. 7, bb. 12-14.

Volendo valutare la situazione in un'ottica diversa, dobbiamo pensare che il Costrutto è un principio di aggregazione dei suoni che trascende le voci tradizionali presentandosi, prima di tutto, come impatto percettivo: ed è proprio questa emergenza di senso che, di fatto, contribuisce ad accumunare i due eventi. Polth parla di un effetto scuro o “sinistro” (rispetto al contesto) che rende possibile l'instaurarsi di un legame a distanza: «i suoni dei CdN sono interconnessi tra loro come sonorità [*Klänge*], e non attraverso relazioni lineari o una tonica locale» [2011]. Cosa rende possibile un tale legame, capace di sottrarre i due eventi dalla tendenza a gravitare all'interno di un sistema di relazioni lineari, a vantaggio di un altro criterio di aggregazioni? Sicuramente non è la semplice presenza di una determinata collezione di suoni, o qualcosa che si radica nei flussi profondi della scrittura. Emerge piuttosto – osserva Polth – un particolare coordinarsi di diversi dettagli compositivi. La prima apparizione del Costrutto, a b. 13, è supportata da un *sol*♯ che segue immediatamente, in senso lineare, il *mi* e il *do* (formando una triade eccedente). Nel contempo esso si presenta simultaneo a *fa-do*, generando l'impressione di una triade di Fa min. con un'ambiguità latente tra *sol*♯ e *la*♭. Se il *sol*♯, osserva Polth, avesse fatto seguito (in senso lineare) ai suoni della triade di La min., e se l'accordo di dominante non fosse stato contaminato da note estranee, l'effetto di Costrutto sarebbe svanito. La seconda apparizione del Costrutto (bb. 36b-37) ha un impatto meno forte, ma comunque significativo, determinato dalla successione di una triade di *Do*♯ min. e una triade di La min.

Il gravitare di alcuni suoni verso un sistema di relazioni, piuttosto che un altro, richiama alla mente le teorie di Albert Bregman [1990; Huron 2001], che sottoli-

nea come i dettagli di certi insiemi di suoni sollecitano l'instaurarsi di particolari scenari, sempre in bilico tra la "fissione" e la "fusione": di colpo, il contesto sottrae uno o più suoni dall'energia aggregante di un linea (fissione) a vantaggio di un aggregato (fusione), e viceversa. Nel caso di una teoria fortemente lineare, come quella schenkeriana, occorre spiegare come nelle cadenze possa convivere l'esperienza verticale del grado [*Stufe*], che implica una fusione, con quella del compimento di un percorso lineare, che è una fissione, in base a un principio di complementarità [Brown 2005, 56-58]. Nell'impianto di Simon, invece, l'emergere di una prospettiva aggregante (un Campo) si concilia in modo particolarmente efficace con la formazione di particolari scenari uditivi.

4. Liszt, *Am Grabe Richard Wagners*

L'analisi di Haas del pezzo pianistico di Liszt *Am Grabe Richard Wagners* è uno studio sulla disposizione spaziale di vari CdN, sul loro articolarsi e, soprattutto, sul loro reciproco intrecciarsi [Haas 2004, 46-52]. I CdN in gioco sono tre: un Costrutto (il IIB: *si $\flat$ -re-fa $\sharp$, fa-la-do $\sharp$*), un ESATONO (*fa $\sharp$ /mi $\sharp$*) e una Funzione (T: *fa $\sharp$ -re $\sharp$ -do-la* incompleta, in quanto *do* e *sol* sono assenti in tutto il pezzo).³⁷

In un primo momento può stupire la flessibilità con cui Haas rinviene le note portanti dei CdN. Esse possono agire anche a distanza, tessendo trame che operano a vari livelli di profondità; inoltre, la stessa nota può partecipare a differenti collezioni, in un sistema relazionale poliedrico. In questo caso possiamo immaginare una "gabbia" a tre strati (i tre CdN). Iniziamo dal Costrutto IIB, che appare a livello locale tra le bb. 1-7 (vedi Esempio 10). Il termine "locale" esprime il fatto che esso agisce a livello di superficie, dal momento che tutte le note delle prime sette battute rientrano nell'ambito di questo Costrutto.

Tale Costrutto agisce tuttavia anche a un livello più profondo, dal momento che le sue componenti possono essere rinvenute anche a distanza. Haas mette in evidenza il *si $\flat$* (b. 2), il *fa $\sharp$* (b. 4) e il *re* (b. 6) come elementi risuonanti nel tempo (si noti la presenza delle pause). Abbiamo così un'idea più precisa di cosa significhi un CdN, almeno a livello locale: un'impronta percettiva che si imprime nella nostra sensibilità uditiva e caratterizza quel pezzo o quel momento del pezzo. Se il CdN fosse una semplice collezione di note si potrebbe contestare che è troppo facile andare a prendere note qua e là, finché non si trova ciò che si vuole. Ma il punto è un altro: l'obiettivo è quello di volersi calare nell'immagine sonoriale del pezzo, enucleando quei complessi di note che si presentano di volta in volta in

37. Precisiamo che la scelta di chiamare T proprio questa Funzione ha il solo scopo di mettere in relazione i CdN con la tonalità tradizionale, dal momento che questo pezzo si sviluppa in una possibile tonalità di Fa $\sharp$ Magg./min.

Sehr langsam $\text{♩} = 44$ F. Liszt, 22ten Mai, 83. Weimar

Costrutto Esatono (e Funzione)

p un poco marcato
pp tremolo

Costrutto IIb

Esatono f#/e#

Tonica (mancano Do - Sol)

Es. 10. F. Liszt, *Am Grabe Richard Wagners*, bb. 1-8.

rilievo. È indubbio che quelle tre note, seguite da una pausa, assumono una certa rilevanza. Questa riflessione potrebbe anche tradursi in un'indicazione esecutiva per il pianista: “fai in modo che queste note rimangano scolpite nella mente dell'ascoltatore, come il biglietto da visita del pezzo”. Ma come si completa il Costrutto? Dobbiamo arrivare a b. 39 per trovare le tre note rimanenti: *do#-mi#-la*. Con ciò non si vuol affermare, ovviamente, che l'ascoltatore sappia collegare mentalmente questa triade con le tre note iniziali, ma solo che questa triade ci riporta a un'immagine sonoriale di cui abbiamo già fatto esperienza all'inizio, e che ora si viene a completare.

In definitiva, in questo pezzo il Costrutto si articola per mezzo di due triadi eccedenti, una espressa in successione, l'altra in forma di accordo. Questo dimostra che la teoria di Simon non è né scalare né accordale, ma si sviluppa su un piano che coinvolge entrambe le dimensioni e le supera, dal momento che i materiali vengono scelti e selezionati in base al singolo contesto e al modo in cui essi si manifestano (si “articollano”). Tutto questo avviene sempre con il controllo dell'orecchio, e mai in termini puramente formali e astratti. Come osserva Haas, «un CdN si presta a diverse modalità di realizzazione, e può essere condotto in modo sequenziale o simultaneo, come successione lineare di suoni oppure in forma di uno, due o tre accordi. [...] Di conseguenza viene a cadere l'abituale con-

cetto di accordo; sono sempre e solo le relazioni contestuali dell'opera a stabilire gli elementi che vanno messi insieme» [Haas 2004, 35].³⁸

Osserviamo ora l'ultima nota che chiude la sezione introduttiva (b. 8), delimitata dalla doppia stanghetta: si tratta di un *re*[#] che rimane anch'esso "nell'aria", per via della pausa (cfr. Esempio 10). È una nota che non fa parte del Costrutto, anzi è proprio la prima nota a non farne parte: essendo in posizione così accentata ed esposta, viene ad assumere un rilievo particolare. Haas ci fa osservare come essa vada ad accorparsi a un altro Campo, in parte sovrapponendosi al precedente: si tratta dell'ESATONO *fa*[#]/*mi*[#]. Anche questo CdN assume delle articolazioni particolari, e può essere determinato ad esempio dalla combinazione di una triade maggiore e una triade minore a distanza di 2a. Nel nostro caso, come era già accaduto per il Costrutto, la prima triade è formata dalle note "risonanti" *si*^b (b. 2), *fa*[#] (b. 4) e *re*[#] (b. 8): un aggregato che si sovrappone a quello, in parte analogo, del Costrutto (due note su tre sono uguali). Questo Campo, però, trova il suo completamento con un'altra triade, e precisamente con i tre suoni di b. 37: *do*[#]-*mi*[#]-*sol*[#]. Anche in questo caso il complementare viene esposto in una situazione di particolare rilevanza percettiva, determinando una messa in relazione tra i due elementi. Non è un caso che i due accordi – che completano i due CdN portanti dell'intero pezzo – producano una doppia successione che ferma, per così dire, il flusso del pezzo, quasi a voler permettere di decantare la sua pregnanza uditiva. Ed è anche il segnale di un momento di articolazione formale, dal momento che subito dopo ha inizio la Coda.

Bisogna inoltre ricordare che Costrutto ed ESATONO sono legati da una sottile relazione: ogni quinta del primo può essere trasformata in una 4a del secondo (con uno slittamento di semitono rispettivamente sopra e sotto). Nel nostro caso il Costrutto *re-la*, *fa*[#]-*do*[#], *la*[#]-*mi*[#] può diventare l'ESATONO *fa*[#]-*do*[#]-*sol*[#]-*re*[#]-*la*[#]-*mi*[#] trasformando la prima 5a *re-la* del Costrutto nella 4a *re*[#]-*sol*[#]. In altre parole, due slittamenti di semitono determinano la differenza tra i due CdN. Sembra che Liszt abbia voluto mettere in evidenza proprio i due nodi intorno a cui avviene questo slittamento da un Campo all'altro: il primo passaggio si verifica a b. 8, quando il *re* diventa *re*[#]; il secondo alle bb. 37-39, quando *sol*[#] diventa *la* (vedi Esempio 11).

38. Sul piano teoretico questa considerazione è cruciale: mentre la teoria armonica tradizionale è fatta di accordi come oggetti *a priori* di cui essa parla, qui la formazione accordale è un oggetto *a posteriori*. Più precisamente è il risultato di ciò che la teoria – in quanto "discorso dell'ascolto" – rende pertinente come aggregato fenomenologico di quel momento. Non vi sono insomma delle "dimensioni" rigidamente intese che la teoria assume in quanto tali (il lineare e il verticale) come fa, ad esempio, lo schenkerismo. Qui, lineare e verticale sono "possibilità" che, per diventare operative, devono manifestarsi e acquistare senso nelle singole fattispecie d'ascolto.

Es. 11. F. Liszt, *Am Grabe Richard Wagners*, bb. 32-44.

Un terzo CdN che opera all'interno del pezzo è la Funzione Tonica (*fa#-la-do-re#*), usata in forma incompleta (mancano *do* e *sol*). Anche questa Funzione, come accade per l'ESATONO, si può riferire a due triadi che ne esemplificano l'articolazione: *Re# min.* e *La Magg.* La prima è quella che abbiamo già trovato nell'ESATONO, mentre la seconda viene ampiamente esposta tra le bb. 21-27. Si formano così alcuni nodi strutturali intorno ai "rappresentanti" dei tre Campi operativi: la triade aumentata iniziale *si-b-re-fa#* (α), quella di *Re# min.* (β), quella di *La Magg.* (γ) e quella aumentata di b. 39 (δ , ossia *do#-mi#-la*). In particolare, β e γ si corrispondono nella Funzione T, α e δ nel Costrutto IIb.

Ma cosa troviamo in mezzo? Tra β e γ (bb. 9 e 21) vi è un "percorso cornice" in cui si "srotola" – per usare un'efficace espressione di Haas – un OTTATONO, precisamente il *la/la#* con le triadi di *Re# min.* (bb. 1-8), *Si Magg.* (9), *Sol# min.* (13), *Mi Magg.* (17), e infine *La Magg.* (21). Il percorso è abbastanza particolare: se vi fosse un *Do#m*, le triadi sarebbero tutte a distanza di 3a discendente, di volta in volta minore e maggiore; la mancanza di *Do# min.* è dovuta alla presenza di una nota pedale che è proprio il *do#*.

Nel percorso tra γ e δ (bb. 25 e 37) viene invece incastonato l'ESATONO *la/sol#* che si articola nelle quinte *la-mi* (b. 25), *si-fa#* (33), *do#-sol#* (37) secondo una successione "autentica", ossia di discesa di quinta. Ricordiamo infatti che la Funzione T comprende, tra le sue quinte, *la-mi*, mentre la Funzione S comprende *si-fa#* e la D *do#-sol#*. È degno di rilievo il fatto che Haas isoli le *se* giuste al canto, poiché esibiscono una particolare presenza sonora che viene a rappresentare una precisa forma di articolazione del Campo. Non si occupa invece delle *3e* di quegli accordi, cioè del *re#* e del *mi#*, che pure sono presenti; quelle note si correlano con altri Campi, tutti di cinque note. In questo segmento di dodici misure (da bb. 25 a 37) si concentra dunque una densa rete di relazioni in cui le *Sd5* si intersecano con la logica delle Funzioni. L'Esempio 12 può esserci di aiuto nel rilevare che:

tra le triadi contigue La Magg. e Fa# Magg. (bb. 25-28) compaiono cinque note di una Funzione di T (mancano *do*, *re#* e *sol*);

tra Fa# Magg. e Si Magg./min. (bb. 29-33) compaiono cinque note di un ESATONO *si/la#* (manca il *sol#*);

tra Si Magg. e Mi Magg./Min. (bb. 33-35) compaiono cinque note dell'ESATONO *mi/re#* (manca il *do#*);

tra le ultime due triadi, Mi Magg./Do# Magg. (bb. 35-37) compare ancora una Funzione (sempre di cinque note) ma in questo caso di tratta di una D, mancante di *sol*, *si* e *re*.

The diagram illustrates the harmonic structure of F. Liszt's *Am Grabe Richard Wagners*. It shows two staves. The top staff displays four chords: T (Tonica), S (Esatono *si/la#*), and D (Dominante). The bottom staff shows the corresponding triads with their constituent notes and functions. Arrows indicate 'Moto autentico' between T and S, and S and D. A bracket labeled 'Ettatono *mi/la#*' spans the S and D chords. A bracket labeled 'Esatono *la/sol#*' spans the T and S chords.

Chord	Notes	Function
T	25, 28	Tonica (solo 5 toni)
S	29, 32, 33	Esatono <i>si/la#</i> (senza il <i>sol#</i>)
S	33, 34, 35	Esatono <i>mi/re#</i> (senza il <i>do#</i>)
D	35, 37	Dominante (solo 5 toni)

Es. 12. F. Liszt, *Am Grabe Richard Wagners*, relazioni tra CdN.

5. Campi di Note su vasta scala: il Trio op. 99 D. 898 di Schubert

Il problema della costruzione della forma rappresenta uno dei banchi di prova più importanti per misurare le potenzialità analitiche di un sistema teorico. Partiamo ovviamente dalla premessa che la forma inerisce in modo strutturale all'impianto tonale sottostante, e non può essere compresa al di fuori di esso. A partire dai compositori dell'età romantica si assiste dapprima a una graduale forzatura, e poi a una vera e propria rottura del principio di coordinamento tra forma e dispositivi tonali. Se non si vuole ridurre l'analisi a un resoconto di quanto il pezzo si discosti dalle coordinate tonali "normative" – e cioè se si vuole andare al di là di quello che, nella nostra introduzione, abbiamo chiamato il "discorso della crisi" – occorre tuttavia cambiare prospettiva e cercare di interpretare gli eventi all'interno di nuovi modelli concettuali.

Ottimi esempi, sotto questa profilo, sono le costruzioni sonatistiche di Schubert, che non a caso sono state oggetto di ampie discussioni e interpretazioni: da un lato per sottolineare gli elementi di “stranezza” e irregolarità, ascrivendoli alla tipica irriverenza romantica verso norme e convenzioni; dall’altro per cercare di normalizzare gli aspetti più “devianti”, riportandoli entro le coordinate dell’ortodossia tonale. La legittimità di tali operazioni, tuttavia, è tutt’altro che scontata.

Su questi delicati argomenti si sofferma, con un’ampia discussione, l’articolo di Stefan Rohringer [2009]. Partendo dal presupposto che nel corso dell’Ottocento si è realizzato un vero e proprio cambio di paradigma – dall’*Ursatz* schenkeriano alla piena operatività della “nuova tonalità” di Simon – egli discute il disallineamento tra forma e funzioni armoniche che si verifica nella musica di Schubert e, nella fattispecie, nel primo tempo del Trio per pianoforte D. 898 in Sib Magg. Nelle sonate di questo autore il percorso convenzionale tra tonica e dominante, pur continuando da essere operativo, si articola in modo più complesso, spesso con l’appoggio di una tonalità intermedia. Come integrare questa deviazione all’interno di una teoria coerente? In ambito schenkeriano si può far ricorso al concetto di “divisore” assegnato al III grado, ma nel Trio in oggetto la questione non è di facile soluzione: la tonalità di Re Magg. (III grado), raggiunta nel corso dell’Esposizione del tema principale (b. 18), torna indietro a Sib. Dopo una Transizione accidentata si tocca la tonalità di La Magg. (b. 49) che ha tutta l’aria di essere una dominante, e che sfocia più avanti nel tono secondario di Fa Magg. (b. 59), con una cadenza che potremmo definire di 3a piuttosto che di 5a. Il problema, però, è che la tonalità secondaria era già stata raggiunta a b. 37, prima della Transizione – e dunque smorzando, o snaturando, l’efficacia funzionale di questa sezione. L’area secondaria (di Fa Magg.) si arricchia poi di una tonalità non certo vicina, Lab Magg. (b. 85), prima che l’Esposizione si chiuda. Altri elementi inconsueti riguardano la Ripresa che si apre (o almeno così sembra) a b. 187 nell’imprevedibile tonalità di Solb Magg. che, a sua volta, si dirige verso Reb Magg. per tornare poi alla tonalità d’impianto. Anche qui, come nell’Esposizione, l’area che precede l’arrivo del tema secondario (questa volta nella prevista tonalità di base) è in Re Magg., con successiva cadenza sempre di 3a (Re Magg. → Sib Magg.) piuttosto che di 5a.

Tralasciamo, per ragioni di spazio, la discussione di Rohringer sulla letteratura analitica che cerca di far fronte a tali incongruenze strutturali e vediamo come un cambio di rotta possa invece restituire un percorso di senso alla macrostruttura schubertiana. Di fatto, nel periodo tonale si constata una graduale alterazione del rapporto tra i gradi principali e quelli vicini: quest’ultimi acquistano sempre maggiore importanza mettendosi alla pari dei primi, soprattutto per via dell’emancipazione delle relazioni di terza. Ciò si riflette in un Campo come la Funzio-

ne che non è più identificata da un solo grado (o, al massimo, dai suoi sostituti), ma da un insieme di gradi. Il passaggio dal Re Magg. di b. 18 a Si $\flat$ si può cogliere allora come un rapporto tra una (nuova) Dominante e una Tonica (nel campo Funzione). Proprio il ritorno di Si $\flat$ Magg. di b. 26 ci fa capire che la sezione precedente non è stata una fase di passaggio a una regione vicina, ma è un tutt'uno con il tema principale, come se si trattasse di un "lato" differente della sua geometria. In tal modo i nodi tonali, che in precedenza tendevano a connotarsi come singole entità, si rimodulano intorno a una struttura a più facce che esprime la medesima Funzione, e dunque il medesimo senso. Anche il passaggio tra l'armonia di La Magg. (da b. 49) e il Fa magg. del tema secondario va colto come una successione diretta, e non mediata da un'unica dominante che controllerebbe, da lontano, l'intero spazio: il La Magg. equivale infatti al Do Magg. in relazione a Fa.

Questa lettura permette di restituire un preciso significato anche alla scelta di porre una modulazione al V grado prima dell'inizio della Transizione: Schubert, infatti, intende ormai il V grado in modo completamente nuovo. Anche il Re Magg. della sezione interna al Tema principale viene normalmente interpretato, in un'ottica monocentrica, come V grado di Sol min. Questa lettura ha l'obiettivo di riconoscere un'affinità tra Si $\flat$ e Re Magg. che, non potendo essere diretta, può almeno apparire di second'ordine (Si $\flat$ $\rightarrow$ Sol min. e Sol min. $\rightarrow$ Re Magg.). Tale interpretazione inibisce tuttavia la possibilità di collegare il Re Magg. direttamente al Si $\flat$, immaginando un'idea di tonica più estesa che li comprenda entrambi come Costrutto (ne farà parte anche il tono di Sol $\flat$). In questa prospettiva accordi e tonalità diventano un'altra cosa, e questo ha una portata epistemologica profonda.³⁹ Affermando che un III $\sharp$ equivale ad un V, in un'ottica banalizzante potremmo pensare a un'equivalenza di tipo tradizionale della D (i cosiddetti accordi sostituti); ma in questo modo non avremmo colto la portata della nuova tonalità. Dobbiamo invece pensare ad una "qualità nuova" che trasforma anche le relazioni che essa intrattiene con gli altri parametri musicali. Il rapporto $2^{\wedge}/V$, tipico della dominante schenkeriana, si apre a nuove relazioni: ad esempio, la fondamentale della "nuova" dominante qui rilevata (La magg.) diventa 3a della tonalità secondaria.⁴⁰

39. Che un differente inquadramento teorico istituisca nuovi oggetti e ne cancelli altri è un problema ben noto in ambito scientifico. A proposito del contenuto di verità delle varie geometrie non euclidee, scrive Agazzi: «si è stati indotti a riconoscere che non è la stessa retta quella di cui si afferma, rispettivamente, che ammette una sola, nessuna o parecchie parallele». Ciascuna di queste considerazioni può «essere considerata vera, purché la si riferisca al "mondo" geometrico che le è appropriato» [2012, 107]. Ogni cambio di paradigma richiede la capacità di rapportarsi a un mondo cambiato, come ha sottolineato Kuhn con un pizzico di humor: «Quello che nel mondo dello scienziato prima della rivoluzione erano anatre, appaiono dopo come conigli» [1978, 168-169].

40. Resta comunque, almeno in questa fase, un forte legame tra i due programmi (quello dell'*Ursatz* e quello dei CdN): dal punto di vista di Rohringer, questo non significa che entrambi convivano meramente

Anche il passaggio a $\text{Re}\flat$ Magg. di b. 198 implica un primo ritorno alla tonica: esso va interpretato come un “dondolare” (un beccheggio [*Kippbewegung*], scrive Rohringer) intorno a $\text{Si}\flat$ Magg., una diversa “visuale” della medesima Funzione. A sua volta il $\text{Sol}\flat$ Magg. di b. 187 viene interpretato da Rohringer come una Ripresa delle sottodominanti.

Ma ecco che entrano in scena gli altri CdN: nello Svolgimento si osserva una successione di 3e maggiori che possono essere interpretate come un Costrutto, il IIa (*do-mi-la*). Il Costrutto è un Campo particolare: dal momento che ciascuna delle sue tre 5e appartiene ad una diversa Funzione, può diventare luogo di intersezione di differenti Funzioni, e ciò si riflette anche sul piano delle relazioni generali. Lo Svolgimento è costruito su uno dei poli sintattici di un sistema relazionale che lo “chiama” a interfacciarsi con il suo complemento, il Costrutto Ia, presente nell’Esposizione. Quest’ultimo si esprime a ridosso del tema secondario dove, come si è visto, si manifestano in successione le tonalità di La Magg. (b. 49) e Fa Magg. (b. 59) che, espresse in forma di triadi, ci restituiscono cinque delle sei note del Costrutto. Manca solo il *la* che giungerà a b. 77, con la fine dell’Esposizione. Ma un altro Costrutto, il IIb, si associa alla triade di tonica (intesa in senso tradizionale): il discusso Re Magg., su cui si articola il tema principale, si connette infatti con la triade di tonica producendo cinque dei sei suoni di IIb. Il suono mancante, *re*, si avrà con l’inizio dello Svolgimento (la terza della triade di $\text{Si}\flat$ min.). In questa prospettiva anche il $\text{Sol}\flat$ Magg. all’inizio della Ripresa (b. 187) acquista un significato di livello medio, poiché viene a completare il ciclo di $\text{Si}\flat$ - Re dell’Esposizione. A questa triade, dunque, si può riconoscere non solo un valore di Funzione ma anche di Costrutto, dal momento che partecipa al Campo di $\text{Si}\flat$. Non è invece presente, all’interno del pezzo, il Costrutto Ib.

