

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XIX n.2, 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), Daniele Mastrangelo (Università "La Sapienza", Roma).

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.

© 2013 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 978-88-7096-786-9

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*), IA-SPM (*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 Dalmonde, 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).

INDICE

SAGGI

- 7 Deborah Burton
The Puccini Code
- 33 Cosimo Colazzo
Il linguaggio compositivo di Fernando Lopes-Graça: materiali e forma, innesti e stratificazioni
- 57 Jamuna Samuel
Octatonic Serialism in Luigi Dallapiccola's Il prigioniero
- 83 Simone Caputo
Testi, contesti e funzioni: struttura musicale e retorica della morte nel requiem francese del primo Ottocento

INTERVENTI: DIDATTICA DELL'ANALISI MUSICALE

- 115 Wendelin Bitzan
Never-ending Canon. Didactical Approaches to Two-part Imitational Passages from Josquin's Masses
- 123 Manuel Farolfi
Caso e indeterminazione nell'opera musicale: uno strumento didattico per l'analisi della musica aleatoria

RECENSIONI

- 133 Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012 (Dinko Fabris)
- 137 Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot 2012 (Laura Leante)
- 145 Notizie sugli autori / *Notes on contributors*

Deborah Burton

THE PUCCINI CODE

Abstract

Written in the style of novelist Dan Brown and using actual quotations from Puccini's letters and other documents, the author creates the characters Prof. Segugio and her assistant Christie Hunter who explore Puccini's compositional practices in the unfinished opera *Turandot*. They work toward solving the riddles of Puccini's technique – parallel constructions, abrupt changes in texture and style, a sense of tonal coherence in polytonal or atonal settings – by reading contemporary and modern critics and by closely examining the scores. Prof. Segugio ultimately sorts Puccini's unusual techniques into two compositional types: *direct* and *indirect conflation*, two forms of layering that combine to create a score with a diatonic basis beneath modernistic elements. Documentary evidence supporting these conclusions is found in an unpublished note by the composer, at Yale's Beinecke Rare Book Library, and in a rare sketch for *Turandot*'s finale with written indications by the composer.

To the reader: this article is written in the style of author Dan Brown. Some liberties with actual fact have been taken to accomplish this.

The wan winter's light filtering through the hospital shades was fading fast. Giacomo Puccini, the composer of *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* and many other operas had seven radium needles inserted into his throat [Girardi 2000, 438] and a food tube was laced down his nose [Phillips-Matz 2002, 301]. As a patient of Professor Ledoux, one of only two specialists in 1924 claiming to have a radiation treatment for advanced throat cancer, his bed was in the clinic on Avenue de la Couronne in Brussels [*ibid.*, 299]. Sketches for his still unfinished opera *Turandot* lay scattered to one side.

Puccini could not speak, although he had mouthed «Fosca, I'm going to pull through!»¹ to his step-daughter just the other day, and he could write. He tried

1. «Fosca, me la cavo» [*ibid.*, 302].

to keep his spirits up for his many visitors – even the Italian ambassador and the Papal nuncio Monsignor Micara had paid a call – but he was in excruciating pain [ibid., 298]. *It feels like I have bayonets in my throat* [ibid., 301], he thought.

He had premonitions of an untimely death and leaving his magnum opus *Turandot* almost, but not quite, done. *The opera will be performed incomplete, and then someone will come on stage and tell the audience: "At this point Maestro Puccini died"* [Girardi 2000, 438], he imagined, *and maybe Micara will even return to give me last rites!*

The composer glanced to his left: the nurse, Sister Herman-Joseph, was turning on the lamp now that evening had descended. On his bedside table lay the *Turandot* sketches. The final love duet – the culmination of the work in which Love conquers the Princess Turandot's fears and melts her iciness – was still to be done. He must write to librettist Renato Simoni about the duet! It was still not what he wanted. *I see darkness*, he thought, *we must find a way out, because now I am in a terrible situation.*²