Altra struttura importante è l’OTTATONO *la* $\flat$ /*la* che, secondo Rohringer, è uno dei due CdN del livello profondo. La sua rilevanza emerge sin dall’inizio: la triade di $\text{Si}\flat$ Magg. con l’aggiunta del *sol* (nota di volta, a b. 2), insieme alla triade del II grado (Do min.), al *la* $\flat$ di b. 9 e al *la* naturale di b. 10 formano complessivamente otto suoni. Il *la* $\flat$, peraltro, avrà un ruolo significativo anche nella Coda. Anche in questo caso l’OTTATONO non è una scala articolata in senso tradizionale, ma qualcosa di completamente nuovo: una piattaforma dalla quale si diffondono i vari suoni di superficie.

Infine la Coda (da b. 289) – con la sua discesa per 3e, da $\text{Si}\flat$ a Sol , $\text{Mi}\flat$, Do e $\text{La}\flat$ – si adagia lungo un itinerario di Sd_5 che, con l’aggiunta del Fa (in cui si trasforma il $\text{La}\flat$ prima di approdare al $\text{Si}\flat$ di b. 309), determina l’ETTATONO *la* $\flat$ /*re*, esteso

nell’opera, né che solo uno dei due detenga il controllo delle relazioni del pezzo [2009, 297]. Si tratta, sicuramente, di una sfida decisiva per il futuro dell’analisi musicale.

all'Ottatono $la\flat/la$ (con la sensibile la , a b. 309), per poi chiudere sull'Ettatono $mi\flat/la$.

Va ricordato che, in un'ottica simoniana, la sezione conclusiva non viene interpretata come un "fine" (*télos*), ma piuttosto come una "retrospezione". Questa lettura è ben esplicitata dal "conseguente" della struttura dei periodi del tema secondario (bb. 257-262), che riassume i Campi delle tre Funzioni implicate come se si trattasse di un'azione di "recupero" nella memoria. Vi rileviamo, infatti, tre 7e diminuite con successive risoluzioni (bb. 258-259, 259-260 e 260-261): «ciascuno di questi accordi può essere inteso come una serie di note-F di una delle tre Funzioni, integrate con due note-Q attraverso gli accordi di volta in volta successivi» [Rohringer 2009, 301]. Ad esempio, il gruppo $fa\sharp-la-do-mi\flat$ di b. 258, integrato con $si\flat$ e sol della sua risoluzione, produce S (sei suoni su otto). Analogamente, gli aggregati successivi producono D e poi T. L'Esempio 13 propone un grafico riassuntivo che mostra l'integrazione di Funzioni e Costrutti nell'Esposizione e nello Svolgimento.

Es. 13. F. Schubert, *Trio op. 99 D. 898*, relazioni tra CdN.

È importante sottolineare che il completamento di un ciclo di CdN non deve essere necessariamente interpretato in relazione alle funzioni armoniche tradizionali (espresse dai simboli S, D e T). L'eventuale doppia lettura dei simboli (quella convenzionale e quella di Simon) ci dice solo che nel pezzo sono operativi entrambi i "programmi". D'altra parte, il dato più rilevante della teoria di Simon è proprio la tendenza a non conferire particolare rilievo al compimento di una struttura formale intesa come una sorta di "destino ultimo" del pezzo: evitando, in tal modo, di cadere in un protocollo di tipo finalistico e temporalmente orientato.⁴¹

41. Rohringer sembra disposto a concedere un significato formale al processo di "compimento". Scrive, infatti, che un procedimento «ottenuto con il completamento o l'eliminazione di un CdN, può conferire alla drammaturgia formale un carattere processuale» [2009, 299]. Polth, da parte sua, cerca invece di mantenere separati i due domini (CdN vs temporalità) quando afferma: «Anche il fenomeno, talvolta osservato, secondo il quale il completamento successivo di un CdN appare come un processo finalizzato

6. Prospettive di analisi

Soffermiamoci ora sullo Scherzo n. 2 op. 31 di Chopin, un pezzo che ha creato non pochi problemi all'analisi convenzionale per la sua insolita struttura tonale: si pensi, ad esempio, all'accostamento tra il $\text{Re}\flat$ Magg. e il La Magg. delle sue due sezioni principali. Schenker interpreta la particolarità di questo pezzo con una riduzione analitica – la Fig. 102/6 di *Der freie Satz* – dagli aspetti quantomeno insoliti. Il La Magg. della seconda sezione (da b. 265) – che egli interpreta diatonicamente, come un VI abbassato (ossia $\text{Si}\flat\flat$) – viene investito di un ruolo particolare: non solo il basso riceve un'espressa indicazione di grado – con un $\flat\flat\text{VI}^3$ – ma, come ha rilevato Kopp, Schenker ammette «la presenza di note cromatiche sia nell'arpeggio principale del basso che nell'*Urfinie*» [2002, 114-116]. Insomma, qualcosa di secondario – una sovrastruttura cromatica – viene elevato al rango di evento strutturale: anche a costo di forzare i limiti della sua teoria, continua Kopp, Schenker è costretto a riconoscere il ruolo primario di un evento che in linea di principio sarebbe estraneo all'impianto tipicamente diatonico della sua costruzione teorica.

Se proviamo invece a leggere il pezzo in un'ottica diversa, possiamo subito notare il ruolo giocato dai due ordini di terze – minori e maggiori – che ruotano intorno al $\text{Re}\flat$. Già nelle prime 46 misure, che fungono da introduzione, il $\text{Re}\flat$ viene affiancato dalla sua 3a min. ($\text{Si}\flat$) e dalla sua 3a Magg. (Fa). Se l'accordo di Fa , nella sua versione maggiore (b. 18), può leggersi come dominante di $\text{Si}\flat$, qualche battuta dopo, volto in minore, (bb. 38-43), acquista un ruolo più indipendente. Ma è con l'inizio della seconda sezione, su un inatteso La Magg. (b. 265), che questa tipologia di 3a viene ad assumere un rilievo di livello profondo, evidenziando la presenza di un Costrutto (Ia).

La relazione di 3a Magg. ricompare nel percorso che conduce a $\text{Do}\sharp$ min. (b. 310), una versione più scura della tonalità di base (enarmonicamente è un $\text{Re}\flat$ min.). La seconda sezione prosegue attestandosi sulla tonalità di Mi (b. 334) che, a prima vista, viene inquadrata come dominante della tonalità secondaria. Tuttavia, dopo la ripetizione di entrambe le sezioni, al termine di una lunga cadenza (b. 466) il Mi non si collega più a La , sua tonica tradizionale, ma attraverso passaggi virtuosistici giunge a Sol min. (b. 492). Si tratta certamente di una tonalità di difficile collocazione, che Schenker nel suo grafico liquida come un evento di

[*zielgerichteter Prozeß*], non si basa su una caratteristica generale dei CdN, ma su un [loro] impiego particolare» [Polth 2011]. L'osservazione va messa in rilievo anche per evitare fraintendimenti con quanto avviene in approcci solo apparentemente simili, come quelli sviluppati in un'ottica neo-riemanniana. Ad esempio Michael Siciliano, analizzando *Der Jungling und der Tod* di Schubert, vede nel compimento del ciclo trasformazionale (nella fattispecie una catena di RP) proprio il fattore che ci aiuta a capire che il pezzo ha raggiunto la sua fine, invece del suo semplice interrompersi [Siciliano 2005, 97].

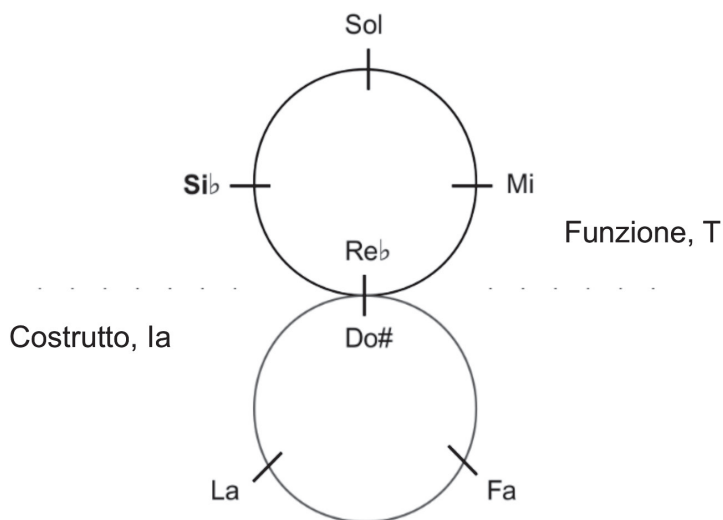
passaggio in seno al prolungamento dell'accordo di Mi (tra le bb. 460 e 516). Si può invece interpretare sia il Mi che il Sol come il completamento di una più generale struttura per 3e minori di livello profondo, già avviata nell'Introduzione, che insiste sulle note *si^b, re^b, mi, sol*. In altri termini, ci troviamo di fronte a un Campo Funzione su larga scala, una vera e propria tonica allargata che si ramifica, in profondità, lungo l'intero pezzo. Il Sol min., da intendere come una tonica "polare" rispetto a *Re^b*, assume in questa prospettiva un ruolo di rilievo (non a caso accoglie la riproposizione del tema secondario) mentre Schenker, nella sua riduzione, gli attribuisce un ruolo solo incidentale.

Questa fase rappresenta anche l'acme dell'elaborazione del pezzo che prosegue, subito dopo, con una successione di tonalità disposte per 3e maggiori che permette di sviluppare il Costrutto iniziale con un suo complemento: si tratta della sequenza di Do min. (b. 500), *La^b min.* (510) e *Mi Magg.* (516). Vengono in tal modo scanditi, con ritmo serrato, i poli di un differente Costrutto, fino ad approdare alla tonalità di *Mi Magg.* (516) con cui viene "riagganciato" un altro CdN, la Funzione di T. Anche in questo caso il *Mi Magg.* mostra di non essere una dominante di *La*, ma di svolgere un ruolo indipendente, e non a caso proprio su questo *Mi Magg.* Chopin sceglie di riproporre il tema principale. Le successive tappe di medio livello sono *Si^b* (b. 544) – con la perorazione del tema secondario, nonché la *Ripresa* – e infine *Re^b* (632).

Il Finale ripropone i nodi del Costrutto originario: *LaM* (b. 716), *Re^bM* (b. 740) e quella "strana" cadenza in *Fa Magg.* di b. 774, di fatto inserita all'interno di una più estesa chiusura in *Re^b Magg.*⁴² Come già per il *Sol min.* di b. 492, una lettura basata sui CdN è in grado di dar senso a un procedimento armonico altrimenti interpretabile solo in base all'estro momentaneo del compositore.

Possiamo riassumere la struttura del pezzo come il gioco complementare di due CdN che interagiscono fra loro e condividono un suono comune, la "tonica" *re^b/do[#]*. L'Esempio 14 illustra schematicamente questa interazione: l'analisi non si limita a rilevare soltanto la presenza di relazioni di 3a o, più in generale, di geometrie simmetriche, ma riesce a interpretare tali elementi all'interno di una macrostruttura profonda.

42. È difficile inquadrare in senso sistematico una "cadenza" in *Fa Magg.* a sole sei battute dal termine. Rosen, rilevando l'anomalia, scrive che «intorno al 1840, l'impatto di una tale soluzione armonica non era ancora divenuto consueto, ma poteva venire accettato con facilità» [2005, 288]. In altri termini, l'anomalia viene giustificata chiamando in causa la maggiore disponibilità dell'ascoltatore del tempo ad accettare situazioni armoniche che prima sarebbero state ritenute "impossibili". Ma ad una teoria si chiede dell'altro: e cioè che sappia dare un senso a un presunto disordine, per quanto attraente possa apparire.



Es. 14. F. Chopin, Scherzo n. 2 op. 31, schema delle relazioni.

7. Conclusioni

Nel chiudere questa rassegna sul pensiero teorico di Simon occorre dare atto alla comunità scientifica tedesca di aver saputo raccogliere con grande solerzia gli stimoli e le preziose opportunità che esso può offrire. Certo, si è solo agli inizi e molta strada è ancora da percorrere: la sfida, assai stimolante, si apre su diversi fronti. In prima istanza, già nella letteratura analitica attuale emerge l'esigenza di un confronto con l'impianto schenkeriano. Oltre al contributo di Rohringer di cui si è parlato, anche in un'analisi di Haas del Lied *Ihr Bild* di Schubert si coglie l'intento di accostare i due programmi [Haas 2004, 70-81]. Deve essere chiaro, tuttavia, che non può trattarsi di una vera e propria integrazione, perché i due sistemi parlano di mondi diversi. Ad esempio laddove Haas, analizzando il Lied, scrive che «la progressione lineare di 5a [Quintzug] fa, mi $\flat$, re, do, si $\flat$ (bb. 8-12), che per Schenker sarebbe l'*Urlinie* di questo pezzo, viene interpretata come ESATONO incompleto mi $\flat$ /re» [2004, 72], mette in relazione due universi differenti da cui derivano anche altre implicazioni analitiche. Per dirla con Rohringer, egli classifica «i suoni appartenenti ai CdN di Simon attraverso i procedimenti dell'elaborazione compositiva» [2009, 297]. Ma cosa legittima questa "traduzione" tra i due sistemi? La linea è un oggetto "orientato", con un suo impulso dinamico, mentre l'ESATONO di Simon – anche nella sua fattispecie lineare – ha una pro-

prietà “diffusiva”, in quanto Campo. Quest’ultimo presuppone un sistema relazionale in cui è assente il moto e, di conseguenza, il tempo lineare.

Al di là delle differenze, tuttavia, è necessario immaginare la possibilità di un coordinamento tra i due sistemi che possa risultare utile all’analisi, senza dover riconoscere all’uno o all’altro una “verità” esclusiva. Va riconosciuto, infatti, che anche nei confronti di pezzi ormai lontani da un impianto monocentrico di tipo schenkeriano persiste la nostra “abitudine” a pensare, e quindi anche ad ascoltare, la musica secondo un ordine teleologico.⁴³

Un secondo fronte si apre poi sulla questione del tempo: occorrerà immaginare un concetto di tempo che, per quanto “esterno” all’impianto teorico, offra una solida base fenomenologica su cui operare. Già in pieno Ottocento molti fattori vengono a piegare la corsa “progressiva” del tempo: ce l’ha spiegato Meyer [1989, 208 seg.], sottolineando l’impatto provocato dall’emergere dei parametri secondari; lo cogliamo in Schubert, con i suoi “paesaggi formali” basati su un tempo congelato.⁴⁴ E persino in Beethoven, modello emblematico di una concezione “forte” e processuale del tempo, Adorno vedeva agire un tempo dal duplice orientamento – in “avanti” e “indietro” – in cui i punti intermedi della catena temporale non cancellano i precedenti, ma li trattengono in una cornice di lungo termine [Schmalfeldt 2011].

Perché non cogliere in tutti questi fattori le premesse di un’idea relazionale di tempo, dove il “prima” e il “dopo” sono fortemente intrecciati, in un dispiegamento del divenire che presto verrà ad assumere connotati spaziali? L’arco temporale si è ormai curvato e, una volta caduta la figura forte del Soggetto romantico – la cui “formazione” (*Bildung*) implicava un tempo progressivo – potrà aprirsi lo scenario di un tempo totale e cumulativo, terreno ideale per la rete di relazioni di una musica che verrà.⁴⁵ A questo proposito, dobbiamo sottolineare che la forte componente fenomenologica del programma di Simon configura *di per sé* una dimensione temporale. La presa diretta con cui i CdN vengono esperiti – la “du-

43. La questione trova riscontro anche in altri ambiti scientifici, come attesta una nota affermazione di Poincaré: «Per selezione naturale, il nostro intelletto si è adattato alle condizioni del mondo esterno e [...] ha adottato la geometria “più conveniente” per la specie o, in altri termini, la “più comoda”. Tutto questo è pienamente conforme alle nostre conclusioni: la geometria non è vera, è conveniente» [1989, 103].

44. L’ipotesi che un tempo di tipo relazionale possa esprimere forme di “permanenza” può sembrare controverta, ma è pur vero che, in pieno Ottocento, certa musica di Schubert ha suggerito l’idea di un tempo congelato, da cogliere tutto intero. Adorno ad esempio – scrive Burnham – «sviluppa l’idea che la musica di Schubert offre la verità ripetibile di un paesaggio, piuttosto che la traiettoria processuale di una storia teleologica. I temi di Schubert, come paesaggi, sono forme di permanenza che non possono essere fondamentalmente modificati, ma al massimo rivisitati» [Burnham 2005, 40].

45. Il tardo Ottocento non solo coglie la fine di un tempo progressivo, me ne interpreta anche il disagio. L’idea di un *télos*, di un risultato da raggiungere, affoga così nella disillusione, e Nietzsche potrà scrivere: «L’elemento comune a tutte queste rappresentazioni è che un qualcosa debba essere *raggiunto* attraverso il processo stesso – e ora si capisce che col divenire *nulla* si ha di mira, *nulla* si raggiunge» [2001, 12].

rezza” dei Costrutti, la “scivolosità” delle Funzioni, la “morbidezza” delle Sd₅ – apre la strada a una visione della musica che supera i rilievi sintattici e ci consegna una temporalità che è più “presenza” che passaggio.

La costruzione di «un nuovo sistema d’ascolto» [Haas 2004, 10] è forse una delle sfide più impervie che Albert Simon ci ha lasciato in eredità. Ciò implica un sovvertimento dei parametri della tonalità-Ursatz, fondata su una struttura profonda di tipo rigido a favore di un sistema di riferimenti che, proprio per la sua multivalenza, si profila ormai come *orizzonte*, nel senso fenomenologico del termine.⁴⁶

Alla fine degli anni Novanta Cohn sottolineava la forza decostruttiva⁴⁷ che la teoria neo-riemanniana poteva esercitare nei confronti delle tradizionali “abitudini di pensiero” [*habits of thought*]; ad essa doveva tuttavia affincarsi anche un ruolo *construens*, che aiutasse a formulare domande propulsive [Cohn 1998, 168]. Un diverso impianto, come quello di Simon, non solo ci pone nelle condizioni di vedere nuovi oggetti e nuovi eventi; non solo ci invita ad intraprendere nuovi percorsi di ascolto, ma ci spinge a rimettere in gioco le nostre abitudini di pensiero (i nostri “discorsi”). Per ricucire gli strappi che può provocare – e per superare gli stalli a cui ci consegna (è il caso del Tempo) – è più che mai necessario uno sguardo “alto”, filosofico, che sappia indicare una via di senso e stimolare la teoria a parlare di se stessa.

46. È stato Lawrence Kramer ad aver introdotto, mutuandolo da Husserl, il concetto di “orizzonte” inteso come quell’«immediato contesto entro cui l’oggetto prende forma e significato» [Kramer 1981, 193]. Essa va distinto dal concetto di struttura profonda perché non si basa su un presunto fondamento naturalistico e non implica rigidi stati di attesa, cogliendosi invece come approccio fenomenologico alla conoscenza. Tuttavia Kramer, contrapponendo l’orizzonte alla “presentazione” (diremmo, di superficie), si limita ad assegnare al primo il senso di una tonalità tradizionale intesa, in ultima analisi, come vissuto dell’ascoltatore, come una base di pre-comprensione. Qui si vuole invece indicare la costruzione di un nuovo vissuto che integri nel proprio orizzonte un sistema di relazioni multicentrico.

47. Il senso dell’espressione è da leggersi nel quadro del pensiero derridiano che, nell’ultimo scorcio del Novecento, ha avuto una forte penetrazione nella cultura americana, anche in musicologia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAZZI E. (2012), *Ragioni e limiti del formalismo. Saggi di filosofia della logica e della matematica*, Franco Angeli, Milano.
- ALDWELL E. – SCHACHTER C. (2003), *Harmony and Voice-Leading*, Thomson-Schirmer, Boston (trad. it. *Armonia e condotta delle voci*, traduzione di C. Gallotti, Fogli Volanti, Roma 2009).
- BARTOCCI C. (2012), *Una piramide di problemi. Storie di geometria da Gauss a Hilbert*, Raffaello Cortina, Milano.
- BERGER A. (1963), *Problems or Pitch Organization in Stravinsky*, «Perspectives of New Music», 2/1, pp. 11-42.
- BODAMER K. (2011), *Albert Simon – ein ungarischer Autor*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 8/2, pp. 345-349.
- BREGMAN A. (1990), *Auditory Scene Analysis*, MIT Press, Cambridge, MA.
- BROWN M. (2005), *Explaining Tonality. Schenkerian Theory and Beyond*, University of Rochester Press, New York.
- BURNHAM S. (2005), *Landscape as Music, Landscapes as Truth: Schubert and the Burden of Repetition*, «19th-Century Music», 29/1, pp. 31-41.
- COHN R. (1996), *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*, «Music Analysis», 15/1, pp. 9-40.
- COHN R. (1998), *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 167-180.
- COHN R. (2004), *Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 57/2, pp. 285-324.
- COHN R. (2012), *Audacious Euphony. Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York.
- DELEUZE J. – GUATTARI F. (2006), *Mille piani*, Castelvechi, Roma (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Editions de Minuit, Paris 1980).
- ENGBRETSSEN N. (2011), *Neo-Riemannian Perspectives on Harmonieschritte, with a Translation of Riemann's Systematik der Harmonieschritte*, in E. Gollin – A. Rehding (eds), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2011, part IV, cap. 12.
- FORTE A. (1987), *Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, «19th-Century Music», 10/3, pp. 209-228.
- FOUCAULT M. (1999), *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano (*L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969).

- HAAS B. (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Florian Noetzel, Wilhelmshaven.
- HAAS B. (2011), *Zu zwei Bartók-Analysen von Albert Simon*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 8/2, pp. 299-334.
- HURON D. (2001), *Tone and Voice: A Derivation of the Rules of Voice-Leading from Perceptual Principles*, «Music Perception», 19/1, pp. 1-64.
- KOPP D. (2002), *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, New York.
- KRAMER L. (1981), *The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony*, «19th-Century Music», 4/3, pp. 191-208.
- KRUMHANS L. C. (1990), *Cognitive foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- KRUMHANS L. C. (1998), *Perceived Triad Distance: Evidence Supporting the Psychological Reality of Neo-Riemannian Transformations*, «Journal of Music Theory», 42/2, pp. 265-281.
- KUHN T. (1978), *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Milano (*The Structure of scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1962).
- LENDVAI E. (1979), *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, Kahn & Averill, London.
- LERDAHL F. (2001), *Tonal Pitch Space*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- LEVINE M. (1995), *The Jazz Theory Book*, Sher Music Co., Petaluma, CA.
- LÉVY F. (2004), *Complexité grammatologique et complexité apercptive en musique*, Thèse de doctorat IRCAM, CNRS, EHESS.
- LOCANTO M. (2007), *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, Carocci, Roma, pp. 199-246.
- MCCRELESS PATRICK (1996), *An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations*, in W. Kindermann – H. Krebs (eds), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, pp. 87-113.
- MESSIAEN O. (1999), *Tecnica del mio linguaggio musicale*, Leduc, Paris (*Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris 1944).
- MEYER L. (1989), *Style and Music. Theory, History and Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.
- NIETZSCHE F. (1967), *La gaia scienza*, in *Opere*, vol. V t. II, Adelphi, Milano, (*Die fröhliche Wissenschaft*, Fritzsche, Leipzig 1882).
- NIETZSCHE F. (2001), *La Volontà di potenza, Frammenti postumi*, Bompiani, Milano (*Der Wille zur Macht*, 1901).
- NOWAK S. (2011), *Schuberts frühe Sonatenform und die Tonfeldtheorie*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 8/2, pp. 267-279.
- ODIFREDDI P. (2011), *Una via di fuga*, Mondadori, Milano.

- POINCARÉ J. H. (1989), *La scienza e l'ipotesi*, Dedalo, Bari (*La science et l'hypothèse*, Flammarion, Paris 1968).
- POLTH M. (2006a), *Tonalität der Tonfelder. Anmerkung zu Bernhard Haas, Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon* (Notetzel, Wilhelmshaven 2004), «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 3/1, pp. 167-178.
- POLTH M. (2006b), *In den Freiräumen der Schenkerschen Tonalität: Harmonische Effekte durch Tonfelder in der Prager Sinfonie*, «Dutch Journal of Music Theory», 11/3, pp. 151-163.
- POLTH M. (2011), *Zur Artikulation von Tonfeldern bei Brahms, Debussy und Stockhausen*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 8/2, pp. 225-265
- REHDING A. (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- ROHRINGER S. (2009), *Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kompostsatz des Klaviertrios B-Dur D. 898*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 6/2-3, pp. 273-308.
- ROSEN C. (2005), *La generazione romantica*, Adelphi, Milano (*The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1995).
- SCHACHTER C. (1999), *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, Oxford University Press, New York.
- SCHENKER H. (1979), *Free Composition*, Longman, New York (*Der freie Satz*, Universal Edition, Vienna, 1935).
- SCHILTKNECHT D. (2011), «Konstrukt und Funktion». *Eine Herleitung der Simonschen Tonfelder*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 8/2, pp. 351-363.
- SCHMALFELDT J. (2011), *In the Process of Becoming*, Oxford University Press, New York.
- SCHÖNBERG A. (1975), *Stile e Idea*, Feltrinelli, Milano (*Style and Idea*, ed. by Leo Stein, University of California Press, Berkeley 1975).
- SEDLMAIR H. (1983), *Perdita del centro. Le arti figurative del IX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Borla, Roma (*Verlust der Mitte*, Müller, Salzburg-Wien, 1948).
- SICILIANO M. (2005), *Two Neo-Riemannian Analyses*, «College Music Symposium», 45, pp. 81-107.
- STRAUS J. (1990), *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice-Hall, New Jersey.
- TARUSKIN R. (1996), *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- TYMOCZKO D. (2011), *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press, New York.
- VAN DEN TOORN P. (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven-London.

Abstract

L'opera del teorico ungherese Albert Simon (1926-2000) – musicista assai poliedrico, direttore d'orchestra e analista – rimane ancor oggi inedita. Di lui si è occupata di recente la musicologia tedesca con un libro di Bernhard Haas, che fu suo allievo, e con numerosi contributi pubblicati sulla rivista «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie». Il saggio presenta le linee essenziali della teoria di Simon – una Nuova Tonalità multicentrica basata su Campi di Note (*Tonfelder*) – nell'ampio scenario della teoria musicale occidentale. L'obiettivo è discutere la legittimità di forme descrittive e interpretative nate nell'ambito di una “prima pratica” della tonalità rispetto a un repertorio (come quello del romanticismo) ormai strutturato su una sua “seconda pratica”. Ciò anche nella convinzione che uno sguardo teorico ha il potere di far nascere o scomparire gli “oggetti” di cui si occupa: essi infatti – nel senso di Foucault – non preesistono alla teoria, ma ne sono dirette emanazioni. Oltre a discutere alcune analisi riprese dalla bibliografia di area tedesca, l'articolo approfondisce le potenzialità di questa prospettiva teorica mostrando come, a partire da un brano di Chopin studiato da Schenker, la teoria di Simon sia capace di mettere in luce alcuni aspetti strutturali di rilievo e altrimenti non riconoscibili.

Wai-Ling Cheong

TOWARD A THEORY
OF SYNAESTHETIC COMPOSITION:
A CASE STUDY OF MESSIAEN'S SOUND-COLOUR
AND BEDAZZLEMENT*

Abstract

Messiaen is likely to be the only synaesthete-composer of canonical stature to have written about his perception, theorization, and utilization of sound-colours in great details. Until now, Messiaen's claim as a synaesthete has not been studied by neuroscientists specialized in research on colour-hearing, although he fits surprisingly well the criteria laid down in standard texts of neuroscience. As the urgency to capture sound-colours in music comes into play in full strength, Messiaen expands his colour resources beyond the modes of limited transposition to complex sound blocks that can accommodate all twelve possible transpositions. In this paper I delve into Messiaen's colour-hearing with recourse to the seventh volume of his *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (2002), the only source in which he formally and systematically discusses the colour effects of distinct pitch structures. Messiaen's orchestral works from different time periods are analysed for his use of sound-colour materials with a view to investigate how theory works in practice. Music with programmes that are explicitly religious in tone are prioritized, since the sound-colour materials are purportedly most conducive to the arousal of religious experience, or, what Messiaen alludes to as a breakthrough to the *Beyond*.

Messiaen's well-known claim that he sees colour in the mind's eye when he listens to or reads music is widely considered symptomatic of the sound-colour variant of a cross-modal condition known generically as synaesthesia.¹ While a

* Research for this study was supported by the Research Grants Council (442010). I would also like to thank Editions Alphonse LEDUC for graciously allowing score reproductions.

1. «Synaesthesia, a neurological condition affecting approximately 0.05% of the population», Asher writes, «is characterized by anomalous sensory perception: a stimulus in one sensory modality triggers an automatic, instantaneous, consistent response in another modality» [2006, 137].

few other composers, including Rimsky-Korsakov and Scriabin, had made similar claim, Messiaen's case stands out in that he alone documents in great details the complex colour effects he perceives in response to a repertory of pitch material, and this empowers us to delve into issues related to his synaesthetic composition in unique ways. Given the limited scope of this paper, and the fact that we obviously cannot run the test of genuineness (TOG) [Baron-Cohen et al. 1987] or the revised test of genuineness (TOG-R) [Asher et al. 2006] to try and objectively verify Messiaen's synaesthesia, I shall assume a priori that he is affected by this neurological condition.

This paper aims to investigate how Messiaen's musical art might have been informed by his colour-hearing faculty and is conceived as a first step toward establishing a theory of synaesthetic composition. His words and music constitute the most important source material in the present investigation. Since Messiaen closely relates his coloured music to his religious experience of bedazzlement (*éblouissement*), I shall focus on his orchestral works – arguably his most colour corpus – that are explicitly religious in intent. Messiaen's discussion of sound-colour in the seventh and last volume of his *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* will be touched on before I undertake a comparative reading of Messiaen's Notre-Dame lecture of 1977 and his Kyoto lecture of 1985, writings that mark his most extensive discussion of issues related to the topic of 'sound-colour and bedazzlement'.² The focus of my critical inquiry will then be shifted from Messiaen's writings to his music, in particular *Sept Haïkaï* and *Couleurs de la Cité Céleste*, Messiaen's only two orchestral works to have been given colour markings in the scores. Although neuroscientists' research into synaesthesia has seen a notable renaissance in recent years,³ and the case of Messiaen has drawn considerable attention, all these important sources have so far eclipsed their scholarly attention.

1. Orchestral sacred works

For Messiaen the composer-organist, who had served for decades at the church of La Trinité, it is only natural that most of his orchestral works are fervently re-

2. Published in 2002 ten years after his death, volume VII of Messiaen's *Traité* contains the most extensive and detailed documentation of his sound-colour correspondence, though it is hard to determine the extent to which this work is completed by Messiaen rather than Loriod. With the notable exception of Sander van Maas [2007; 2009], Messiaen's Notre-Dame and Kyoto lectures are seldom explored in the existing scholarship. See van Maas's *Forms of Love: Messiaen's Aesthetics of Éblouissement in Messiaen Studies* [2007], which I reviewed for the «Journal of American Musicological Society» [Cheong 2010a].
3. The neuroscience journal «Cortex» has devoted a special issue (volume 42, number 2) to focus on research works into this condition.

ligious in tone. Nearly all the exceptions fall into the late 1940s and 1950s when Messiaen “suddenly” stopped composing orchestral works that are explicitly religious, programmatic or otherwise.⁴ Incidentally, this series of works commences with the *Turangalila-symphonie* (1946-48), a widely acclaimed piece that led Messiaen to enjoy international recognition as an esteemed art music composer of the twentieth century. Compared to the preceding orchestral work, *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943-44), the success of *Turangalila-symphonie* is more overwhelming, less controversial and, on the face of it, more intimately tied to human rather than divine love.

Some twenty years lapsed before Messiaen resumed explicitly programming his Catholic faith in orchestral music. Messiaen was by then in his mid-fifties and had behind him the splendid achievements of *Turangalila-symphonie* and *Chronochromie* (1959-60). Beginning with *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) and extending beyond it all the way to the end of his career, the sacred and the orchestral became once again closely united, with *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Nôtre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-69), *Un Vitrail et des oiseaux* (1986), *La Ville d'en-haut* (1987) and *Éclairs sur l'au-delà...* (1987-91) forming an impressive corpus that surpasses the early one in magnitude, profundity and grandeur.

TAB. 1. THE GAP YEARS IN MESSIAEN'S COMPOSITION OF ORCHESTRAL SACRED WORKS.

<i>Les Offrandes oubliées</i>	(1930)
<i>Le Tombeau resplendissant</i>	(1931)
<i>Hymne au Saint-Sacrement</i>	(1932)
<i>L'Ascension</i>	(1932-4)
<i>Trois petites Liturgies de la Présence Divine</i>	(1943-4)
<i>Turangalila-symphonie</i>	(1946-8)
<i>Réveil des oiseaux</i>	(1953)
<i>Oiseaux exotiques</i>	(1955-6)
<i>Chronochromie</i>	(1959-60)
<i>Sept Haïkai</i>	(1962)
<i>Couleurs de la Cité Céleste</i>	(1963)
<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum</i>	(1964)
<i>La Transfiguration de Nôtre-Seigneur Jésus-Christ</i>	(1965-9)
<i>Des Canyons aux étoiles</i>	(1971-4)
<i>Un Vitrail et des oiseaux</i>	(1986)
<i>La Ville d'en-haut</i>	(1987)
<i>Un sourire</i>	(1989)
<i>Éclairs sur l'au-delà...</i>	(1987-91)
<i>Concert à quatre</i>	(1990-2; unfinished)

4. *Un sourire* and *Concert à quatre*, the two exceptions that fall out of the late 1940s and 1950s, come late. *Un sourire* is composed in commemoration of the bicentenary of Mozart's death in 1989. *Concert à quatre*, which is left unfinished because of Messiaen's death, pays homage to not just Mozart, but also Rameau and Scarlatti. See prefaces to the scores.

Some of the reasons that may help explain Messiaen's abrupt change of direction in the late 1940s and 1950s include the physical and mental deterioration of his wife Claire Delbos, the "charm of impossibilities" personified in the young and exceptionally gifted pianist Yvonne Loriod, and above all the fact that he was intensely experimenting with birdsongs, complex permutation of durations, and what in time became developed into a fascinating array of sound-colour materials.⁵ As Messiaen became growingly vocal about his synaesthetic perception of sound as concomitantly colour, he openly expressed that he had composed with both sound and colour in mind. In volume VII of *Traité*, Messiaen wrote emphatically that the repertory of pitch material codified therein are, for him, colours:

These modes [of limited transposition] are neither melodies nor harmonies: **they are colours**. It is the same for the chords: "chords of transposed inversion on the same bass note", "first chord of contracting resonance", "second chord of contracting resonance", "turning chords" (and the "turning chords" treated like the "chords of transposed inversion" in *Sept Haïkai*), and finally "the chord of total chromaticism". All these chords are neither truly chords nor sound complexes: **they are colours**.⁶

There is nothing surprising about the use of sound-colour materials in the case of a synaesthete-composer. What make Messiaen's case astounding are the relentless efforts he invested to delineate his colour-hearing experience, and to categorize in a systematic fashion the complex effects of a myriad of sound-colour materials. Ex. 1 reproduces Messiaen's complete listing of the "turning chords" in volume VII of *Traité* [2002, 165-172].⁷ As summarized in Tab. 2, he described in detail their overall and dominant colour effects, though without delving into the origin of the chords. Structures that are prototypical of the turning chords A, B and C can, however, be traced back to *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, *Visions de l'Amen* and *Technique de mon langage musical* [Cheong 2003, pp. 92-94].

5. The involvement of any possible socio-economic considerations and the like awaits further exploration.

6. «Ces modes [à transpositions limitées] ne sont ni mélodiques, ni harmoniques: **ce sont des couleurs**. Il en va de même pour les accords: "Accord à renversements transposés sur la même note de basse", "1^{er} Accord à résonance contractée" et "2^e Accord à résonance contractée", "Accords tournants" (et les "Accords tournants" traités en "Accords à renversements transposés" dans les *Sept Haïkai*), et enfin "l'Accord du total chromatique": tous ces accords ne sont pas vraiment des accords, ce ne sont même pas des complexes de sons: **ce sont des couleurs**» [Messiaen 2002, 107]. Messiaen's own emphasis; the translation is mine, unless stated otherwise. The composer discussed all of these chord types in volume VII of *Traité* [Messiaen 2002, 135-190]. Each chord type can be used at any of the twelve pitch-class levels. Messiaen tabled the twelve transpositions of each chord type and numbered them from 1 to 12.

7. Messiaen often adheres to the spacing of the colour-chords specified in volume VII of his *Traité*. Henceforth, I shall refer to it as the "default spacing".

2. Notre-Dame lecture (1977)

In a lecture given on December 4, 1977 at the Notre-Dame Cathedral of Paris, Messiaen expressed his unique view about different ways to adapt the sacred to music:

Music may be adapted to the sacred in several ways. First of all, there is *liturgical music* [...]. Then comes *religious music* [...]. Finally, there is that break towards the beyond [afterworld], towards the invisible and unspeakable, which may be made by means of *sound-colour*, and is summed-up in the sensation of *bedazzlement*.

This will be the order of my reflection:

- 1) Liturgical Music;
- 2) Religious Music;
- 3) Sound-colour and Bedazzlement [Messiaen 2001, 4].⁸

For Messiaen, liturgical music is restrictively plainsong and «All art which attempts to express the divine Mystery may be qualified as religious» [Messiaen 2001, 7]. While we may find Messiaen's definitions to be either too narrow, or too broad, the main focus of his Notre-Dame lecture is clearly neither liturgical music, nor religious music, but rather the sound-colour and bedazzlement, since he discussed the latter at much greater length. To start the discussion of sound-colour and bedazzlement, Messiaen recounted the colour-hearing experience of other artists, including the Belgian painter Charles Blanc-Gatti (1890-1966) and the Lithuanian composer-painter Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911). Messiaen then detailed the natural phenomena of complementary colours and overtone series before he moved on to explain his own empirical sound-colour theory, though without disclosing how he used sound-colour to compose the music of bedazzlement.

In the concluding part of the Notre-Dame lecture, Messiaen recapitulated that sacred music may be liturgical, religious or coloured, and he praised the latter as the highest in order:

It is also true that I put coloured music above liturgical music and religious music: liturgical music celebrates God in His dwelling-place, in His Church, in His own Sacrifice; religious music discovers [God] at every hour and everywhere, on our planet Earth [...]; but coloured music does that which the stained-glass windows

8. «La musique peut s'adapter au sacré de plusieurs façons. Il y a d'abord *la musique liturgique* [...]. Ensuite vient *la musique religieuse* [...]. Enfin, il y a percé vers l'au-delà, vers l'invisible et l'indicible, qui peut se faire à l'aide du *son-couleur*, et se résume dans la sensation d'*éblouissement*. Ce sera le plan de ma réflexion: 1) la musique liturgique; 2) la musique religieuse; 3) le son-couleur et d'éblouissement»; the italics are Messiaen's [1978, 2]. Selected parts of *Conférence de Notre-Dame* are incorporated into volume IV of his *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*.

The image displays a musical score for 12 systems of chords, each consisting of a treble and bass staff. The chords are labeled 1A through 12C. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems, representing complex harmonic structures. The systems are arranged in a 6x2 grid. Each system is separated by a double bar line. The chords are written in a way that suggests they are part of a larger musical context, with some notes having stems and others being whole notes or half notes.

Ex. 1. A complete list of the “turning chords” codified by Messiaen in volume VII of *Traité*.

TAB. 2. THE COLOUR EFFECTS OF THE “TURNING CHORDS” CODIFIED BY MESSIAEN
IN VOLUME VII OF TRAITÉ.

TURNING CHORD (NO.)	OVERALL COLOUR EFFECT (EFFET COLORÉ GLOBAL)	DOMINANT (DOMINANTE) [COLOUR EFFECT]
1	blue violet, with thin brown, yellow, pink and grey lines running through (violet bleu, haché de fines bandes brunes, jaunes, roses et grises)	blue violet (violet bleu)
2	brown, purple, light blue and golden floral patterns on an orange background (dessins de fleurs brunes, violettes, bleu pâle, et or, sur fond orangé)	orange (orange)
3	green with purple and yellow stripes, adamantine foliage, golden stars (vert, avec des zébrures violettes et jaunes, des feuillages adamantins, des étoiles d'or)	green and gold (vert et or)
4	meadow green and blue green on alternating squares, some pinkish mauve floral patterns and silver grey interlace (vert prairie et bleu vert en carrés alternés, des dessins de fleurs mauve rosé et des entrelacs gris argenté)	green and mauve (vert et mauve)
5	rich oriental coat or carpet against a brown and black background, with red, gold, orange and pink foliage (riche manteau ou tapis d'Orient, à fond brun et noir, à ramages rouges, or, oranges et roses)	red and gold (rouge et or)
6	less sumptuous, less dazzling than the previous one. Warmer. Recall a stained-glass window in which the characters are dressed in red coats and set against a blue background (moins somptueux, moins éclatant que le précédent. Plus chaud. Rappelle un vitrail dont les personnages sont vêtus de manteaux rouges et se détachent sur fond bleu)	red, orange and crimson purple (rouge, orangé, et violet pourpre)
7	green meadow background, with pink flowers, and yellow brown calcite twinned by interpenetration (fond de prairie verte, avec des fleurs roses, et des calcites jaune brun «maclées» par interpenetration)	green, pink, amber brown (vert, rose, brun ambré)
8	pale yellow, white, black and grey stripes, with green spots (jaune pâle, rayé de blanc, de noir, et de gris, avec des taches vertes)	pale yellow (jaune pâle)
9	alternating grey and golden yellow bands (bandes alternées grises et jaune d'or)	golden yellow (jaune d'or)
10	circles entwined with yellow, black and grey, surrounded by an orange-red staircase with double helices (cercles enlacés jaunes, noirs, et gris, entourant un escalier orangé rouge à double revolution)	yellow, black, orange (jaune, noir, orangé)
11	muddy grey, with multi-coloured reflections (gris de boue, avec des reflets multicolores)	grey with reflections (gris à reflets)
12	very thin grey, purple, pink, and golden circles surrounded by a large Chartres blue zone (cercles très minces, gris, violets, roses, et or, entourant une large zone de Bleu de Chartres)	blue (bleu)

and rose-windows of the Middle Ages did: they give us bedazzlement. Touching at once our noblest senses: hearing and vision, it shakes our sensibilities into motion, fires our imagination, expands our intelligence, pushes us to go beyond concepts, to approach that which is higher than reason and intuition, that is, FAITH [Messiaen 2001, 15].⁹

What Messiaen referred to as «sound-colour and bedazzlement» in the earlier part of the lecture is thus changed in the conclusion into «coloured music». This change of wordings may seem trivial, but it does support the conjecture that liturgical and religious music are rated lower, probably because they are not furnished with colours, or because they fail to relate the two in meaningful ways.

3. Kyoto lecture (1985)

In Messiaen's Kyoto lecture of November 12, 1985 the topic of sound-colour and bedazzlement is revisited, though only tangentially.¹⁰ The lecture revolves around the four difficulties that he encountered as a composer. In Messiaen's view, these difficulties persist because his audience does not commonly share with him the same passion for: 1) sophisticated rhythm; 2) sound-colour; 3) birdsong; and 4) the Catholic faith. If we read through the Kyoto lecture, it does not take long before we realize that Messiaen did not address the fourth difficulty, which stems from his passion for the Catholic faith, but rather took it as an excuse to talk about his own sacred works. Beginning with *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* and *Trois petites Liturgies de la Présence Divine*, Messiaen listed eleven other sacred works by relating them to critical phases in Jesus's life. He then discussed *La Transfiguration* and *Saint François d'Assise* by resorting to program-note-like description. It is nonetheless evident that sound-colour and bedazzlement are of reference to the Kyoto lecture, since the epigram that ends the Notre-Dame lecture is brought back to round off his discussion of the two chorales of *La Transfiguration*:

The first chorale is pianissimo, the second chorale is fortissimo, but they can only be analysed in terms of their colours. The colours are at once soothing and ter-

9. «C'est encore vrai que je mets la musique colorée au-dessus de la musique liturgique et de la musique religieuse: la musique liturgique célèbre Dieu chez Lui, dans Son Eglise, dans Son propre Sacrifice; la musique religieuse le découvre à toute heure et partout, sur notre planète Terre [...]; mais la musique colorée fait ce que font les vitraux et les rosaces du Moyen-Age: elle nous apporte l'éblouissement. Touchant à la fois nos sens les plus nobles: l'ouïe et la vue, elle ébranle notre sensibilité, excite notre imagination, accroît notre intelligence, nous pousse à dépasser les concepts, à aborder ce qui est plus haut que le raisonnement et l'intuition, c'est-à-dire la FOI» [Messiaen 1978, 14].
10. The listing of excerpts as representative of music that bedazzles, however, adds substantially to Messiaen's abstract discussion of it in the Notre-Dame lecture.

rifying, much in line with this interpretation of the Psalms' address to God, which I quoted to end my Notre-Dame lecture:

«In Thy Music, we shall SEE the Music,
In Thy Light, we shall HEAR the Light».¹¹

Although Messiaen did not explain in concrete terms what he means by the music of bedazzlement, we can take a cue from the five excerpts of *La Transfiguration* cited by him when addressing this issue to his Kyoto audience:

Several passages of *La Transfiguration* are directly related to what I call bedazzlement, that is to say an internal perception of colours analogous to that produced on the eyes by the rose windows, the stained-glass windows of great gothic cathedrals, something terrible and sacred, of which we do not comprehend the detail, something that carries us into a world where the light is too strong for our reason.¹²

Messiaen then drew our attention to five excerpts from *La Transfiguration* (Tab. 3).

TAB. 3. EXCERPTS OF LA TRANSFIGURATION CITED BY MESSIAEN IN THE KYOTO LECTURE IN ASSOCIATION WITH WHAT HE REFERRED TO AS MUSIC THAT BEDAZZLES.

LA TRANSFIGURATION	KYOTO LECTURE
VIII, number 6 ("Filius meus di[lectus]")	pp. 14-15
IX, numbers 50-51	p. 15
XII, numbers 9-10 ("Gloria in excelsis Deo!")	p. 15
VII ("Choral")	pp. 15-16
XIV ("Choral")	pp. 15-16

Attempting to explain how Messiaen composed the music of bedazzlement, Sander van Maas also noted the importance of these five excerpts. Nevertheless, his decision to single out and scrutinize only one of them, i.e. rehearsal number 6 of the eighth piece of *La Transfiguration* (see Ex. 2), leads him to conclude that the use of "window-form" is a critical factor:

11. «Le premier choral est pianissimo, le deuxième choral est fortissimo, mais l'un et l'autre ne peuvent s'analyser que par des couleurs. Ce sont des couleurs à la fois suaves et terrifiantes, qui rejoignent cette interprétation des Psaumes s'adressant à Dieu par laquelle j'ai terminé ma *Conférence de Notre-Dame*: "Dans Ta Musique, nous VERRONS la Musique – Dan Ta lumière, nous ENTENDRONS la Lumière"» [Messiaen 1988, 15-16].
12. «Plusieurs passages de *La Transfiguration* sont en rapport direct avec ce que j'appelle l'éblouissement, c'est-à-dire une sensation colorée intérieure analogue à celle que produisent sur les yeux les rosaces, les verrières, les vitraux des grandes cathédrales gothiques, quelque chose de terrible et de sacré, don't on ne comprend pas le détail, qui nous transporte dans un monde de lumière trop fort pour notre raison» [Messiaen 1988, 14].

The passage, which is only six measures long, is played in a mesmerizingly slow and perfectly constant beat of 20 M.M., so that its timing and form contrast sharply with its context. The creation of this sort of ‘window’ is typical of most musical passages that Messiaen mentions as examples of *son-couleurs* and *éblouissement* [van Maas 2007, 85].

6 Très lent (♩ = 20)

Sopr. 1-2
Ten. 1-2
1st Vln 1-2; Vla 5-6
Cello 5-6; 4 C.B.
1st Vln 3-8
2nd Vln 1-4
2nd Vln 5-8
Vla 1-4
Cello 1-4
Trgl.
C. S.

Fi - li - us me - us di -

ppp
cresc.
pp
vibrato
cresc.
cresc.
f
cresc.
ff
5C
5A
5B
5C
5B
5A
pp
cresc.
cresc. molto
pizz
cresc.
ff
pp
cresc.
(f)
(ff)

Ex. 2. O. Messiaen, *La Transfiguration* VIII, number 6, bars 1-6: the turning chords (TC) no. 5 and nos. 8-11 (second violins, violas, and cellos).

In stark contrast to van Maas’s explanation, Messiaen’s analysis of the same excerpt in volume VII of *Traité* [2002, 277-278] attaches utmost importance to the manifested use of sound-colour and in particular the “turning chords” (abbreviated as “TC” in Ex. 2). There is, however, no mention of the so-called window-form. Indeed, the extent to which the coloured music of bedazzlement depends on the use of the window-form should, in my view, be questioned. For van Maas’s postulation does not help explain why Messiaen included also the chorales that con-

clude the two septenaries of *La Transfiguration* as examples of music that bedazzles, since window-form is hardly in evidence in them.

A comparison of Messiaen's five excerpts shows that immensely slow block chords but no other musical trait is common to them all. The two chorales are of course exemplary but all the excerpts are, without exception, filled by block chords that appear one after another. Not for once did we hear a textural change. Even the rhythm shows no trace of Messiaen's interest in rhythm; all rhythmic complexities cultivated over the years were marginalized apparently in order not to divert our attention from the beauty of the sound-colour. Factors that could have contributed toward the bedazzling effect in rehearsal number 6 of the eighth piece of *La Transfiguration* are not heard in the other excerpts. These include the glistening long trills, harmonics and metallic percussion. Their absence suggests that they are not utterly indispensable to the music of bedazzlement.

4. Sept Haïkaï (1962)

It has so far escaped critics' attention that a veiled reference to sound-colour and bedazzlement had already appeared in the preface to *Sept Haïkaï*.¹³ Composed in 1962 shortly after Messiaen and Lorient's honeymoon trip to Japan, *Sept Haïkaï* tone-paints several resorts visited on that occasion. Among these resorts, an island called Miyajima held special attraction for Messiaen:

Perhaps the most beautiful place in Japan. An island, a hill covered with dark green Japanese pine and red maple leaves in the autumn. A Shinto temple, white and red. In the blue sea, opening toward the invisible (that is, the true temple) is a huge red portico, or, *Torii*.¹⁴

Central to Messiaen's preface to *Miyajima et le torii dans la mer* ("Miyajima and the torii in the sea"), the fifth piece of *Sept Haïkaï*, is the torii, a red portico that stands atmospherically in the blue water, a gateway that leads us to the sacred precincts of the Miyajima Shinto temple (see Plate 1).¹⁵

13. See Cheong 2010b for a more detailed and comprehensive study of this work.

14. «Peut-être le plus beau paysage du Japon. Une île, une montagne couverte de pins japonais vert foncé et d'érables (rouges en automne). Un temple Shintô, blanc et rouge. Dans la mer bleue, ouvrant sur l'invisible (c'est à dire sur le vrai temple), un grand portique rouge ou *Torii*»; see Messiaen, *Sept Haïkaï – esquisses Japonaises pour piano solo et petit orchestre*, Leduc, Paris 1966.

15. Messiaen chose to show the same torii on the front cover of the score and also that of the Kyoto lecture.



Plate 1. The torii at the Miyajima Shinto temple.

In a provocative note expressed in more elaborate terms in volume V of *Traité*, Messiaen advocated an enigmatic view – a gaze that transcends the earthly torii to reach out for the «true temple» through an alleged act of colour-hearing:

all alone, in the midst of a huge spread of blue water, the torii! [...] It is red, a very characteristic vermilion red. It opens toward the blue sea, the blue sky, toward an infinite space, toward the invisible, that is, toward the true temple. [...] It is toward the second temple that the torii should lead us, if we know how to listen to the colours of the afterworld.¹⁶

Messiaen's markings of colour effects in the score of *Sept Haïkai* are unsurprisingly confined to this piece (see Ex. 3).¹⁷ No colour marking appears in the other pieces of the set; his commentaries on them are also less concerned about colours. It is as if Messiaen, having furnished *Miyajima et le torii dans la mer* with a wealth of colours, tried hard to ensure that we do not miss them, since presumably only a handful of his audience shares with him the gift of colour-hearing.¹⁸

16. «tout seul, au milieu de l'immense nappe d'eau bleue, le torii! [...] Il est rouge, un rouge vermillon, très caractéristique. Et il ouvre sur la mer bleue, sur le ciel bleu, sur un espace infini, sur l'invisible – c'est-à-dire sur le vrai temple. [...] C'est vers ce second temple que le torii doit nous conduire, si nous savons entendre le langage des couleurs de l'au-delà» [Messiaen 2000, 506].

17. The colour markings are confined to pp. 58 and 64 of *Sept Haïkai* V, respectively the opening and its reprise in the piece.

18. In the Kyoto lecture Messiaen expressed this situation as one of the four difficulties: «The second [difficulty] is that I see colours intellectually [inwardly] when I hear or read music, and

In his analysis Messiaen referred to the three octachords (eight violins) and their tetrachordal complements (piano) as ensembles of hot and cold colours respectively, noting in particular that the “turning chords” no. 6 are featured:

High register: the piano plays rhythmicized sonorities. They are, in fact, three chords [...]. These three chords – their notes, their high register, and the percussion instruments that double them – constitute an ensemble of cold colours that contrasts with the hot colours of the “turning chords” played by the eight violins. The eight violins adopt the three chords of the “turning chords” no. 6 (see table). The overall colour effect is predominantly red, orange, purple-crimson, all of which contain red, the hot colour par excellence.¹⁹

Indeed, Messiaen featured the “turning chords” no. 6 both persistently and exclusively in *Miyajima et le torii dans la mer*, although he did not plainly tell us why. We can nonetheless take a cue from the fact that the appearance of these octachords and the complementary tetrachords brings concomitantly his only colour markings in *Sept Haïkaï*. Messiaen’s description of the colour effects of the “turning chords” in the score differs from that in volume VII of *Traité*, but the latter strongly suggests that no. 6 is best suited to the program at hand (see Tab. 2). Among the twelve transpositions of the “turning chords”, only no. 6 owns an impressive profile of red and blue. That it reminds Messiaen of «a stained-glass window, in which the characters are dressed in red coats and set against a blue background»²⁰ also fits remarkably well the imagery of a red torii set against a backdrop of blue: the sea and sky.

5. *Couleurs de la cité céleste* (1963)

Messiaen’s markings of colour effects in the score appear in only one other work – his next orchestral work, *Couleurs de la cité céleste* – and only when very slow

that my students, like my audiences, do not see any colours»; «La seconde [difficulté] est que je vois des couleurs intellectuellement lorsque j’entends ou que je lis de la musique, et que mes élèves comme mes auditeurs ne voient pas de couleurs du tout» [Messiaen 1988, 1].

19. «Dans l’aigu, le Piano fait des sonorités rythmées. Ces sonorités sont, en fait, trois accords [...]. Ces 3 accords, par les notes qui les constituent, par leur registre aigu, et par les percussions qui les doublent, donnent un ensemble de couleurs froides, destinées à faire opposition aux couleurs chaudes des “accords tournants” utilisés par les 8 violons. Les 8 violons se servent des trois “accords tournants” n° 6 (voir tableau), dont l’effet coloré global a pour dominante le rouge, l’orange, le violet pourpre – toutes couleurs contenant du rouge, la couleur chaude par excellence» [Messiaen 2000, 507]. Only the “turning chords” no. 6 is tabled in *Traité* [2000]. The twelve transpositions of the “turning chords” are not tabled until volume VII of *Traité* [Messiaen 2002].
20. «Rappelle un vitrail dont les personnages sont vêtus de manteaux rouges et se détachent sur fond bleu» [Messiaen 2002, 169].

Modéré ♩ = 76

8⁺

picc.
flute

2 ob.
cor ang.
2 cl.
2 bns

cl. in E♭
bass cl.
tptr, tbn

TC
default
spacing

8 vlns

(gris et or)

(rouge)

(orangé)

mf vibrato 6A 6B 6A 6C 6B 6A

xylophone

marimba

piano
triangle
crotales
cencerros

percuté

(bleu)

(vert pâle, et argent)

Ex. 3. O. Messiaen, *Sept Haïkai*, V, bars 1-8: the “turning chords” no. 6 (eight violins).

block chords appear to bring forth colours.²¹ Red and blue again stand out. *Couleurs* also marks the only occasion on which Messiaen took Matisse-inspired paper cut-outs of red letters and pasted them onto a blue background to forge the front cover of the music score (Plate 2).²²

Red and blue are evidently Messiaen’s concern at the time he composed *Sept Haïkai* and *Couleurs*. This is suggested by the colour markings inserted into these

21. See Cheong 2010c for a more detailed and comprehensive study of this work.

22. «In *Couleurs* he even went so far as to design the cover of the printed score himself, cutting out orange [sic] lettering and sticking it on a blue background» [Hill-Simeone 2005, 256].

The musical score for Ex.3 Cont. is a complex orchestral arrangement. It features the following instruments and parts:

- pice, flute:** The top staff, featuring intricate melodic lines with triplets and dynamic markings of *f* and *ff*.
- 2 ob., cor ang., 2 cl., 2 bns:** The second staff, with dense harmonic textures and triplets. A French text annotation "(rouge, lilas, et pourpre violacé)" is present.
- cl. in E♭, bass cl., tpt, tbn:** The third staff, providing harmonic support.
- 8 vlns:** The fourth staff, divided into two systems (6B 6C and 6A 6C 6B), with complex rhythmic patterns and triplets.
- xylophone:** The fifth staff, featuring rhythmic patterns with triplets.
- marimba:** The sixth staff, with rhythmic patterns including triplets and a 5-measure rest.
- piano triangle, crotales, cencerros:** The bottom staff, featuring rhythmic patterns with triplets and 5:4 time signatures.

Ex.3 Cont.

two orchestral scores and, more importantly, Messiaen's highly unusual pairing of the Japanese Shinto temple of Miyajima and the Bourges Cathedral of Paris. Documented in volume VII of *Traité* are Messiaen's «two personal memories: one in Japan, on the island of Miyajima, and the other in France: at the Bourges Cathedral (they are almost “Statements of Faith” in colour)».²³ This is followed by a description of Miyajima and the torii, which simply repeats what had been written in vol-

23. «Passons maintenant à deux souvenirs personnels: l'un se passe au Japon: à Miyajima, l'autre en France: à la Cathédrale de Bourges (ce sont presque des “Professions de Foi” en la couleur)» [Messiaen 2002, 21].



Plate 2. O. Messiaen, *Couleurs de la Cité Céleste* (front cover of score).

ume V of *Traité*. Messiaen's description of the stained-glass window of the Bourges Cathedral (Plate 3) is, however, newly written:

At noon, it is above all the stained-glass window of the Apocalypse that is in full light. Christ can be seen with the two-edged sword in his mouth. In the middle of the stained-glass window is Christ, with big beams of red light, red flashes, red flames emanating from his hands. The blue stained glass seems to be in the background. [...] The motives of red decorations on blue background, when seen from a distance, appear to be violet, crimson, hyacinth in colour.²⁴

24. «Au milieu du vitrail, le Christ, avec de grands faisceaux de lumière rouge, d'éclairs rouges, de flammes rouges, qui partent de ses deux mains. Le bleu des vitraux semble être à l'arrière plan. [...] Les motifs de

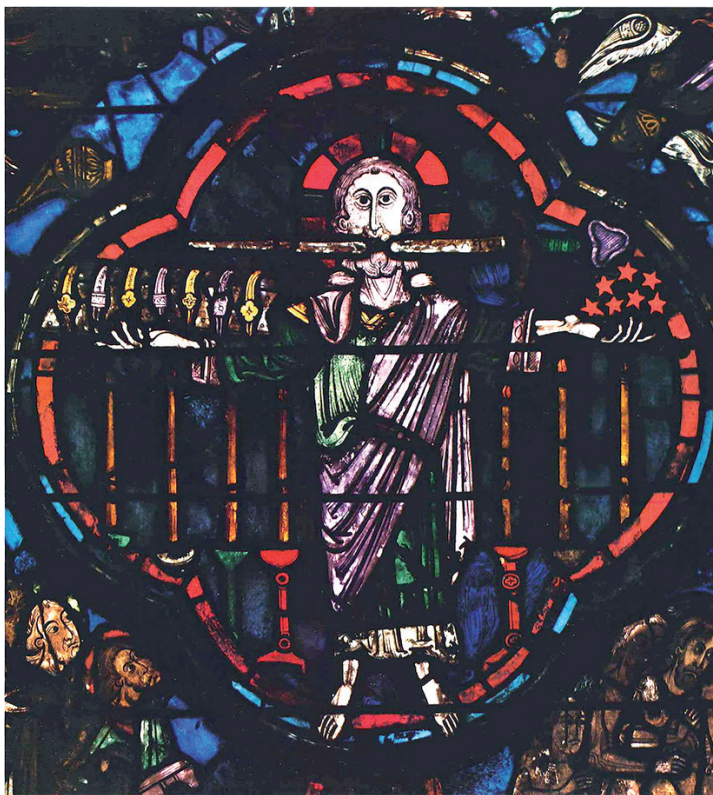


Plate 3. The stained-glass window of the Apocalypse at the Bourges Cathedral.

That Messiaen focused on the stained-glass window of the Apocalypse is not at all surprising, if he didn't pair it with the torii of the Miyajima Shinto temple and called them "Statements of Faith" in colour. Why should imagery of such disparate nature be juxtaposed, and considered as a pair? The answer, again, seems to be related to colours. The torii of the Miyajima Shinto temple and the stained-glass window of the Apocalypse high up in the Bourges Cathedral have little in common, except that they are both rich in religious symbolism, and share the visionary setting of red against a blue background. The Apocalypse and the fascinating colours of the celestial city are of course the leading motifs of *Couleurs de la cité céleste*. Red and blue, on the other hand, are associated with the "turning chords" no. 6, the one Messiaen handpicked for both *Sept Haïkaï* and *Couleurs de la cité céleste*. Indeed, the "turning chords" no. 6 that imbued the Shinto temple of *Sept Haïkaï* with red and blue reappear in *Couleurs* at arguably its most critical moment (Ex. 4).

décoration rouges sur fond bleu se résument, vus de quelques mètres, en un violet, pourpre, hyacinthe»
[Messiaen 2002, 22].

73 sardoine rouge
Infiniment lent (♩ = 40) extatique head motive Un peu lent (♩ = 60) 8va - - - -

74 rouge, taché de bleu
Infiniment lent (♩ = 40) extatique head motive Un peu lent (♩ = 60) 8va - - - -

75 bleu violet
Extrêmement lent (♩ = 40) head motive Lent (♩ = 60) orangé, or, blanc laiteux Extrêmement lent (♩ = 40) head motive Lent (♩ = 60)

clarinets
trumpets
horns
trombones
cowbells

7-26 8-21 CTC (8) complement TC (6A) TC (6B) TC (6C) complement
default piano default default default piano
spacing xylos spacing spacing spacing xylos
bells bells bells bells

mode 2¹ mode 3¹

Ex. 4. O. Messiaen, *Couleurs*, numbers 73-75 (reduction): the chord of total chromaticism (CTC) no. 8, the turning chords no. 6, and the second and third modes of limited transposition.

The Pentecost chant (Alleluia of the Eighth Sunday after Pentecost) is granted the only pair of “extatique” settings at rehearsal numbers 73-75 of *Couleurs*. The first three notes of the Pentecost chant, which constitute the head motive, are transposed and modified to outline the ascent of a fourth and subsequently that of a tritone. Among all the plainchants adapted to *Couleurs*, this is also the only one marked with colour effects in the score. Messiaen slows down the music exceedingly and summons the colour-chords and the modes of limited transposition, both as static block chords, to immerse the chant in colours.²⁵ As shown in Ex. 4, these include the sardius red (*sardoine rouge*) of Messiaen’s “chord of total chromaticism” (abbreviated as “CTC”) no. 8 and the red and blue (*rouge, taché de bleu*) of his “turning chords” no. 6, the slowest and arguably the loftiest among all the chords heard in *Couleurs*.²⁶ Messiaen’s colour markings of the “turning chords” no. 6 in *Couleurs*, unlike those in *Sept Haïkai*, stay close to those prescribed in volume VII of *Traité*.

25. Messiaen’s earliest listing of his seven modes of limited transposition appears in *Technique de mon langage musical* [1944, vol. I, pp. 58-62]. The whole-tone and the octatonic collections are, for example, Messiaen’s modes 1 and 2 respectively. Each mode can be transposed only a limited number of times beyond which the same pitch-class collection recurs. In volume VII of *Traité*, Messiaen listed only modes 2, 3, 4 and 6, but with superscripts added to indicate the different transpositions of each mode [2002, pp. 109-134]. For example, the three transpositions of mode 2 are denoted as 2¹, 2² and 2³.
26. All of the block chords in Ex. 4 are referable to Messiaen’s modes and colour chords listed in volume VII of his *Traité* [2002, pp. 109-190]. The only two exceptions are identified by their pitch-class set names,

6. Timelessness

The ecstatic part of *Couleurs* is likely to be Messiaen's first full-fledged realization of his idea of sound-colour and bedazzlement. The colour-chords that fill the Miyajima piece of *Sept Haïkai* are important precursors, but the slow tempi were not yet in place. The colour-chords of *Sept Haïkai* move at a tempo that far exceeds the kind of timelessness espoused by Messiaen as he approached old age. Timelessness is certainly not something new for him. The ending of *Les offrandes oubliées* composed back in 1930 was already marked "Extrêmement lent" with eighth note = 36. Even if timelessness was somewhat neglected during the period he focused most exclusively on birdsong, there is evidence that slow tempi gradually regain importance in the late 1950s. It was in the 1960 edition of *La Banquet céleste* that Messiaen doubled the note values of the 1934 edition, changed the metre from 3/4 to 3/2, and added the metronome marking to specify that eighth note = 52. But the tempo Messiaen chose for the ecstatic part of *Couleurs* far exceeds anything he had ventured so far. The metronome marking of 16th note = 40 is striking, since he was not timing the block chords in 16th notes, but rather the much longer durations of quarter notes.

Having used stunningly slow block chords to tone-paint the heavenly Jerusalem in *Couleurs*, Messiaen continued to use dazzling colours in the "Zion park et la Cité Céleste," the last movement of *Des canyons aux étoiles* (1971-74), *La ville d'en-haut* (1987), and *Éclairs sur l'au-delà* (1987-91) for the "true temple" depicted in *Revelation* in the most colourful part of the Bible. In retrospect, the endings of some early orchestral works – *Les offrandes oubliées*, *Le tombeau resplendissant*, *L'Ascension*, and, above all, the very slow ending of *Trois petites liturgies* – already prefigure Messiaen's mature chorale style (see Tab. 4). The setting of slow-moving melodies against long drawn, static harmonies, with the tempo markings of "lent," "très lent" or "extrêmement lent" had already appeared as a hallmark in these works.

TAB. 4. VERY SLOW ENDINGS IN MESSIAEN'S ORCHESTRAL WORKS
(METRONOME MARKINGS THAT TAKE DURATIONS OTHER THAN AN EIGHTH NOTE AS A REFERENCE ARE
CONVERTED TO FACILITATE COMPARISON).

<i>Les offrandes oubliées</i> (1930)	Extrêmement lent	(8th note = 36)
<i>Le tombeau resplendissant</i> (1931)	Lent	(8th note = 56)
<i>L'Ascension</i> (1932-4)	Extrêmement lent	(8th note = 40)
<i>Trois petites Liturgie</i> (1943-4)	Très lent	(8th note = 40)
<i>Couleurs</i> (1963)	Infiniment lent, extatique	(8th note = 20)
<i>Et exspecto</i> (1964)	Très lent	(8th note = 33)
<i>La Transfiguration</i> (1965-9)	Extrêmement lent	(8th note = 30)
<i>Éclairs</i> (1987-1991)	Très lent	(8th note = 18)

Having been “banned” from the intervening birdsong pieces, some signs of chorale style resurged in *Chronochromie* and *Sept Haïkaï*. What Messiaen referred to as a chorale theme in the Miyajima piece of *Sept Haïkaï* is symbolically potent, but it is not until *Couleurs* that we hear very slow block chords elevated to crown the pinnacle of a piece. From *Couleurs* onward, lofty chorales that draw copiously on his modes and colour-chords became an unmistakable stylistic trait of his orchestral works. The framing movements of *Et exspecto* are chorale-like in setting; and the two septenaries of *La Transfiguration* end most unambiguously with solemn chorales. It is thus no coincidence that Messiaen’s last completed sacred work, *Éclairs sur l’Au-Delà*, are framed by very slow block chords, in which a wealth of colours prevail at the expense of rhythmic complexities and birdsongs, prided achievements that Messiaen took pain to explain in the voluminous *Traité*. Composed toward the end of a lifetime of artistic innovations, the slow chorales of *Éclairs* resonate with his confession in the Notre-Dame lecture of 1977 that colour-hearing and spiritual illumination are, for him, related. His conviction that the fascination of sound-colour, akin to that of medieval stained-glass windows, resides in its power to bedazzle led him to establish an aesthetic that grew to exert a sweeping effect on his orchestral works. In them Messiaen’s coloured music of bedazzlement takes shape as immensely slow-moving chorales brimmed with rich colour resources, a full list of which finally appeared in the last volume of his *Traité*.

7. Conclusion

Despite any consideration about reception that Messiaen might have had when fixing the content of his Notre-Dame and Kyoto lectures in the 1970s and 1980s, the major overlap between them turns out to be unmistakably the topic of “sound-colour and bedazzlement”. While this topic is central to the Notre-Dame lecture, its recurrence in the Kyoto lecture is channelled into two of the “four difficulties” areas in which Messiaen registered notable levels of alienation from his audience because most of them do not share his experience and passion for rhythm, synaesthesia, ornithology and the Catholic faith.²⁷ Insofar as Messiaen’s writings are concerned, the topic of sound-colour recurs for the last time in volume VII of *Traité*, on which occasion he codified his major sound-colour material by displaying the modes and chords concerned in staff notation, and by providing detailed colour description. The music of bedazzlement is nonetheless hardly touched on.

27. This calls for a word of caution. Messiaen discussed two diametrically different topics under the same heading of “religious music” in these two lectures: religious music that is most broadly defined in the former and Messiaen’s music composed for his Catholic faith in the latter.

Indeed, Messiaen's discussion of the music of bedazzlement is documented almost exclusively in the Notre-Dame and Kyoto lectures, though they contain minimal technical discussion as to how he goes about composing it. Only five music examples excerpted from *La Transfiguration* are briefly discussed. My reading of Messiaen's chorale-like setting of his sound-colour material as an indispensable attribute of his music of bedazzlement rests on the fact that this is the only notable shared characteristic to these five excerpts. Solemnly slow block chords are, as expected, most overtly presented in the pair of chorales that end the two septenaries of *La Transfiguration*, but their presence in the remaining three excerpts is equally distinctive. A search for earlier works that show similar aesthetical concern led me to go back to *Couleurs*, the first sacred orchestral work to resurface after the gap years. The inclusion of *Sept Haïkaï*, which directly precedes *Couleurs*, is called for by Messiaen's veiled allusion to the Catholic faith – a second temple, the true temple – in the fifth piece of the set.

It is noteworthy that the “turning chords”, which saturate rehearsal number 6 of the eighth piece of *La Transfiguration*, are heard exclusively at moments of critical importance in both *Sept Haïkaï* and *Couleurs*. We hear the only use of the “turning chords”, no. 6 in the fifth piece of *Sept Haïkaï* in association with the captivating view of a red torii standing all alone (*tout seul*) in the blue sea. Remarkably, the same “turning chords” recur in *Couleurs* at none other than the most ecstatic point in Messiaen's musical portrayal of the heavenly city. His description of the colour effects of the “turning chords”, no. 6 is just as exceptional in that he went beyond colour description to «recall a stained-glass window in which the characters are dressed in red coats and stand out from the blue background» [Messiaen 2002, 169] (see Tab. 2). What is more, Messiaen's paired discussion of his experience of the torii in Miyajima and the extraordinary reds and blues of the Bourges Cathedral in Paris [2002, 21-22; 1988, 5-6] lends additional support to my paired discussion of *Sept Haïkaï* and *Couleurs*.

A survey of the orchestral sacred works that postdate *La Transfiguration* is equally revealing. It clarifies that the chorale-like setting of his sound-colour material is a stylistic trait that persists. As the block chords become increasingly slow and static in appeal, the chorale-like setting also grows in austerity and becomes much less often adorned by birdsong and the like. Indeed, our perception of the exceedingly slow and static block chords in Messiaen's late sacred orchestral works can prove difficult if we do not take into consideration his proclaimed factors of sound-colour and bedazzlement. While we may find these factors hard to fathom, we certainly should not just discard them as vague, imagined and unreal. When commenting on Messiaen's colour-hearing claim in *Analysing Musical Multimedia*,

Nicholas Cook drew our attention to «Scholes's observation²⁸ that people can cope with much more rapid changes in sound than they can in colour» [Cook 1998, 32], an observation that explains well why Messiaen might have found the use of very slow tempi pivotal to his music of bedazzlement.²⁹ The change of block chords may happen at too slow a pace to interest the ears, and yet they may not be so for the synaesthetes' eyes. The vertical sound blocks we hear in Messiaen's gigantic orchestral works are strikingly massive, stunning and monumental. As such, they may be likened to the stained-glass windows of the Sainte Chapelle in that they both excel in bedazzlement and can add much strength to the impact by injecting sheer energy to the physical domain of the experience.

To date the question as to whether Messiaen is truly a synaesthete remains debatable. Cook simply take Messiaen's colour-hearing for granted, and yet Ivan Moseley subtly refutes it on the ground that the composer claimed to perceive the sound-colour inwardly rather than as projected [2010, 267-269]. Unfortunately, too many important sources – Messiaen's writings and especially his music – remain unexplored in the current neurological inquiries into his colour-hearing. Moseley's published study of Messiaen's synaesthesia postdates John Harrison's [2001] by nearly a decade, but he continues to draw narrowly on the composer's *Technique de mon langage musical* [Messiaen 1944] and Claude Samuel's interviews of Messiaen published in the 1980s [1986]. Musicological inquiries into Messiaen's colour-hearing are just as poorly informed of the pertinent neurological literature. The mind baffling question of Messiaen's colour-hearing and the related question of synaesthetic composition still await the day when musicologists and neurologists work collaboratively and fruitfully together, producing research works that take into due consideration all pertinent sources in the fields.

28. See Scholes 1955.

29. See also Ramachandran-Hubbard for a discussion of how two alternating graphemes cease to evoke a change of colour in the subjects when the speed at which the graphemes alternate exceeds the threshold [2001, 982].

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ASHER J. E. – AITKEN M. R. F. – FAROOQI N. – KURMANI S. – BARON-COHEN S. (2006), *Diagnosing and Phenotyping Visual Synaesthesia: a Preliminary Evaluation of the Revised Test of Genuineness (TOG-R)*, «Cortex», 42/2, pp. 137-146.
- BARON-COHEN S. – WYKE M. A. – BINNIE C. (1987), *Hearing Words and Seeing Colours: An Experimental Investigation of a Case of Synaesthesia*, «Perception», 16/6, pp. 761-767.
- CHEONG W. L. (2003), *Rediscovering Messiaen's Invented Chords*, «Acta Musicologica», 75/1, pp. 85-105.
- CHEONG W. L. (2010a), *Review of "Olivier Messiaen: Music, Art and Literature" and "Messiaen Studies"*, «Journal of American Musicological Society», 63/2, pp. 392-401.
- CHEONG W. L. (2010b), *Buddhist Temple, Shinto Shrine and the Invisible God of Sept Haïkaï*, in A. Shenton (ed.), *Messiaen the Theologian*, Ashgate, Hants, pp. 241-261.
- CHEONG W. L. (2010c), *Plainchants as Coloured Time in Messiaen's Couleurs de la Cité Céleste*, «Tempo», 64/254, pp. 20-37.
- COOK N. (1998), *Synaesthesia and Similarity*, in ID., *Analysing Musical Multimedia*, Clarendon Press, Oxford, pp. 24-56.
- HARRISON J. E. (2001), *Synaesthesia: The Strangest Thing*, Oxford University Press, Oxford.
- HILL P. – SIMEONE N. (2005), *Messiaen*, Yale University Press, New Haven-London.
- MESSIAEN O. (1944), *Technique de mon langage musical*, 2 voll., Leduc, Paris (Eng. trans. of vol. I by J. Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, Leduc, Paris 1956).
- MESSIAEN O. (1978), *Conférence de Notre-Dame*, Leduc, Paris.
- MESSIAEN O. (1988), *Conférence de Kyoto: November 12, 1985*, Leduc, Paris.
- MESSIAEN O. (2000), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome V/2, Leduc, Paris.
- MESSIAEN O. (2001), *Lecture at Notre-Dame*, Eng. trans. by Timothy J. Tikker, Leduc, Paris.
- MESSIAEN O. (2002), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome VII, Leduc, Paris.
- MOSELEY I. (2010), *Crossed Wires: Synaesthetic Responses to Music*, in F. C. Rose (ed.), *Neurology of music*, Imperial College Press, London, pp. 257-275.
- RAMACHANDRAN V. S. – HUBBARD E. M. (2001), *Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia*, «Proceedings of the Royal Society of London», 268, pp. 979-983.

- SAMUEL C. (ed. 1986), *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen*, Bel-fond, Paris (Eng. trans. by E. T. Glasow as *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland Press, Oregon 1994).
- SCHOLES P. A. (1955), *Colour and Music*, in P. A. Scholes (ed.), *The Oxford Companion to Music*, ninth ed., Oxford University Press, London, pp. 200-208.
- VAN MAAS S. (2007), *Forms of love: Messiaen's aesthetics of éblouissement*, in R. Sholl (ed.), *Messiaen studies*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 78-100.
- VAN MAAS S. (2009), *The Reinvention of Religious Music: Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*, Fordham University Press, New York.

Abstract

Messiaen è probabilmente l'unico compositore-sinesteta di rilievo ad aver sviluppato una ricerca teorica approfondita sul rapporto tra suoni e colori. La sua attitudine sinestetica risponde in modo piuttosto sorprendente ad alcuni parametri che emergono dalle ricerche condotte nell'ambito della neuroscienza. Quando l'esigenza di esprimere dei suoni-colori in musica diventa sempre più forte, Messiaen amplia il novero delle sue risorse compositive e teorizza degli aggregati sonori complessi che possono essere utilizzati in tutte le possibili trasposizioni. In questo saggio la questione dell'ascolto dei colori viene approfondita a partire dal settimo volume del suo *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (2002), l'unica fonte in cui Messiaen discute – in modo formalizzato e sistematico – gli effetti coloristici di alcune combinazioni di altezze. Per approfondire il rapporto tra codificazione teorica e prassi compositiva vengono analizzate varie opere orchestrali realizzate in diversi periodi della sua produzione. Nella scelta delle musiche da analizzare si è scelto di dare priorità a opere di carattere religioso; tale scelta è stata suggerita dall'ipotesi che l'esperienza del suono-colore possa favorire il risveglio dell'esperienza religiosa o, per usare le parole di Messiaen, la “conquista dell'Al di là”.

Errico Pavese

LO STILE NELLO STUDIO:
COMPOSIZIONE E INTERPRETAZIONE NELLA PRODUZIONE
DI FABRIZIO DE ANDRÉ E IVANO FOSSATI

Abstract

This essay is a study of the musical style of Fabrizio De André (1940-1999) and Ivano Fossati (1951). The analysis of De André's and Fossati's production from a musical point of view allows us to uncover the implementation of real strategies, techniques of composition, which highlight their musical language. Furthermore, this article will provide the occasion to discuss some more global questions about style in "canzone d'autore". What's makes the style of a "cantautore" distinctive and recognizable by a musical point of view? How to take into account the intrinsic collaborative dimension of this type of music production? In this way, the aim of this study is to point out some suitable analytical tools and models of interpretation for the formal study of popular music, and textual analysis. The investigation concerns patterns (stylistic features) with a special focus on rhythmic and micro-rhythmic relationships in De André's and Fossati's recordings. The analysis of the complex rhythmic structure of songs is also the opportunity for discussing certain aspects that relate to the description of grooves and micro-rhythmic discrepancies as a means of conveying a distinct authorial production identity within a "rationalized" recording process.

Questo articolo presenta i primi risultati di uno studio sullo stile musicale di Fabrizio De André (1940-99) e Ivano Fossati (1951), due tra i più importanti esponenti della "canzone d'autore" italiana; il lavoro intende individuare alcuni elementi che caratterizzano il loro "idioletto",¹ e dimostrare come tali elementi si configurino a partire da premesse comuni.

La produzione musicale di De André e Fossati si colloca in un contesto caratterizzato da una forte dimensione collaborativa e da un'interazione costante tra

1. Idioletto è un termine della teoria letteraria e della sociolinguistica, entrato in uso nei *popular music studies* per indicare l'insieme degli elementi che concorrono alla definizione dello stile individuale in campo musicale. Si veda, in particolare, Middleton [1994; 2000] e Moore [2001].

aspetti performativi e mediazione tecnologica. Il primo aspetto è stato sottolineato negli ultimi anni da una varietà di contributi e, soprattutto nel caso dell'opera di Fabrizio De André, da diversi punti di vista (sociologico, testuale, musicale).² Il secondo aspetto, invece, non è stato oggetto di particolare attenzione nell'ambito degli studi sulla canzone d'autore. In questo articolo, l'analisi di alcuni pezzi rappresentativi del repertorio dei due autori evidenzia un comune interesse per la sperimentazione di nuove strategie produttive e offre spunti di riflessione sul ruolo svolto dalle tecniche di incisione nella composizione musicale e nella definizione dell'idioletto.

1. Due percorsi che si incontrano

Il punto di partenza di questo studio è l'analisi di *Anime salve* (BMG 1996), un progetto che nasce da uno stretto rapporto di collaborazione tra De André e Fossati. Tale collaborazione avviene principalmente in fase ideativa, di scrittura, e solo parzialmente in quella di pre-produzione e produzione. All'inizio della pre-produzione, infatti, si manifestano profonde divergenze tra i due autori che portano alla rinuncia della co-titolarità dell'album – che verrà assunta dal solo De André, nonostante i testi e le musiche di ogni singola canzone vengano firmati da entrambi.³ In seguito a queste divergenze viene coinvolto nel progetto – in qualità di co-produttore, arrangiatore e orchestratore – Piero Milesi, nota figura di compositore e musicista che aveva partecipato all'orchestrazione di alcune tracce dell'album precedente di Fabrizio De André, *Le Nuvole* (1990).⁴

L'intervento di Milesi, che sostituisce quello di Ivano Fossati e del primo produttore designato, Beppe Quirici, avviene in un momento in cui i brani dell'album si trovano a diversi stadi di elaborazione. De André attribuiva grande importanza alle dinamiche della collaborazione creativa in ogni distinta fase della produzione: anche *Anime salve* si configura come il risultato di una delicata interazione tra l'organizzazione del lavoro collettivo e la sua “funzione registica”. In questa prospettiva, ad esempio, viene concepito il ruolo creativo – e non meramente esecutivo – dei musicisti coinvolti nelle sessioni di incisione.⁵ L'importanza del contributo di Piero Milesi, in veste di co-produttore, sta nell'aver valorizza-

2. In riferimento alla produzione di Fabrizio De André si veda, in particolare, Fabbri [1997; 2003; 2009], Pavese [2009], Sinopoli [2006] e, riguardo alla genesi dei testi, Mannucci [2009].
3. Per un approfondimento di questa vicenda si veda, in particolare, Sinopoli [2006] e l'intervista a Ivano Fossati pubblicata nel volume di Bertonecelli [2003, 139-152].
4. Ringrazio Piero Milesi (1953-2011) per il contributo e i suggerimenti analitici che mi ha fornito, permettendomi di ascoltare e analizzare tracce dei nastri di sessione che, altrimenti, sarebbero rimaste inaccessibili.
5. Cfr. Bertonecelli [2003]; Cosi-Ivaldi [2011, 183]; Sinopoli [2006]; Pavese [2009].

to le relazioni tra gli elementi “tradizionali” dell’idioletto musicale di De André e le potenzialità di un utilizzo consapevole e accurato delle risorse espressive offerte dallo studio di registrazione.

Al di là dell’esperienza di *Anime salve*, per comprendere alcuni aspetti fondamentali dell’incontro tra De André e Fossati occorre risalire alla metà degli anni Ottanta. Il 1984, in particolare, è un anno significativo per entrambi gli autori e, più in generale, per gli sviluppi della canzone d’autore italiana. Un anno che coincide con la pubblicazione di *Crêuza de mă*, undicesimo album realizzato in studio da De André, e dell’album *Ventilazione* di Fossati.

La specificità di *Crêuza de mă* va ricercata nel un rapporto di collaborazione con Mauro Pagani, altra figura di rilievo a cui De André delega inizialmente la responsabilità delle scelte musicali, pur mantenendo la supervisione del progetto.⁶ Da questa collaborazione nasce una concezione del suono profondamente rinnovata, che combina in modo sincretico parole e musica. Un risultato ottenuto, da un lato, attraverso l’utilizzo di strumenti tradizionali di varie aree del Mediterraneo, e dall’altro mediante una pratica compositiva basata sull’assorbimento e la reinterpretazione di ritmi, forme, ed elementi armonici e melodici tipici di queste culture. Da qui l’idea di usare una lingua “franca” che si adattasse alle nuove sonorità, frutto di una commistione tra il dialetto genovese e gli elementi lessicali arabi presenti in questo idioma.

Queste scelte si riflettono in modo determinante sulla qualità del *sound* generato. Non soltanto perché alcuni strumenti di area mediterranea vengono suonati e incisi con tecniche esecutive e accordature non tradizionali,⁷ ma anche perché le singole tracce – specie quelle dei diversi cordofoni – vengono trattate attraverso un uso molto raffinato delle tecniche di incisione e missaggio. Esempiare, a questo proposito, è l’accorgimento operato da Pagani in *Jamin-a*, dove il suono della viola e del violino a plettro sostituisce e simula quello dell’*’ud*, permettendo passaggi virtuosistici – la rapidità di tocco su gruppi irregolari di note – altrimenti ineseguibili su questo strumento [Plastino 2003, 175].⁸

Come *Crêuza de mă* per De André, nel caso di Fossati l’album *Ventilazione* prodotto nel 1984 – come il successivo *La pianta del tè* (1988) – può essere considerato un momento di svolta creativa. L’intenzione è quella di abbandonare pro-

6. In relazione a questo album si veda, in particolare, Fiori [1997, 150]; Lovato [2008]; Così-Ivaldi [2011, 154-159].

7. Oltre a mandola e mandolino vengono utilizzati l’*’ud* (liuto a manico corto senza tasti diffuso nel mondo arabo-islamico e denominato “liuto arabo”), il *saz* (liuto a manico lungo diffuso in Turchia) e il *bouzouki*, di origine greca.

8. Si veda, in particolare, il passaggio del *solo* a 3’15”. *Crêuza de mă*, come sottolinea Plastino [2003, 270], rappresenta un momento di svolta non solo nella carriera musicale di De André – che si allontana decisamente dallo stile degli album precedenti – ma anche nella storia della canzone, dal momento che inaugura una possibile “via italiana” alla “musica mediterranea”.

gressivamente alcuni stilemi del rock anglo-americano che avevano caratterizzato l'inizio della sua carriera.⁹ Questa svolta si colloca nella direzione – appena tracciata da *Crêuza de mă* – di sperimentare nuove soluzioni musicali combinando materiali sonori provenienti da una varietà di *backgrounds* (musicali, etnici e sociali) attraverso i processi di registrazione e montaggio in studio.

A partire da questa comune strategia produttiva – e con ragguardevole anticipo rispetto alla coeva produzione di canzoni d'autore – entrambi gli autori adottano un nuovo atteggiamento verso la scrittura e la musica in generale: una «visione cinematografica della musica», come la definisce Fossati [cit. in Cheli 2001, 48], che ha precise implicazioni formali. Cambia, ad esempio, la struttura delle canzoni, che non rientra più nei canoni della brevità e dell'alternanza strofa-ritornello e diventa più complessa, asimmetrica, costruita con tecniche di montaggio; solo un allontanamento dai canoni della forma-canzone tradizionale, infatti, può permettere un'apertura a sonorità, soluzioni melodiche, armoniche, ritmiche e modalità interpretative “altre”.

Il dato più interessante, tuttavia, è che l'impiego di elementi musicali di varia provenienza culturale e geografica, mediato dall'uso delle tecnologie del suono e della registrazione, viene condotto mantenendo intatti, quando non valorizzando, alcuni parametri compositivi e interpretativi tipici dell'idioletto dei due autori. Aspetti che, una decina d'anni più tardi – e in un diverso e più avanzato contesto tecnologico e produttivo – confluiranno nella produzione di *Anime salve*.

2. Analisi: premessa metodologica

Tra i vari, possibili modi di affrontare l'analisi degli elementi che concorrono alla definizione dello stile individuale di un autore, in questa sede ci soffermeremo su due aspetti:

- a) analisi dell'organizzazione metrica e ritmica di alcune canzoni;
- b) analisi degli aspetti ritmici legati al fraseggio vocale – ossia dell'insieme delle inflessioni temporali che caratterizzano l'interpretazione vocale.

L'analisi di una specifica modalità di concepire il ritmo e il sincronismo tra le parti, condotta in rapporto alla mediazione delle tecnologie di registrazione, permette di considerare le microvariazioni temporali presenti al livello delle strutture ritmiche (“discrepanze ritmiche”) come elementi cruciali per la definizione di

9. Nelle fasi iniziali la carriera di Fossati si lega dichiaratamente a questi modelli. Dopo il successo ottenuto da giovanissimo con il brano *Jesahel* (1972) insieme ai *Delirium* – una band del progressive rock italiano – Fossati intraprende negli anni Settanta un percorso musicale da solista che può essere definito come una “via italiana” alla musica rock. Per un approfondimento si veda Cheli [2001] e Fossati [2009]. Come vedremo nel corso dell'analisi alcuni stilemi del rock, ricollocati nel quadro di una nuova estetica sonora, continueranno a costituire un importante elemento di definizione del suo idioletto vocale.

uno stile musicale. La decisione di focalizzare l'attenzione su aspetti specifici del ritmo e del *suono* ha posto la necessità di avvalersi di adeguati metodi di analisi e interpretazione. In particolare, sono stati considerati i recenti sviluppi dei *microrhythmic studies*, un filone di ricerche che investe quel livello del ritmo che viene genericamente definito in termini di fraseggio e *timing*, e indicato più comunemente con il termine di *groove*.¹⁰ L'apporto dei *microrhythmic studies* è risultato fondamentale nel definire l'approccio metodologico sia in termini generali – attraverso una ridefinizione del concetto di trascrizione e della sua funzione in questo campo di studi¹¹ – sia sul piano delle specifiche procedure analitiche utilizzate (*waveform analysis*).¹²

3. Discrepanze ritmiche

In uno studio precedente ho già esaminato il rapporto tra stile e mediazione tecnologica attraverso l'analisi della complessità metrica, ritmica e micro-ritmica di *Dolcenera* – quarta traccia di *Anime salve* [Pavese 2009]. In particolare si è mostrato, in relazione all'accompagnamento chitarristico realizzato da De André, come un processo di adattamento del gesto strumentale alle tecniche di incisione in studio abbia prodotto uno stile unico nel suo genere, difficilmente riproducibile anche da chitarristi esperti.

Dolcenera è caratterizzata da una sovrapposizione metrico-ritmica estremamente articolata, con elementi chiaramente impostati su due metri diversi ed altri elementi che sfuggono a una suddivisione metrica intesa in senso tradizionale. L'accompagnamento chitarristico, ad esempio, è in sincronia con la struttura ritmica del brano, ma al tempo stesso è caratterizzato da sottili e costanti discrepanze nella suddivisione del *beat*¹³ che sono riconducibili sia ad aspetti tipici dell'i-

10. Si vedano, in particolare, i recenti lavori condotti nell'ambito del progetto di ricerca internazionale "Rhythm in the Age of Digital Reproduction" realizzati presso l'Università di Oslo – molti dei quali pubblicati nel volume curato da Danielsen [2010] – insieme agli studi di impronta etnomusicologica condotti da Charles Keil e Steven Feld, in parte raccolti in *Music Grooves* [1994]. In relazione ai presupposti teorici e alla metodologia adottata nel presente studio si veda, in particolare, Kvitte [1994].
11. In sintesi, come ampiamente illustrato in uno studio di Peter Winkler, la trascrizione non va intesa semplicemente come lo studio dei suoni musicali attraverso la mediazione della notazione scritta, ma come «un processo che coinvolge diversi aspetti legati alle possibilità di percezione – e quindi di *comprensione* del suono – risultando determinante per evidenziare dettagli delle strutture musicali di un brano – come variazioni anche minime di un parametro – che il solo ascolto "nel tempo" non può rivelare, ma che risultano spesso rilevanti per l'analisi di una canzone o di un pezzo di *popular music*» [Winkler 1997, 180]; traduzione nostra.
12. Le analisi e le misurazioni sono state condotte attraverso l'utilizzo di programmi di *sound editing* che permettono la visualizzazione grafica del suono sotto forma di *involuppo* dell'onda (*waveform*).
13. Nell'analisi microritmica i termini *beat* e *pulse* indicano due diverse dimensioni dell'esperienza ritmica, che in italiano sono resi indifferentemente con il termine "pulsazione". Secondo la definizione proposta da Epstein in uno studio del 1995 [cit. in Freschi 2006, 40-41], il termine *beat* viene utilizzato per riferirsi

dioletto di De André (un certo modo di “swingare” il tempo di ballata), sia a stilemi della musica latino-americana (il cosiddetto “tocco andino”).¹⁴ Questi aspetti sfuggono al processo di trascrizione o possono esservi solo in parte ricondotti attraverso l’articolazione di figurazioni piuttosto complesse (cfr. Esempio 1).¹⁵

Una polimetria simile a quella presente in *Dolcenera*, ottenuta attraverso la sovrapposizione di un tempo semplice e di uno composto, ricorre anche in altre canzoni di *Anime salve*. Ad esempio *Smisurata preghiera*, ultima traccia dell’album, è caratterizzata da aspetti poliritmici che emergono dalla comparazione tra la divisione ritmica del *groove* della batteria e il profilo ritmico-melodico della voce.¹⁶ Ma è soprattutto *À cúmba*, settima traccia di *Anime salve*, a evidenziare un particolare livello di complessità metrico-ritmica associata al montaggio sonoro. Tale complessità è in parte legata alla compresenza di tre diverse parti vocali – le voci soliste di De André e Fossati e tre voci femminili a cappella¹⁷ – e in parte ottenuta attraverso una raffinata costruzione dello spazio sonoro (*soundbox*).¹⁸

Il brano si apre con i suoni di un rastrello,¹⁹ rallentati e posti in primo piano, ai quali viene sovrapposto il colpo di una percussione bassa che enfatizza l’attacco iniziale. A questa successione di colpi lenti, ma regolarmente cadenzati, fa da sfondo un “tappeto” di suoni ottenuti dalla rotazione di una guarnizione di fili elettrici, trattati e spazializzati in modo da sfruttare tutte le dimensioni del *soundbox* (lateralità, prossimità, registro) e creare l’illusione percettiva di attraversare lo spazio sonoro in ogni direzione. Tutto questo crea un forte contrasto

alla singola unità della struttura metrica di un brano; in questo senso, esso può corrispondere a ciò che nella teoria musicale tradizionale viene definito “movimento”. Il termine *pulse*, invece, indica il livello primario del flusso ritmico, e afferisce alla dimensione temporale della pulsazione nella sua integrità. In questa seconda accezione «la pulsazione gode di un ampio spettro di sfumature e articolazioni accentuative, legandosi all’esperienza corporea ed emotiva» [Freschi 2006, 41]. La distinzione tra *beat* e *pulse* è risultata centrale per l’analisi delle discrepanze ritmiche (sia a livello strumentale che vocale) in De André e Fossati.

14. L’analisi mostra come questo aspetto non costituisce una caratteristica superficiale o secondaria, ma il fulcro attorno al quale si modella la struttura della canzone e il processo produttivo; cfr. Pavese [2009, 235].
15. Per un approfondimento si veda Pavese [2009, 228-238]. Tutte le trascrizioni musicali presentate in questo articolo sono state realizzate dall’autore.
16. Si confronti, in particolare, il verso “Per chi ad Akaba curò la lebbra con uno scettro posticcio”.
17. Secondo le note di copertina: Luvi De André, Dori Ghezzi e Silvia Paggi.
18. Una traccia stereofonica registrata può essere concettualizzata nei termini di uno spazio multidimensionale all’interno del quale i suoni vengono posizionati virtualmente durante il processo di produzione in studio, e quindi localizzati spazialmente durante l’ascolto. Questo spazio sonoro, che Alan Moore [2012] propone di visualizzare graficamente come *soundbox* quadridimensionale, viene ottenuto attraverso tecniche diverse: disposizione laterale (campo stereofonico); primo e secondo piano (livello di volume e distorsione); altezza (frequenza del suono); tempo.
19. Si tratta di un tipo di rastrello da giardinaggio “a scopa zincata”, particolarmente elastica. Il suono è prodotto dallo sfregamento dei denti (rebbi) che si trovano sul pettine.

con il gesto aggressivo dei colpi del rastrello, posti in posizione centrale: l'effetto è quello di dilatare lo spazio virtuale di ascolto e ottenere una condizione di instabilità sonora. Su questa prima sovrapposizione entra, missato in assolverenza, un ostinato di chitarra formato dall'alternanza di due arpeggi chiaramente impostati su un metro binario composto (6/8).

Il carattere di stabilità che sembra emergere con l'entrata dell'arpeggio di chitarra – e con la progressiva, ma lenta scomparsa del “tappeto” di suoni iniziali – viene subito disatteso dall'avvio dell'intreccio polimetrico determinato dalla sovrapposizione delle linee del canto. Queste linee sono poste in primissimo piano (le sentiamo in posizione frontale) e si dispiegano sull'accompagnamento di chitarra (che resta sullo sfondo per tutta la durata del pezzo), ma il loro profilo melodico si sviluppa in relazione a un metro ternario semplice (cfr. Esempio 2).

Con l'entrata delle voci soliste prende avvio l'episodio centrale della canzone, caratterizzato dall'alternanza delle voci di un “padre” (la voce di De André) e di un “pretendente” (la voce di Fossati) di *a cúmba* (“la colomba” che rappresenta, metaforicamente, la “sposa”), intervallate dai commenti del coro (le tre voci femminili a cappella). La narrazione è realizzata attraverso un'impostazione scenografica dello spazio sonoro [Camilleri 2006] che definisce, con processi di avvicinamento e allontanamento, il rilievo dei diversi eventi sonori. In questo modo, ad esempio, viene articolato l'elemento che costituisce il *groove* ritmico del brano, ottenuto tramite il campionamento di tre frammenti sonori tratti da un pezzo dei Kodò,²⁰ sovrapposti e disposti in *loop*.²¹ Dopo tre occorrenze, la ripetitività del *loop* viene mantenuta ma attenuata e posta in secondo piano, per fare spazio a un episodio di polifonia vocale determinato dall'intreccio delle parti vocali di De André e Fossati, che nella precedente sezione erano state presentate separatamente.

Il trattamento delle voci rivela l'adozione di una precisa strategia nella costruzione del brano. Le due brevi parti vocali – che si differenziano nel profilo ritmico-melodico pur se collocate in un medesimo *ambitus* di sesta – vengono ora sovrapposte, con un effetto contrappuntistico enfatizzato dal loro diverso posizionamento (sia in termini di lateralità che di prossimità) nel campo sonoro.²² La distribuzione nel *soundbox* delle voci e degli altri strati sonori che pro-

20. I Kodò sono un gruppo professionale di percussionisti giapponesi. I campioni sono tratti da *Ryogen-No-Hi*, dall'album *Blessing Of The Earth* del 1989 [Pistarini 2010, 300].

21. Per i riferimenti temporali delle varie entrate evidenziate dall'analisi si rinvia alla Tabella 1.

22. In particolare, la disposizione delle voci (rispettivamente quelle di De André e di Fossati) è definita su due piani sonori diversi, in modo da creare un “effetto risposta” altrimenti non percepibile dalla loro semplice sovrapposizione: all'esposizione di una voce centrale e in primo piano risponde la seconda (in un primo episodio sentiamo provenire la voce di De André da una posizione in alto a sinistra, nel secondo la voce di Fossati è collocata in alto a destra).

Voce

Ac - qua che non si a - spet - ta al - tro che be - ne - det - ta ac - qua che por - ta

Chitarra

Em Em Em Em Bm Bm Bm Bm

Shaker

Batteria

Hi-hat
Rull.
Cassa

Voce

ma - le sa - le dal - le sca - le sa - le sen - za sa - le sa - le

Chit.

F#7 F#7 F#7 F#7 Bm Bm

Shaker

Batt.

Es. 1.F. De André – I. Fossati, *Dolcenera*, trascrizione (1'16" - 1'24").

gressivamente si aggiungono o vengono temporaneamente omessi dal missaggio – creando momenti di diversa densità e impasto sonoro – chiarisce la posizione e il ruolo delle varie parti, permettendo di discernere i singoli gesti strumentali e vocali e la loro rilevanza drammaturgica.

Quando alla risposta del *coro*, le cui linee vocali sono distribuite tra i due canali stereofonici, si aggiunge un nuovo elemento ottenuto sovrapponendo una linea di *basso fretless* a una parte ritmica di chitarra riverberata posta alle estremità dei canali, si ha l'impressione percettiva di una saturazione dello spazio disponibile e di un raggiungimento del *climax* del pezzo. Come viene illustrato nella Tabella 1, la coda finale è costituita da una diminuzione del livello di stratificazione musicale: assistiamo a una riproposizione del “tappeto sonoro” introduttivo proiettato sullo sfondo, al quale si sovrappongono tre voci omoritmiche in primo pia-

1
Voce
Gh'ra - i vù 'nà bèl- la cùm- ba ch'ra lé xeña f'bea de cà

1
Chit.

5
Voce
gìan- ca cù- m'a né - ie ch'ra des - lén gue' à ciàn 'da sà du - v'à

5
Chit.

10
Voce
l'é du - v'à l'é du - v'à du - v'à

10
Chit.

15
Voce
l'é

15
Chit.

Es. 2.F. De André – I. Fossati, *Â cúmba*, trascrizione (o'23" - o'39").

no, con un'ulteriore idea di spazializzazione resa attraverso la tecnica della sovraincisione.²³ Due linee vocali a distanza di ottava sono affidate a De André, che ribatte la tonica a distanza di ottava creando un bordone vocale sulla linea di Fossati, che invece si muove su un modulo di tre note per grado congiunto [Sinopoli 2006, 91].

Come in *Dolcenera*, anche in *Â cúmba* sono gli effetti di spazialità, insieme a una particolare cura dei livelli dinamici nell'arrangiamento, a contribuire in modo fondamentale all'organizzazione musicale. La costruzione di uno spazio sonoro, risultato di una serie di processi di scelta avvenuti in studio e basati sull'interazione tra produzione e invenzione, permette di chiarire ciò che è avve-

23. Nella Tabella 1 le lettere rappresentano le varie sezioni del pezzo: A = sezione strofica; B = ritornello; C = intermezzo corale-strumentale; D = Intro; E = Coda.

nuto in ogni fase precedente, assumendo un ruolo attivo all'interno del processo creativo.

Un altro interessante esempio di stratificazione e strutturazione metrico-ritmica – benché realizzata in un contesto tecnologico e produttivo decisamente diverso – si può ritrovare nella canzone *Andrea* (dall'album *Rimini*, Ricordi 1968), incisa da Fabrizio De André con la fondamentale collaborazione di Massimo Bubola. Le figure del mandolino, polimetriche rispetto all'accompagnamento chitarristico e ai suoni percussivi di *claves* e *guiro*, creano una *basic track* atipica, ottenuta attraverso l'incorporazione di caratteristiche stilistiche e strutturali della musica latinoamericana. La trascrizione proposta nell'Esempio 3 si riferisce a uno dei momenti di maggiore densità strumentale.

Per quanto riguarda invece la produzione di Fossati, già nelle note di copertina degli album *Ventilazione* (CBS 1984) e *La pianta del tè* (CBS 1988) si è avvertiti dell'utilizzo di "figure ritmiche atipiche per la canzone italiana", di una strumentazione inusuale e dell'impiego di particolari procedure di registrazione.

La pianta del tè si apre con un'introduzione basata su un largo uso di effetti (eco, riverbero, delay) e trattamento di suoni (strumentali e non), alcuni dei quali vengono fissati sfruttando le riverberazioni naturali dello studio di registrazione Obi-Wan. Si tratta di una villa di Recco opportunamente allestita per far suonare i musicisti in stanze diverse, garantendo la comunicazione attraverso un sistema di telecamere e monitor. L'elaborazione e il montaggio delle singole sorgenti sonore è realizzato in modo tale da creare diversi ambienti acustici simulati, oscurando la percezione dei suoni all'interno del medesimo campo sonoro.

L'amalgama tra i suoni pizzicati e ribattuti di una cetra, posti in primo piano su un bordone quasi certamente originato da un riverbero naturale – a cui si aggiungono successivamente gli accordi fissi delle tastiere e alcuni suoni indeterminati che sembrano provenire da un ambiente innaturale molto ampio – crea un gioco di verticalità e orizzontalità (istantaneo *vs* continuo) che viene evidenziato anche dalla rappresentazione spettrale del sonogramma (cfr. Figura 1).

A questo episodio di apertura dell'album, che rinvia a una moltitudine di ambienti sonori, segue senza soluzione di continuità la "vera" introduzione strumentale di *La pianta del tè*, prima traccia e *title track* dell'album. Questo pezzo è caratterizzato da una complessa sovrapposizione metrico-ritmica e, nell'arrangiamento, dalla presenza in primo piano dell'*antara*, un flauto di Pan a canne tipico delle regioni andine suonato dal musicista argentino Uña Ramos.

L'articolazione ritmica delle note dell'*antara* è asimmetrica, ossia non segue la sequenza di accenti del 4/4, il metro di base che viene chiaramente enfatizzato dai colpi percussivi posti all'inizio di questa sezione, quasi a guisa di *click track*. Il suono di questi colpi iniziali è grave e opaco: li sentiamo provenire da lontano, e

TAB. 1.F. DE ANDRÉ – I. FOSSATI, *Á CÚMBA*, SCHEMA DELLE ENTRATE DEGLI STRUMENTI.

Á CÚMBA												
Rif. Temp.	o'00''	o'23''	o'39''	o'54''	1'09''	1'33''	1'56''	2'11''	2'27''	2'43''	2'58''	3'33''
Sezione	D	A	A	A	B	C	A	A	A	B	C	E
Voce De André				X	X			X		X		X
Voce Fossati		X	X		X		X		X	X		X
Coro		X (o'31'')	X (o'47'')	X (1'01'')	X (1'26'')	X (1'44'')	X (2'04'')	X (2'21'')	X (2'34'')	X (2'50'')	X	
Chit. (arp.)	X (o'08'')	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Chit. (ritmica)						X						
Basso fretless						X	X	X	X	X	X	
Batteria					X	X	X	X	X	X	X	
Rastrello (+ tamb)	X											X
Guarniz. flo el.	X	X										X
Percussioni (loop Kodò)					X	X	X	X	X + shaker	X + shaker	X	

Mandolin

Guitar

Bass

Guiro

Claves

Mdn.

Gtr.

Bass

Gro.

Clv.

4x

Es. 3.F. De André, *Andrea*, trascrizione (1'41"- 2'30").

pur trattandosi di suoni gravi, scuri, nel *soundbox* sono posizionati in alto a sinistra, creando una sensazione di straniamento. Nella sezione immediatamente successiva, invece, gli strumenti – *antara* (in centro e a sinistra), basso *fretless* e batteria – sono tutti in primissimo piano e molto definiti. È proprio in questo punto, tuttavia, che si percepiscono continui sfasamenti di accento dovuti all'intreccio tra il profilo melodico dell'*antara* e la sezione ritmica formata dalla batteria e dai suoni percussivi iniziali, posti in secondo piano. Come viene mostrato nell'Esempio 4, sia in termini di durata che di posizionamento delle note la parte dell'*antara* risulta impostata su un metro ternario (3/4), in modo tale da oscurare

la percezione del metro quaternario di base e la relativa sequenza di accenti, e da creare un effetto simile alla poliritmia 3 su 4.²⁴ Questo effetto di sospensione ricorre in tutto il brano, caratterizzandone il *groove* e relazionandosi in modo complesso con lo stile vocale, come avremo modo di vedere più avanti.



Es. 4.I. Fossati, *La pianta del tè*, trascrizione del “solo” dell’antara (o’3o”- o’53”).

Pratiche compositive di questo tipo richiamano la concezione del *layering* e l’uso di tecnologie audio tipico della coeva produzione di *popular music* anglosassone basata, a partire dagli anni Settanta e Ottanta, sulla sovrapposizione di materiali musicali non solo di diversa provenienza geografica, ma anche di timbro, velocità, tempo e posizione stereofonica differenti.²⁵

4. Approccio vocale al ritmo

Focalizzando l’attenzione sull’articolazione ritmica della voce – distinta da altre macro-caratteristiche del canto – si possono evidenziare alcuni aspetti fondamentali delle strategie impiegate dai due autori a livello interpretativo.

In *Dolcenera* (1996), la capacità di De André di muoversi tra la doppia e tripla suddivisione del *beat*, ottenuta attraverso precisi sfasamenti di accento, emerge dalla comparazione tra il primo e il secondo distico che caratterizza la strofa.²⁶ Questa condotta vocale si può rintracciare in altre canzoni di *Anime salve* e si collega direttamente a un’abilità sviluppata, nel corso degli anni, anche da Fossati.

La caratteristica ritmica predominante dell’idioletto vocale di De André, tuttavia, è legata soprattutto a una costante flessibilità del fraseggio, conseguita attraverso l’introduzione di sottili sfumature nella condotta del profilo melodico.

24. Secondo l’approccio di Caporaletti [2006], in termini schäfferiani possiamo indicare con una freccia la fase sincronica in cui vi è sovrapposizione di tutti gli attacchi (cfr. Es. 4).

25. Su questo aspetto, e sulle influenze di queste strategie nell’ultima produzione di De André, cfr. Fabbri [2010].

26. Si veda la trascrizione della parte vocale riportata nell’Esempio 1; per ulteriori approfondimenti cfr. Pavese [2009, 231].

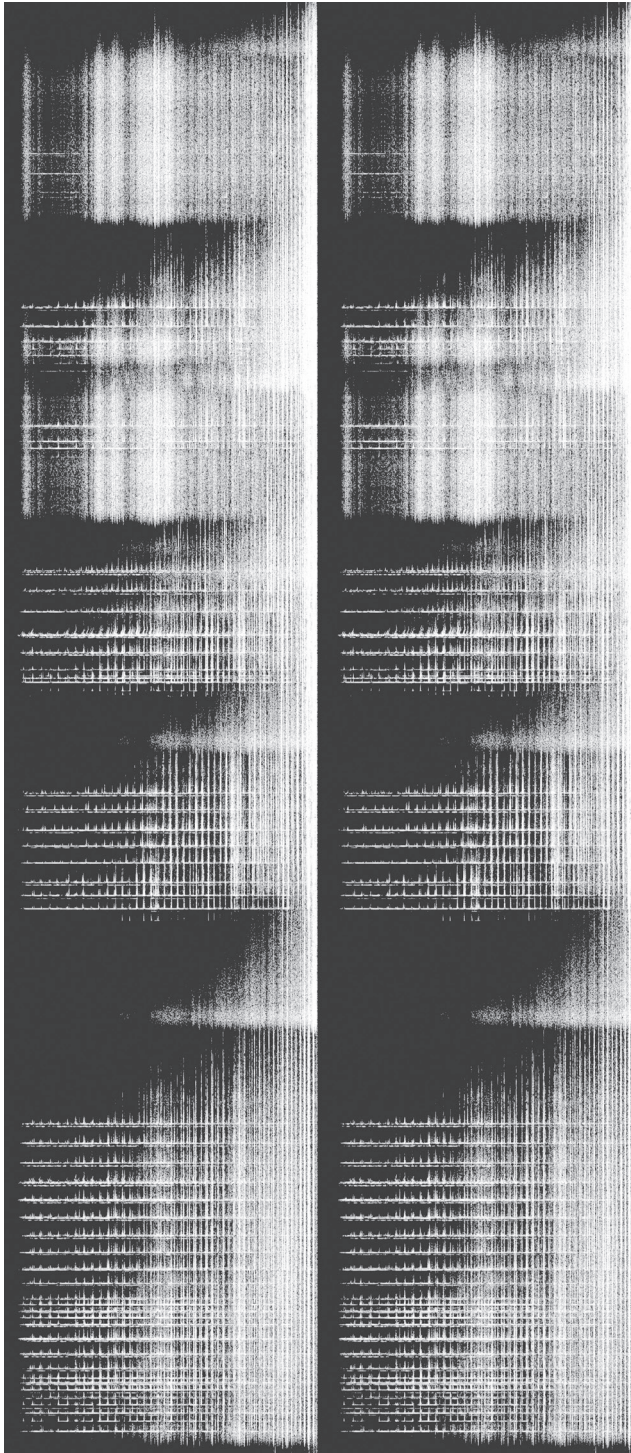


Fig. 1. I. Fossati, *La pianta del tè*, sonogramma (0'00"-0'27").

Tale caratteristica è presente in *Dolcenera*, ma si ritrova anche in altre canzoni rappresentative del suo repertorio.

In *La canzone di Marinella* (dall'album *Volume 3*, Bluebell Record 1968), ad esempio, l'analisi microritmica evidenzia lievi anticipazioni o ritardi della melodia rispetto al *beat* di base. Il pezzo è caratterizzato da un accompagnamento chitarristico nettamente scandito sul metro binario – una sorta di bolero modellato sul *Deguella* della colonna sonora del film *Rio Bravo*, come suggerisce Franco Fabbri [2003, 22] – al quale la parte vocale si contrappone con un'estrema libertà ritmica, al punto da suggerire in vari momenti l'impressione di una divisione ternaria.²⁷

Il processo di analisi microritmica e di trascrizione mostra che il comportamento vocale di De André non dà origine a precise formazioni di natura poliritmica. L'intenzione, come indicato sempre da Fabbri [*ibid.*, 20], è piuttosto quella di creare un flusso melodico che si distende sopra l'accompagnamento, intensificando le relazioni strutturali con altri elementi musicali del brano senza tuttavia dare l'impressione di un *rubato*, ossia di un momentaneo artificio interpretativo. Non ci troviamo, quindi, in presenza di deviazioni temporanee, ma di variazioni sistematiche che costituiscono un elemento importante dello stile vocale, oltre che del *feel* ritmico della canzone (cfr. Esempio 5).

Es. 5.F. De André, *La canzone di Marinella*, trascrizione (o'05"– o'15").

27. Questa condotta della melodia vocale, come sottolinea Fabbri [2003], fornisce un importante elemento di significazione, poiché contribuisce a caratterizzare in senso drammatico un testo che risulterebbe altrimenti "fiabesco".

In definitiva, la complessità ritmica del fraseggio di De André è determinata da una certa libertà nella dizione del testo che richiama la tipica interpretazione dei *crooners* americani – previa esclusione di altri elementi specifici di quello stile come la tipica “voce sospirata”, data dalla prossimità con il microfono. Il suono e lo stile de *La canzone di Marinella* è costruito intorno a questa caratteristica tipica del suo idioletto vocale; risultando nel complesso influenzati più dagli stili *popular* anglo-americani che non dalla produzione degli *auteurs-compositeurs-interprètes* considerati, secondo un certo stereotipo, ideologicamente tangenti alla sensibilità artistica di De André.²⁸

Questi aspetti dell’interpretazione vocale di De André emergono anche dal confronto tra un’altra canzone appartenente al primo periodo di produzione, *La canzone dell’amore perduto* (Canzoni, Produttori Associati 1974) e quella che, in accordo con Fabbri [2003], si può considerare il suo modello, ossia *My True Love* di Jack Scott (*My True Love*, Carlton Records 1958). Nella ballata di Jack Scott il profilo melodico segue la scansione metrica mentre, al contrario, l’interpretazione di De André è caratterizzata da una maggiore flessibilità ritmica.

Anche l’idioletto vocale di Ivano Fossati è caratterizzato da una certa espressività nell’inflessione ritmica, ma in modo piuttosto diverso rispetto a De André. L’elemento ritmico più significativo dal punto di vista dell’interpretazione vocale – come è stato di recente sottolineato da alcuni contributi analitici [Jachia 2004; Campisi 2009] – si relaziona a una particolare modalità di sillabazione melodico-testuale che consiste essenzialmente nella tendenza ad enfatizzare la pronuncia di determinate parole o sillabe. L’effetto è quello diaccentuare la pronuncia rafforzando in modo esasperato la prima consonante, fino a conferire quasi un “valore aggiunto” alle parole stesse [Campisi 2009]. A questo aspetto si collega un particolare modo di dividere ritmicamente il verso, spesso fuori fase rispetto alla ritmica del brano ma in sincronia con il *beat*.

La combinazione di un fraseggio caratterizzato da un’accentuazione che non segue la divisione dell’accompagnamento e una pronuncia atipica del verso provoca la formazione di inaspettate poliritmie vocali. Esempi rappresentativi di questo stile possono essere rintracciati in *Una notte in Italia* (700 giorni, EMI 1986) o in *Questi posti davanti al mare* (*La pianta del tè*, Sony 1988) – dove si combina con l’intervento della voce di De André – in cui vi sono inaspettati prolungamenti non soltanto delle vocali ma anche, in modo ancora più atipico, delle consonanti.

Fabbri ha indicato una possibile origine di questa particolarità tecnico-espressiva: all’inizio della sua carriera, Fossati era talmente affascinato da alcune poli-

28. Su questo punto si veda anche Fabbri [2003, 22].

ritmie vocali sudafricane che, durante le sessioni di registrazione, era solito avvalersi di una *click track* (esclusa dal missaggio finale) sincronizzata sul ritmo di base della canzone, ma con una diversa divisione del *beat*. In seguito, Fossati avrebbe acquisito questa abilità di cantare formazioni poliritmiche anche senza l'uso della *click track* [Fabbri 2003, 24].

Alcuni esempi di questa tecnica possono essere rintracciati in *Panama* (*Panama e dintorni*, RCA 1981) – caratterizzata da un uso ricorrente delle sincopi (cfr. Esempio 6) e, nel medesimo album, *La costruzione di un amore*, forse una delle canzoni più rappresentative dal punto di vista dell'articolazione del testo cantato, con le sillabe ben scandite ritmicamente ma al tempo stesso “galleggianti” sull'accompagnamento, anche se in modo diverso rispetto allo stile di De André.

Es. 6.I. Fossati, *Panama*, trascrizione della parte vocale (1'15" - 1'30").

In altri casi, l'effetto ritmico viene ottenuto attraverso un procedimento più complesso, e gli spostamenti di accento avvengono tra il battere e il levare, come nella canzone *La pianta del tè* (cfr. Esempio 7).

Es. 7.I. Fossati, *La pianta del tè*, trascrizione della parte vocale (0'55" - 1'02").

Questo fraseggio comporta connessioni e separazioni tra le note piuttosto atipiche, senza tuttavia compromettere la fluidità ritmica. Come nel caso di De André, l'effetto generale è quello di un canto in continua tensione con la parte strumentale; tuttavia, a differenza di De André, la precisione gioca un ruolo determinante nella definizione dello stile vocale. Il canto di Fossati è infatti misurato, calcolato, per certi aspetti studiato; ma questo calcolo e questo studio implicano una forma di originalità stilistica. Egli considera la parola cantata primariamente come suono: forzando, quando non stravolgendo, le norme prosodiche del linguaggio verbale. Una strategia vocale, dunque, che non prescinde in modo de-

liberato dal significato delle parole, ma che al tempo stesso non risulta neppure troppo condizionata dai significati verbali, a livello interpretativo.

Utilizzando la voce come terreno e strumento di sperimentazione, specie in rapporto all'elemento ritmico, Fossati enfatizza la tensione, tipica del rock, tra il cantante (la figura) e l'accompagnamento (lo sfondo); inserendo tuttavia questa relazione dialettica – e qui sta l'elemento di novità e sperimentazione – all'interno di una complessa ed eterogenea stratificazione sonora.

5. Conclusioni

In questo articolo sono state evidenziate alcune caratteristiche dell'idioletto di Fabrizio De André e Ivano Fossati che sono il prodotto di una comune esperienza finalizzata ad utilizzare le risorse dello studio di registrazione come elemento determinate della composizione musicale.

L'analisi di una flessibilità ritmica che non rientra nella concezione classica di ritmo – e che si trova espressa sia a livello vocale che strumentale – ha permesso di mettere in luce alcuni aspetti poco conosciuti della loro produzione. La complessità delle soluzioni musicali è il risultato di una continua sperimentazione nel campo delle tecnologie del suono e di registrazione; tale ricerca, che li porta ad adottare specifiche strategie interpretative e compositive, viene condotta in stretta collaborazione con le diverse figure professionali (musicisti, tecnici e produttori) che partecipano alla produzione discografica.

La capacità di realizzare trame sonore complesse e al tempo stesso accessibili, riuscendo a far convivere all'interno di uno stesso lavoro spirito di ricerca ed incisività comunicativa, si concretizza non solo nell'originalità della proposta musicale ma anche nella possibilità – conseguita a partire da stimoli e influenze spesso insospettabili – di incidere profondamente sugli sviluppi della canzone d'autore italiana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTONCELLI R. (cur., 2003), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze.
- Camilleri L. (2006), *Loop, trasformazioni e spazio sonoro*, «Philomusica on-line», Numero Speciale – Atti del Convegno internazionale “Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976”, Cremona 20-22 ottobre 2005, Pavia University Press, www-3.unipv.it/britishrock1966-1976.
- Campisi A. (2009), *Ivano Fossati e lo stile musicale “duro” delle sue canzoni*, «Musica e Parole», 7, pp. 29-33.
- Caporaletti V. (2006), *Out-Bloody-Rageous (Soft Machine, “Third”, 1970). La logica dialettica della musica audiotattile*, «Philomusica on-line», Numero Speciale – Atti del Convegno internazionale “Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976”, Cremona 20-22 ottobre 2005, Pavia University Press, www-3.unipv.it/britishrock1966-1976.
- Centro Studi Fabrizio De André (cur. 2009), *Il suono e l’inchostro. Cantautori, saggi, poeti a confronto*, Chiarelettere, Milano.
- Cheli P. (cur. 2001), *Ivano Fossati. Carte da decifrare*, Einaudi, Torino.
- Cosi C. – Ivaldi F. (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma.
- Danielsen A. (cur. 2010), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate, Aldershot.
- Fabbri F. (1997), *Il cantautore con due voci*, in Giuffrida-Bigoni 1997, pp.155-167.
- Fabbri F. (2003), *Il suonatore Faber*, in Bertoncelli 2003, pp. 9-39.
- Fabbri F. (2009), *De André il progressivo*, in Centro Studi Fabrizio De André (cur.) 2009, pp. 81-104.
- Fabbri F. (2010), *I’d Like my Record to Sound Like This’: Peter Gabriel and Audio Technology*, in M. Drewett – S. Hill – K. Kärki (cur.), *Peter Gabriel, From Genesis to Growing Up*, Ashgate, Aldershot, pp. 173-182.
- Fiori U. (1997), *La canzone è un testo cantato. Parole e Musica in De André*, in Giuffrida-Bigoni 1997, 145-154.
- Fossati I. (2009), *Genova per noi, musicisti per caso*, «Musica e Parole», 7, pp. 23-28.
- Freschi A. (2006), *Movimento e misura. Esperienza e didattica del ritmo*, EdT, Torino.
- Giuffrida R. – Bigoni B. (cur. 1997), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Euresis, Milano.
- Keil Ch. – Feld S. (1994), *Music Grooves. Essays and Dialogues*, Chicago University Press, Chicago.

- Kvifte T. (2004), *Description of grooves and syntax/process dialectics*, «Studia Musicologica Norvegica», 30, pp. 54-77.
- Lovato V. (2008), *Sidun e Crêuza de mă di Fabrizio De André (1940-1999). La svolta etnica del cantautore genovese attraverso l'analisi di due canzoni esemplari*, «Analitica. Online Journal of musical studies», 5, <http://www.gatm.it/analitica/numeri/volumes/numerounico/index.htm>.
- Mannucci M. (2009), *Il "mosaicista" De André. Sulla genesi e la composizione dei testi di un cantautore*, in Centro Studi Fabrizio De André 2009, pp. 109-122.
- Middleton R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano (*Studying popular music*, Open University Press, Milton Keynes-Philadelphia 1990).
- Middleton R. (2000), *Reading pop. Approaches to Textual Analysis in Popular music*, Oxford University Press, Oxford.
- Moore A. (2001), *Questioni di stile, genere e idioletto nel rock*, «Musica e Realtà», 64, pp. 85-102.
- Moore A. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot.
- Pavese E. (2009), *Situare lo stile nel suono di De André*, in Centro Studi Fabrizio De André 2009, pp. 221-248.
- Pistarini W. (2010), *Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze.
- Plastino G. (2003), *Inventing Ethnic Music. Fabrizio De André's Crêuza de mă and the Creation of Musica mediterranea in Italy*, in Id. (cur.), *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sounds*, Routledge, New York-London, pp. 267-286.
- Sinopoli A. (2006), *Fabrizio De André. Anime salve*, Auditorium, Milano.
- Winkler P. (1997), *Writing Ghost Notes. The Poetics and Politics of Transcription*, in D. Schwarz – A. Kassabian – L. Siegel (cur.), *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, The University Press of Virginia, pp. 169-202.

DISCOGRAFIA

- Fabrizio De André, *Volume 3*, Bluebell Records BB/LPS, 1968.
- Fabrizio De André, *Rimini*, Ricordi SMRL 6221, 1978.
- Fabrizio De André, *Crêuza de mă*, Ricordi SMRL 6308, 1984.
- Fabrizio De André, *Anime salve*, BMG Ricordi STVL 392331, 1996.
- Ivano Fossati, *La mia banda suona il rock*, RCA Italiana PL 31471, 1979.
- Ivano Fossati, *Panama e dintorni*, RCA Italiana PL 31570, 1981.
- Ivano Fossati, *Ventilazione*, CBS 26203, 1984.
- Ivano Fossati, *700 giorni*, CBS 57011, 1986.

Ivano Fossati, *La pianta del tè*, CBS 460664 1, 1988.

Ivano Fossati, *Macramé*, Columbia 484174 2, 1996.

Abstract

Questo articolo si concentra sullo stile musicale di Fabrizio De André (1940-99) e Ivano Fossati (1951) per individuare alcuni elementi che caratterizzano il loro idioletto ed evidenziare come tali elementi si configurino a partire da premesse comuni. L'analisi delle loro canzoni permette di affrontare alcune questioni relative alla definizione dello stile nella "canzone d'autore" e, più in generale, nella *popular music*: cosa rende lo stile di un cantautore "riconoscibile", da un punto di vista musicale? Come considerare la dimensione collettiva e collaborativa di una musica che viene prodotta in studio? In questa prospettiva, il lavoro intende verificare l'applicabilità di alcuni strumenti di indagine per uno studio formale e un'analisi testuale della *popular music*. L'indagine investe, nello specifico, le relazioni ritmiche e micro-ritmiche presenti nelle incisioni discografiche di alcune canzoni. L'analisi della complessità ritmica di questi pezzi evidenzia prospettive comuni tra De André e Fossati sia sul piano dell'interpretazione che su quello delle strategie produttive. L'analisi permette inoltre di discutere alcuni aspetti teorici che si relazionano alla descrizione dei *groove* e delle discrepanze micro-ritmiche, che assumono un ruolo cruciale nell'indagine stilistica di una produzione discografica.

Recensioni

Friedemann Sallis – Robin Elliott – Kenneth DeLong (eds), *Centre and Periphery, Roots and Exile: Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Ontario) 2011.

Dedicato al compositore István Anhalt (1919-2012) in occasione del suo novantesimo compleanno, il volume raccoglie venti contributi di diversi autori, per la maggior parte presentati in occasione di un convegno internazionale svoltosi all'Università di Calgary tra il 22 e il 25 gennaio 2008. Come scrive Friedemann Sallis nel capitolo introduttivo, con questa iniziativa si è voluto porre al centro del dibattito il modo in cui «i concetti di luogo e identità si ripercuotono sulla creazione, analisi e interpretazione della musica colta del xx secolo» (p. 1), concentrando l'attenzione su tre compositori di origine ungherese: István Anhalt, György Kurtág (1926) e Sándor Veress (1907-1992). Pur se consapevoli del fatto che tali tematiche non costituiscono una novità –essendo già state oggetto d'indagine, negli ultimi vent'anni, in diversi ambiti della ricerca musicologica – i curatori del volume ne rivendicano tuttavia l'importanza come chiavi di lettura dei fenomeni socio-culturali che nel secondo Novecento hanno interessato il mondo occidentale dove, a causa di incessanti flussi migratori e vertiginosi progressi tecnologici, si è assistito a un radicale mutamento dei contesti di produzione e fruizione musicale. Non solo, infatti, nel corso del xx secolo i musicisti europei sono stati spesso costretti a

emigrare verso altri continenti, con la conseguente disseminazione a livello internazionale del loro peculiare bagaglio di conoscenze e consuetudini; anche il pubblico si è nel contempo ampliato a gruppi etnici e sociali originariamente estranei a certi repertori, anche grazie a una facilità di diffusione e accesso ai materiali sonori che non ha precedenti nella storia dell'umanità. Da emanazione specifica di un ambiente circoscritto e ben individuato, quello delle élites economiche e intellettuali di alcune particolari regioni europee, la cosiddetta musica classica è quindi divenuta un'entità sovranazionale la cui ricezione – così come, a monte, lo stesso atto creativo – oggi avviene in un contesto ormai marcatamente globalizzato.

È per queste ragioni che, secondo i curatori del volume, il concetto di luogo, assieme a quelli di identità e memoria che ne rappresentano il corollario, riveste un ruolo centrale nella comprensione della musica colta del secondo Novecento, e in particolare nel caso dei tre compositori assunti a oggetto di studio. In termini espliciti, l'argomento ha iniziato a emergere nella discussione musicologica solo a partire dalla metà degli anni Ottanta; tuttavia, la sua presenza implicita ha svolto un ruolo essenziale fin dall'Ottocento, collocandosi alla base della polarizzazione centro/periferia sulla quale per decenni si è fondata la ricostruzione storiografica. Impiegato nel corso del Novecento secondo le prospettive più disparate, questo modello binario ha indubbiamente plasmato il pensiero critico dell'intero secolo, ma allo stesso tempo non è mai riuscito a celare la propria problematicità, non da ultimo nelle frequenti occasioni in cui è stato oggetto di strumentalizzazioni in chiave politica.

Generando un'antitesi tra tendenze artistiche dominanti e fenomeni considerati marginali, tra grandi nomi e personaggi secondari, tra epicentri e provincia della vita culturale europea, un simile approccio implica in ogni caso un giudizio di valore, persino quando sia finalizzato a riabilitare repertori comunemente ritenuti poco significativi, come può avvenire ad esempio nell'ambito dell'etnomusicologia o degli studi sulla *popular music*.

A partire da tali presupposti Friedemann Sallis, Robin Elliott e Kenneth DeLong hanno avvertito la necessità di rilanciare la discussione sul rapporto tra luogo e atto creativo, superando le consuete interpretazioni unilaterali, per indagare la tematica alla luce della sua natura molteplice ed eterogenea, a tratti persino incoerente. L'intento primario del volume consiste quindi in una rilettura critica dei concetti di centro e periferia, che vengono costantemente reinterpretati al fine di evidenziare la relatività del loro significato, che dipende soprattutto dalla particolare prospettiva con cui si guarda a un fenomeno. La scelta stessa dei compositori assunti a *case studies* è programmaticamente funzionale a tale scopo: accomunati dall'origine ungherese, che già di per sé li colloca in una posizione marginale nel panorama culturale europeo, nonché attivi in contesti periferici rispetto alle avanguardie musicali del secondo Novecento, Anhalt, Veress e Kurtág offrono l'occasione – attraverso le rispettive biografie – di esplorare le questioni centrali del libro con prospettive ed esiti assai differenti. I primi due hanno trascorso una parte sostanziale della propria esistenza all'estero, ma quasi antitetici sono i loro sentimenti nei confronti dell'esperienza dell'emigrazione:

vissuta dall'uno in termini di liberazione personale, dall'altro come un esilio parzialmente subito. Radicalmente diverso è pure il loro atteggiamento emotivo nei confronti del paese di provenienza e della patria d'adozione: Anhalt integrato senza rimpianti in Canada, dove aveva trovato definitivo rifugio dalle persecuzioni antisemite; Veress combattuto fino all'ultimo tra un profondo senso d'appartenenza nazionale e la consapevolezza di esserne ormai estraniato, pur non giungendo mai ad assimilarsi alla realtà svizzera. Se, infine, Anhalt lasciò l'Ungheria negli anni appena successivi al completamento degli studi e Veress attorno alla quarantina, quando la sua carriera a Budapest era già solidamente avviata, Kurtág abbandona invece il suo paese solo in tarda età, dopo il pensionamento dalla carica di professore all'Accademia di Musica Franz Liszt, per cui l'esperienza dell'emigrazione assume per lui un significato relativamente marginale. Anche in questo caso, tuttavia, la questione del rapporto tra luogo e produzione artistica assume toni problematici dal momento che il compositore, nonostante lo *status* conferitogli dal ruolo accademico, ha sempre mantenuto una certa distanza dall'*establishment* musicale del proprio paese, tenendosene quasi ai margini; mentre al contempo la sua musica è – fra i tre autori – quella più nota al pubblico occidentale.

L'argomento portante del libro viene sviluppato in base a tre distinte angolazioni che si ripercuotono in maniera diretta sull'organizzazione interna del volume, dettandone l'articolazione formale. Ne risulta un indice chiaramente tripartito dove ogni sezione, pur ospitando contributi di diversi studiosi, si concentra su un

particolare aspetto, che viene affrontato secondo uno specifico approccio metodologico. La prima parte, intitolata *Place and displacement*, esamina il modo in cui Anhalt e Veress si sono rapportati all'esperienza dell'emigrazione e come questa esperienza ha condizionato la loro scrittura musicale. Nella seconda parte, *Perspectives on Reception, Analysis, and Interpretation*, il concetto di luogo viene inteso in senso metaforico ed utilizzato come categoria analitica e interpretativa, mentre l'attenzione si focalizza prevalentemente su Kurtág. Completa il quadro una terza sezione suddivisa equamente tra scritti dedicati ad Anhalt e Kurtág, *The Presence of the Past and Memory in Contemporary Music*, dove il baricentro si sposta verso la questione della memoria, per riflettere sulle sue relazioni con i concetti di luogo e di identità. Il corpo principale del libro, così delineato, viene quindi racchiuso in una sorta di cornice: in apertura, dopo l'introduzione di Friedemann Sallis, tre brevi interventi di personaggi vicini ai tre compositori (John Beckwith su Anhalt, Gergely Szokolay su Kurtág e Claudio Veress su Veress) ci offrono un'immagine meno ufficiale della loro personalità, mentre in chiusura un'intervista di Robin Elliott a István Anhalt ci restituisce una diretta testimonianza del compositore sull'impatto dell'esperienza dell'emigrazione sul suo vissuto di artista e di uomo. Con i suoi venti contributi, il volume offre dunque una trattazione ricca e variegata, dove ampia è la casistica per quanto concerne l'impostazione metodologica, il background culturale, persino il focus tematico che caratterizzano i singoli saggi. Altrettanto cospicuo è il materiale illustrativo, suddiviso tra 60 esempi musicali

e diagrammi che comprendono sia materiali editi che inediti, 38 riproduzioni di musica manoscritta e 10 tavole con elenchi di opere, traduzioni e analisi di testi letterari. Il tutto è coronato da brevi note biografiche sugli autori dei saggi e da un accurato indice dei nomi e degli argomenti.

Ben articolato e complesso, e senza timore di dar voce a posizioni anche discordanti tra loro, il libro ha il merito di stimolare la discussione scientifica intorno a un aspetto della storia della musica del secondo Novecento che soffre di una presenza ancora marginale nella ricerca, benché tutti concordino sulla sua rilevanza. Nell'ambito della stessa produzione ungherese, la preferenza è stata accordata a quegli autori che, a fronte del riconosciuto spessore artistico, risultano tuttora relativamente poco studiati. Grande assente, non a caso, è György Ligeti, che Sallis definisce come «uno dei più famosi esuli ungheresi dopo Béla Bartók» (p. 19); la decisione di escluderlo dalla trattazione viene tuttavia rivendicata con consapevolezza dai curatori, che sottolineano come su questo compositore esista già una solida bibliografia. Al contrario il pubblico occidentale – e soprattutto quello europeo – non ha una profonda conoscenza di István Anhalt, uno dei massimi protagonisti del panorama culturale canadese degli ultimi decenni; lo stesso si può affermare per Veress, il cui nome fatica ad imporsi oltre i confini svizzeri. Kurtág, dal canto suo, gode di un'indubbia fama sulla scena internazionale, anche se la questione specifica del suo rapporto con luogo e identità, centro e periferia, non era stata ancora approfondita a sufficienza.

Di fronte a tali lodevoli presupposti, spiace constatare un sostanziale squilibrio nel

trattamento riservato ai tre compositori, la cui causa primaria è da ricercarsi nelle circostanze della pubblicazione: István Anhalt – dedicatario dell’iniziativa e personalità di primo piano in Canada, paese ospite del convegno di cui il volume raccoglie gli atti – vi svolge infatti un ruolo di indiscusso predominio, imponendosi sopra gli altri due compositori sia in termini quantitativi che qualitativi. Non solo il numero di studi che lo interessano è in assoluto il maggiore, ma gli viene conferito il massimo rilievo anche dal punto di vista formale, riservandogli di aprire e chiudere in prima persona la discussione con un testo di sua penna (*Of the Centre, Periphery; Exile, Liberation; Home and the Self*) e con la succitata intervista, dove ha modo di formulare il suo pensiero a proposito di tutti gli argomenti toccati nel volume. È d’altronde palese come le stesse tematiche assunte a oggetto d’indagine siano ricalcate sulla sua vicenda artistica e biografica, mentre aderiscono solo parzialmente a Veress e Kurtág, che talvolta vi si adattano con qualche forzatura, oppure tramite l’espedito di un’interpretazione metaforica dei concetti. Solo nel caso di Anhalt, infatti, la gamma degli argomenti affrontati risulta strettamente pertinente e funzionale alla comprensione della sua estetica: la dialettica tra esilio e integrazione; la riflessione su memoria e identità; la penetrazione tra vissuto e creazione; il ruolo sociale dell’arte in una data comunità; il continuo scambio tra dimensione interiore ed esteriore; il ribaltamento dei rapporti tra centro e periferia, in senso tanto geoculturale quanto psicologico. Non è un caso, quindi, che la presenza di Anhalt sia l’unica a prevalere in tutte le sezioni del libro laddove Kurtág, pur “spadroneggian-

do” nella seconda, è assente nella prima e condivide la terza con il “padrone di casa”. A uscirne più penalizzato è senza dubbio Sándor Veress, poiché di lui si occupano solo il breve ma pregnante testo del figlio Claudio – un vero atto di esegesi musicale, più che un semplice ritratto in chiave soggettiva – nonché l’accurato studio di Rachel Beckles Willson sulla vicenda del mancato visto americano in cui, poggiando su una solida base documentaria e analitica, vengono ricostruiti i sentimenti contrastanti del compositore nei confronti del progetto di emigrazione negli Stati Uniti. Stupisce, in particolare, che all’opera di Veress non abbia fatto riferimento Florian Scheduling, dal momento che vi avrebbe potuto trovare una significativa controprova alla sua tesi sul ruolo della scrittura dodecafonica negli autori europei in esilio dopo la seconda guerra mondiale, sostenuta – con un abbinamento non del tutto convincente – attraverso un’analisi comparativa tra István Anhalt e Mátyás Seiber. Dedicando così poco spazio a Veress che, tra i tre protagonisti del volume, è quello di gran lunga meno rappresentato nella letteratura scientifica, con questa pubblicazione si è persa una preziosa opportunità di rilanciare la ricerca in un ambito ancora relativamente vergine. Soprattutto, sarebbe stata l’occasione ideale per promuovere la conoscenza di questo autore, il cui contributo alla storia della musica del Novecento attende, a tutt’oggi, di essere posto nella giusta luce.

Giada Viviani

Mark Hijleh, *Towards a Global Music Theory: Practical Concepts and Methods for the Analysis of Music Across Human Cultures*, Ashgate, Farnham 2012

Lo ammetto: ho cominciato a leggere il saggio di Mark Hijleh con un fondo di pregiudizio. Per la maniera di intendere e fare (etno)musicologia a cui cerco di rifarmi, l'idea di una proposta analitica *across human cultures* di per sé insospetisce, fa temere accostamenti semplicistici all'indeterminabile varietà delle musiche del mondo in quella chiave *one world one voice* oggi tanto di moda, purtroppo, anche in ambiti accademici. Ben presto mi sono ricreduto: quello di Hijleh (compositore e didatta americano, direttore di coro ed esperto suonatore di *shakuhachi*, flauto di bambù giapponese) è un contributo serio e in vario modo stimolante. Un contributo che si indirizza verso uno sconfinato (e poco considerato) spazio del far musica contemporaneo di cocente interesse, proponendo un'articolata – anche se talvolta forse un po' macchinosa – proposta analitica a uso didattico. Benché piuttosto discutibile in certi presupposti di partenza e scelte metodologiche, il lavoro ha sicuramente il gran merito di tentare di andare al di là della consueta tendenza a estendere i principi e gli strumenti della cosiddetta "teoria colta" occidentale alla varietà delle musiche del mondo. Un'esposizione senza fronzoli, che punta al cuore delle varie questioni chiamate in causa senza perdersi in proclami altisonanti («it is hoped that this study may serve to some extent as a transitional, rather than revolutionary, move towards a global music theory», p.

10), e che assai opportunamente si basa sul presupposto secondo cui la musica «is something that unfolds over (and across) time» e dunque «it is certainly better described as a "process" than as a "form", or even as "structure"» (p. 133).

L'incipit del volume è perentorio, e mette in chiaro gli intenti fondamentalmente pratico-didattici della trattazione: «this book does not purport to constitute a theory for all music. It is not a work of ethnomusicology. Nor is a study in natural science or mathematics [...]. Those looking for validation of the concepts and methods in this book by means of formal proof will likely be disappointed. Rather this is a book by a musician for musicians, one that attempts to address an increasingly pressing problem in an age of what might be called "global musicianship": how to offer a practical approach to analytical understanding that might be useful for a very wide variety of musics, and which is at the same time manageable for the purposes of music education» (p. 1).

Introdotta un po' alla chetichella, l'espressione *global musicianship* costituisce il cardine del volume. *Musicianship*, si sa, è un termine ben difficile (se non impossibile) da definire, poiché riguarda sia le conoscenze, le capacità, le qualità tecnico-interpretative del far musica, sia il contenuto emotivo, la passione e la sensibilità dell'atto musicale, fino ad includere riferimenti al talento, alle doti naturali (la traduzione italiana, "musicalità", non è propriamente corrispondente, poiché richiama in primo luogo le qualità del suono – cfr. "la musicalità del verso"). Senza soffermarsi troppo in definizioni concettuali, Hijleh ricorre all'espressione *global musicianship* per cercare di individuare originali prospet-

ve, concetti e competenze di cui i musicisti contemporanei hanno bisogno per operare in un mondo sempre più multi-inter-trans culturale. Il destinatario del suo lavoro è infatti il “musicista globalizzato” del nostro tempo che si muove per propria scelta (e/o perché è costretto a muoversi per ragioni professionali) entro o tra linguaggi musicali diversi; magari passando, in un ristretto lasso di tempo, dall’esecuzione di una partitura del Settecento ad una performance di free-jazz, dalla partecipazione ad un gruppo di salsa ad esperienze nell’ambito del folk revival o riproposta folk, e così via (la casistica è sterminata, e il lettore certamente potrà far riferimento alla propria esperienza personale). Il tutto sullo sfondo della continua esposizione al casuale mescolamento, operato dai media, di espressioni musicali di diversa provenienza e rigidamente fissate dalla registrazione, che ha un ruolo fondamentale nel delineare orizzonti di aspettative sempre mutevoli da parte degli ascoltatori/fruitori.

Uno scenario sempre più consueto del far musica, ricorrente a qualsiasi latitudine, su cui in effetti troppo poco si riflette, preferendo adagiarsi pigramente su “tradizionali” categorie invero poco efficaci – quale, ad esempio, la trita nozione di contaminazione (ibridazione o *similia*) musicale. Una categoria che punta, grosso modo, a raffigurare delle combinazioni alchemiche fra elementi sonori circoscritti, ognuno dei quali sarebbe culturalmente riconducibile a una precisa matrice – metaforicamente, nel modo in cui si mescolano gli ingredienti di una ricetta di cucina – muovendo dal presupposto che la musica sia un oggetto. In realtà, in una crescente varietà di scenari musicali del mondo, le con-

dizioni esecutive, i processi di apprendimento e trasmissione, le rappresentazioni concettuali che precedono e seguono una performance propongono – con maggiore o minore evidenza – sintesi originali che oltrepassano qualsiasi idea di aggregazione-combinazione fra elementi musicali discreti. Sintesi di cui sono protagonisti i singoli musicisti nella loro unicità di *soundful bodies*, con il proprio originale background frutto di personali esperienze, attitudini e bisogni che vanno al di là di quanto viene appreso all’interno di un qualsiasi iter istituzionalizzato di formazione musicale. Accanto alla “tradizionale” figura, per così dire, del “musicista d’accademia” occidentale che si interessa *anche* di polifonie africane, o del musicista arabo-andaluso attento *anche* al blues, è andata delineandosi nell’orizzonte della contemporaneità la figura di un nuovo *homo musicus* in cui convivono, condensandosi, più linguaggi musicali. Permeabile alla varietà dei suoni organizzati del mondo, tende al cosmopolitismo musicale – nell’accezione assai acutamente discussa di recente da Feld [2012] – e rifiuta qualsiasi idea di gerarchie di valore, al di là dei condizionamenti del sistema stato-nazione, dei confini geo-culturali e così via.

Un tipo di musicalità destinata (almeno sembrerebbe) ad espandersi in prospettiva futura, che appare per molti versi ambigua, controversa (se non “inquietante”), e che evoca forme di creatività al momento inimmaginabili, orientate a risolvere le differenze fra culture nella composizione realizzata dall’unicità musicale del singolo performer. Queste dinamiche, descritte nelle pagine iniziali del libro di Hijleh, risultano ben evidenti soprattutto nella sfera delle pratiche musicali di tipo *presen-*

tational [Turino 2008], dove ben chiara è la distinzione fra chi fa musica e chi ascolta, con un limite ben chiaro costituito dal palcoscenico: e in effetti, leggendo questo libro, sembra quasi che al mondo non vi siano luoghi per far musica diversi da un palcoscenico o dalle aule di lezione di *colle* ed accademie!

Più volte Hijleh rimarca l'esistenza di una nuova, diffusa, musicalità frutto della «cross-pollenization of world music materials and practices» degli ultimi centoventi anni ed oltre (sic!). In questa prospettiva, ogni musicista finisce per possedere uno spazio cognitivo entro cui padroneggiare stili esecutivi diversi, sulla base di una versatilità che non può essere insegnata ma si apprende da sé, con l'esperienza, attraverso la continua esposizione all'ascolto – un tipo di ascolto molto dettagliato, quale è quello offerto dalla registrazione sonora, e ripetuto virtualmente all'infinito.

L'autore, tuttavia, non si sofferma più di tanto a discutere i contenuti di questa nuova musicalità globale, o a tracciarne una sorta di fenomenologia; piuttosto pare darla un po' per scontata, considerarla nell'ordine delle cose, e la racchiude di fatto nella tensione (che l'ha indotto a scrivere questo libro) tra «two concepts, the global musicianship imperative and the global musicianship dilemma [...]: we cannot afford any longer to be experts in only one music yet we cannot possibly become experts in all musics» (p. 2). Il dilemma viene affrontato con un approccio prevalentemente operativo: Hijleh si propone di incoraggiare i giovani a sviluppare le capacità di sintesi fra pratiche musicali diverse, piuttosto che a preservare differenze, categorizzazioni, limiti e gerarchie;

«not because we would seek to erase difference (as if that were possible) but simply because, to one degree or another, global fusion is what now most clearly defines and enlivens the activities and products of our musical world» (p. 4).

In altre parole, Hijleh punta a comprendere le differenze all'interno di un quadro concettuale che tiene conto solo ed esclusivamente del suono: un quadro che definisce le diverse musiche come “processi di sintesi” di elementi interattivi che hanno il proprio fondamento nella concretezza del combinarsi dei suoni, sulla base di principi operativi che trascendono ogni contestualizzazione culturale. Si tratta, insomma, di focalizzare l'attenzione sulla pratica, scindendo e mettendo da parte i significati culturali e concentrandosi sulla materialità della musica.

È chiaro che, dal punto di vista (etno)musicologico, un presupposto di questo genere è inaccettabile: non è possibile operare separazioni di questo tipo, dal momento che la concretezza del suono, insieme con i comportamenti musicali, è frutto di concettualizzazioni condivise – come viene sottolineato anche da Stokes [2007], che affronta la questione proprio in relazione al tema del cosmopolitismo musicale. Nella sua indeterminatezza concettuale, però, lo spazio musicale individuato da Hijleh esiste, è ben ampio ed effettivamente in crescita: siamo circondati da musicisti che fanno *calypso* senza neanche sapere dove si trovino Trinidad e Tobago; figurarsi se possono avere consapevolezza dei significati di questa musica, per esempio in relazione al carnevale! Non serve dunque nascondere il problema, o girarsi dall'altra parte; del resto, si potrebbe dire che è meglio questo approccio incentrato

sull'immediatezza del suono, piuttosto che gli equivoci, i danni e le sopraffazioni dell'imperialismo culturale del mercato della cosiddetta *world music* delle *major* discografiche occidentali che, in una logica di neo-esotismo, banalizzano i significati delle musiche del mondo riducendoli a pochi, pseudo-modelli etnocentrici.

Puntando tutto sulla fisicità del suono, a prescindere dalle differenze culturali, l'autore prova ad andare oltre i limiti della teoria occidentale nella rappresentazione analitica di altre musiche – benché la sua proposta risenta, nella sostanza, di una prospettiva propriamente "nostra". A partire dall'uso del pentagramma, che viene accettato in virtù della sua larga diffusione fra i musicisti del mondo (nonostante sia ben chiaro come esso risulti assai limitato nella rappresentazione degli stessi elementi fisici evidenziati dalla trattazione); fino al ricorso a metafore riferite allo spazio, come i concetti di verticalità e orizzontalità. In quanto sintesi dell'integrazione di elementi interconnessi e sovrapposti, il far musica viene dunque scomposto nelle categorie analitiche del ritmo («the management of time in human musical processes» – p. 12), del *pitch* («the human perception of audible fundamental frequencies and their relationships» – *ivi*), della melodia (*sequential pitch*), dell'armonia (*simultaneous pitch*) e di un vasto ambito di tratti performativi raccolti nel termine *sound* (timbro, intonazione, tessiture, dinamiche, e così via), la cui complessità viene trattata in un breve ma denso capitolo intitolato *Global synergy in musical processes and products* – dove il termine *synergy* viene inteso nella prospettiva di una sintesi cognitiva, e dunque al di là di una semplice somma di elementi.

Riprendendo una vasta letteratura di diversa impostazione (da saggi di cognitivismo musicale a ricerche etnomusicologiche in varie parti del mondo, passando per "classici" dell'analisi della musica occidentale come il ben noto contributo di Lerdhal e Jackendoff) Hijleh propone innanzitutto un articolato percorso interpretativo del ritmo, inteso come espressione di complesse reti di relazioni derivanti da raggruppamenti di elementi di durata multipli dei numeri primi 2 e 3, articolati in vari livelli gerarchici. In questa prospettiva, Hijleh offre diverse applicazioni relative a musiche di varia provenienza proponendo, attraverso il ricorso a parentesi e simboli grafici, delle rappresentazioni semplificate di cui ben si comprende l'utilità a fini didattici.

Certo, colpisce che la presentazione delle musiche prese in considerazione sia affidata esclusivamente alla visualizzazione offerta da trascrizioni su pentagramma realizzate dallo stesso autore: uno strumento che, per quanto accuratamente utilizzato, resta ben lontano dalla realtà del suono concreto, soprattutto se considerato in relazione alla definizione di musica come processo – e non come forma o struttura – fatta propria dall'autore. D'altra parte, non si può fare a meno di notare che è quantomeno singolare che, in un libro di questo genere, non vi sia nemmeno una discografia finale.

Altrettanto articolato e per vari aspetti più originale (benché basato su riflessioni teoriche non nuove, visto che l'autore cita vari pensatori antichi tra cui il musicista di corte cinese Ching Fang vissuto nel primo secolo a. C.) è il discorso sulle altezze, che muove dall'osservazione che «the vast majority of human musics that utilize

pitch distinction as an element [...] do so using limited pitch collections that can be understood and described according to certain principles rather than as random phenomena» (p. 59). Rinviando, sia pure con marcata prudenza (abbondano le espressioni del tipo “it seems”), a una serie di conoscenze acquisite dalla letteratura musicologica *latu sensu*, l'autore evidenzia «the apparent human preference for pitch intervals at the smallest frequency ratios of 2:1 and 3:2» (p. 60). In questa direzione, Hijleh arriva alla definizione di uno strumento analitico che unisce i due rapporti base (2:1 e 3:2), e che consiste in una scala di 53 EDO («equal division of the octave») determinata dalla riproposizione del rapporto 3:2 per 52 volte, con una approssimazione di soli 3,613 cents (e dunque «well within the tolerance of what human ears would consider to be an equivalency») rispetto all'ottava pura 2:1. Tale modello viene preso come base per operazioni di «identification and comparison of melodic pitch collections and pattern» in grado di evidenziare «pitch relations and processes through dynamic relationship between identified anchor tones and satellite/tendency tones» (p. 63). Non si tratta dunque, soltanto di uno strumento tassonomico, ma di una proposta interpretativa che viene verificata in relazione a «a broad range of musics» (p. 66) – un'altra formula “prudenziale”, piuttosto ricorrente nel libro, per glissare sulla “questione universali”. Una chiara tabella illustra i 53 gradi scalari, indicando con precisione i valori dei gradi in cents (oltre alle corrispondenze con i gradi della nostra scala temperata), ed evidenziando la posizione di ciascun grado in riferimento alla successione del rapporto 3:2 costruita a parti-

re da un suono base. Ad esempio, la prima applicazione della *ratio* 3:2, che corrisponde al valore di 701,887 cents (vicino a quello della quinta perfetta della nostra scala, convenzionalmente di 700 cents), occupa la trentunesima posizione della scala di Hijleh; la seconda applicazione, del valore di 203,774 cents (vicino a quello della seconda maggiore, di 200 cent per approssimazione) è al nono posto della scala di Hijleh; e così via fino alla cinquantaduesima applicazione della *ratio* 3:2, che corrisponde al valore di 498,113 cents (vicino ai 500 cents della nostra quarta giusta), posizionata al ventiduesimo posto della scala di Hijleh. Sulla base di questa tabella, l'autore propone una rappresentazione dei rapporti di attrazione/repulsione dei suoni all'interno di una sequenza melodica: a partire dal presupposto secondo cui, all'interno di una serie, una certa nota “sia attratta” (e dunque tenda a muoversi) verso la nota che ha una posizione più bassa nella successione delle applicazioni del rapporto 3:2. Tale proposta analitica viene sviluppata attraverso una lunga serie di esempi, realizzati su pentagramma e corredati di sequenze di numeri che fanno riferimento alle due serie di posizionamenti (la scala di 53 EDO e la successione del rapporto 3:2), e di frecce che esplicitano le varie tendenze attrattive; tali esempi si riferiscono a materiali musicali di diversa provenienza culturale. Superato un inevitabile disagio iniziale, le rappresentazioni grafiche e i relativi commenti evidenziano alcune dinamiche di relazioni fra i suoni che possono risultare utili a un esecutore nella preparazione della propria *performance* – e cioè possono aiutarlo a maturare le sue «interpretative decisions» in vi-

sta di una «musical re-creation of pre-composed pieces» (p. 205).

Lo stesso modello rappresentativo basato sui 53 EDO viene poi esteso da Hijleh anche all'armonia – in particolare «into the realm of chords and chord progression» (p. 109), mentre il raggruppamento concettuale su base 2 e 3 del ritmo viene allargato per comprendere la varietà dei parametri inclusi nel termine *sound*, visti soprattutto come sintesi fra sovrapposizione di più livelli di *texture* e articolazione di reti di relazioni fra note (fraseggi, ripetizioni, variazioni). La trattazione è particolarmente ricca di esempi, riferimenti e comparazioni; che tuttavia risultano talvolta alquanto forzati, come l'accostamento fra «the Aka (Central African) vocal/choral events and some of the keyboard music of Johann Sebastian Bach» che, per quanto suggestivo e consequenziale rispetto ai presupposti del libro, ha il limite sostanziale della riduzione su pentagramma di qualcosa che troppo semplicisticamente viene definito come “polifonia Aka”. Più che per i risultati raggiunti, la ragione prima per cui va consigliata una (prudente) lettura del libro va ricercata soprattutto nella sua capacità di offrire al lettore stimoli e suggerimenti a trovare analogie e ricorrenze nei comportamenti performativi e nelle relazioni acustiche. E ciò non solo a beneficio dei *practitioners*, degli insegnanti e degli allievi di musica (sebbene nel nostro sistema didattico siamo ben lontani dall'aver qualcosa di paragonabile alle classi di *world music* dei *college* americani); ma anche per chi ha interessi puramente conoscitivi, dal momento che non mancano suggestioni interessanti, in chiave descrittiva, per un'analisi che parta dall'ascolto – almeno nel caso di quei po-

chi esempi di cui sono riuscito a trovare, in qualche modo, un riscontro sonoro.

In definitiva, non posso che concordare pienamente con quanto scrive, nel risvolto di copertina l'etnomusicologo Jonathan P. J. Stock: «Hijleh's ideas are intellectually engaging, his writing full of music insights and his suggestion always educationally practicable. *Towards a global music theory* crafts a globally aware approach to understanding music, specifically shaping it to the actualities of the here-and-now». Insomma un primo passo – piccolo, nella misura in cui rimane ancorato a categorie musicali “troppo nostre” – verso una nuova, auspicabile dimensione del musicista del nostro tempo, consapevole (per usare le parole dello stesso Hijleh) di ciò che «makes music human and what makes humans musical, within and across cultures» (p. 211).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FELD S. (2012), *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*, Duke University Press, Durham.
- STOKES M. (2007), *On Musical Cosmopolitanism*, in *The Macalester International Roundtable 2007*, Paper 3 (<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>).
- TURINO TH. (2008), *Music as Social Life. The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago.

Ignazio Macchiarella

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Wai-Ling Cheong

Professoressa di Teoria musicale nel Dipartimento di Musica dell'Università Cinese di Hong Kong, ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Cambridge University sotto la guida di Derrick Puffett. I suoi studi sui repertori del xx secolo, e in particolare sulla musica e gli scritti teorici di Olivier Messiaen, sono stati pubblicati sulle riviste «Acta Musicologica», «Journal of the Royal Musical Association», «Music Analysis», «Perspectives of New Music», «Revue de Musicologie» e «Tempo».

Antonio Grande

Professore di Analisi musicale al Conservatorio di Como, ha studiato composizione con Bruno Bettinelli e Franco Donatoni. È stato Vice-presidente della SidAM (Società Italiana di Analisi Musicale) e dal 2012 è membro del Comitato scientifico del GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale), nonché redattore della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». Ha pubblicato saggi sulle riviste «Analisi» e «Spectrum» e il volume *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale* (Aracne, 2011), in cui discute l'organizzazione del pensiero musicale in età tonale nella prospettiva delle dinamiche temporali.

Ignazio Macchiarella

Ricercatore di Etnomusicologia all'Università di Cagliari, tra i suoi principali temi di ricerca si segnala lo studio dei rapporti tra musica e religione, le pratiche del canto a più parti, l'analisi dei meccanismi dell'oralità in musica e le pratiche del far musica negli scenari della vita sociale contemporanea. Presidente della sezione italiana dell'ICTM (International Council for Traditional Music/Unesco) e Vice-presidente del gruppo di studio internazionale sulla *Multipart Music* dell'ICTM, ha pubblicato monografie, saggi e articoli su varie riviste internazionali (cfr. www.musicaemusiche.org; <http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>).

Errico Pavese

Laureato in Sociologia all'Università di Trento e diplomato in chitarra classica al Conservatorio di Verona, nel 2007 ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze della musica all'Università di Trento con una tesi sulla musica di Fabrizio De André e il concetto di stile nella *popular music*. Nel 2013 ha conseguito il Diploma Accademico di secondo livello in chitarra classica al Conservatorio di Trento con una tesi sulle opere per chitarra del compositore Claudio Ambrosini. Dal 2005 insegna Discipline dello spettacolo all'Università di Genova, come professore a contratto.

Lauri Suurpää

Professore di *Music Theory* all'Accademia Sibelius dell'Università delle Arti di Helsinki. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'analisi della musica tonale, nell'ambito della quale ha spesso utilizzato l'analisi schenkeriana per affrontare temi più generali come lo studio della forma, gli aspetti programmatici, la narrazione, il rapporto tra musica e poesia nei repertori vocali, la retorica del xviii secolo, l'estetica e la teoria letteraria dell'epoca romantica. Ha scritto numerosi saggi pubblicati in miscellanee e riviste internazionali e il volume *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, di prossima pubblicazione presso l'Indiana University Press.

Giada Viviani

Laureata in Musicologia all'Università Ca' Foscari di Venezia, ha conseguito il dottorato in Musicologia all'Università di Friburgo (CH) nell'ambito di un progetto di ricerca del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica. Ha pubblicato vari saggi sull'opera italiana dal Seicento all'Ottocento, e sulla musica italiana e ungherese del xx secolo. Curatrice di edizioni critiche di testi musicali, traduce saggi musicologici dall'inglese, tedesco e polacco. Attualmente fa parte dello staff musicologico dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Wai-Ling Cheong

Professor at the Music Department, The Chinese University of Hong Kong. She received the Ph.D. from Cambridge University, where she studied with Derrick Puffett. Her scholarly works on music composed in the twentieth century and, more specifically, those on the music and theoretical writings of Olivier Messiaen have been published in «Acta Musicologica», «Journal of the Royal Musical Association», «Music Analysis», «Perspectives of New Music», «Revue de Musicologie» and «Tempo».

Antonio Grande

Professor of Music Analysis at the Conservatory of Como, he studied composition with Bruno Bettinelli and Franco Donatoni. Former Vice-president of the Italian Society of Musical Analysis (SIdAM), he has been a member of the scientific committee of the Italian Association for the Analysis and Theory of Music (GATM) and editorial assistant of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» since 2012. His articles have appeared in the journals «Analisi» and «Spectrum». He has recently published the book *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale* (Aracne, 2011), a broad theoretical investigation into the relationship between musical thought and temporal perspective in the age of tonality.

Ignazio Macchiarella

Assistant professor in Ethnomusicology at the University of Cagliari. His main research interests are: music and ritual; multipart singing; analysis of oral music patterns; improvisation in vocal music; music and identities. He is Chair of the Italian National Committee of the ICTM (International Council for Traditional Music/Unesco), and Vice-chair of the study group on Multipart Singing of the ICTM. He

published books, essays, articles and reviews in many international journals (see www.multipartmusic.org; <http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>).

Errico Pavese

He holds a degree on Sociology (University of Trento) and a classical guitar diploma (Conservatory of Verona). He received his Ph.D. in Science of Music from the University of Trento in 2007, with a dissertation on Fabrizio De André's music and the concept of style in popular music. He received a Master's degree in classical guitar from the Conservatory of Trento in 2013, with a thesis on Claudio Ambrosini's music for guitar. He has been Adjunct Professor of Performing Arts at the University of Genova since 2005.

Lauri Suurpää

Lauri Suurpää is Professor of Music Theory at the Sibelius Academy, University of the Arts, Helsinki. His main research interest is analysis of tonal music. In his research he has often combined Schenkerian analysis with issues such as musical form, programmatic aspects, narrativity, musico-poetic associations in vocal music, eighteenth-century rhetoric, and Romantic literary theory and aesthetics. He has published numerous articles in scholarly journals and anthologies, and is the author of *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle* (Indiana University Press: forthcoming, 2014).

Giada Viviani

After graduating from the University of Ca' Foscari in Venice, she pursued a Ph.D. in Musicology from the University of Fribourg (CH), holding a scholarship from the Swiss National Science Foundation. She has published many essays on Italian opera from xvii to xix century and on Italian and Hungarian music from xx century. She works as editor of musical scores and translates essays from English, German and Polish. She is a member of the musicological staff at the Institute for Music of the Giorgio Cini Foundation, Venice.