If I don't live to finish this, then will someone else be able to do it? The poor soul who would take on such a thankless task would be able to see the 25 or so manuscript leaves he had with him now, plus an annotated libretto, and a few more fragments of musical sketches. *And I played through parts of the ending for Toscanini...* [Maehder 1985, 83-84]. *Perhaps someone would be able to complete the opera, and bring Turandot to life. But only if they truly understood my work.* With that thought in mind, Puccini grabbed a pencil and made a few annotations on one of the sketches. *Maybe that will help.*

Ding! The professor's iPhone signaled an incoming text message, but her attention was still focused on watching youtube: it showed the conclusion of *Turandot*, completed in 2001 by Luciano Berio for the Salzburg Festival. The three attempts at completing the opera that were known to her – Franco Alfano's, performed just a few months after Puccini's death, Janet Maguire's, written in the 1980s but never performed onstage, and the most recent one by Berio – were valiant efforts and all were based upon the autograph sketch material. But, she admitted, not one really sounded like Puccini had written it.

Turandot's plot revolves around three riddles that the princess's suitors must answer, or lose their heads. But the real mystery of the opera is how it should end.

2. «Io vedo buio. [...] E bisogna sortirne perché ora ho l'acqua alla gola»; letter from Puccini to Giuseppe Adami, dated September 7, 1924 [Adami 1928/1982, 193].

Puccini never expounded, as did other composers, on his aesthetics or compositional techniques. In fact, he was very secretive about it all. *There must be a means of discovering how he composed*, the professor thought.

Professor Segugio had examined all 23 autograph manuscript leaves that Alfano had seen. They had been separated into four groups, and some had annotations on both sides, totaling 36 pages of sketches [Fairtile 2004, 167]. Although much of the writing would have been illegible to most musicologists, the professor was accustomed to Puccini's scrawl. Her interest now lay not in deciphering the individual notes, rhythms, instrument indications and tempo markings, all of which would have been part of a finished score. But, rather, she searched for comments the composer had written for himself, something that would give a clue as to how he was going to proceed. But, aside from a few that simply read «find a melody»,³ there was only one such annotation.

On sketch number 17 for the finale Puccini had written «Poi Tristano» or «then Tristan». Clearly, he was planning to follow this music with a quote from Wagner's *Tristan und Isolde*. But this was well known: years ago, Teodoro Celli had published one of two articles about the *Turandot* sketches, concluding that Puccini was going to use the unaccompanied Mariner's theme (*Frisch weht der Wind der Heimath zu*) from *Tristan*'s first scene at this point [Celli 1985, 57]. Jürgen Maehder had also pointed out that the text that would have accompanied this reference to *Tristan*, was thematically related to the longing for death in the Wagner opus [Maehder 1985, 105].

Even so, the professor thought that a more pressing dramatic theme at this final moment is that of Love, and that the «Tristano» to which Puccini refers is actually the *Liebesruhe* [Love's Rest] *Leitmotiv* from *Tristan*'s Act II, which had already been used in *Turandot*'s opening, where it is shown with a resolution to F# minor (Ex. 1a and 1b). The motive is very adaptable to different pitch collections and could fit both the diatonicism of the Wagner setting, one by Richard Strauss in F major (Ex. 1c) and a nearly whole-tone one by Dukas (Ex. 1d) from *Ariane et Barbe-Bleu* [Celli 1985, 63].



Ex. 1a. R. Wagner, *Tristan und Isolde*, «Liebesruhe» Leitmotiv.

3. «trovare melodia».



Ex. 1b. G. Puccini, *Turandot*, opening.



Ex. 1c. R. Strauss, *Till Eulenspiegel*, opening.



Ex. 1d. P. Dukas, *Ariane et Barbe-Bleu*, III/69.

But this reference to *Tristan* doesn't really help, she thought. Puccini's *wagnerismo* has been well known for a long time. In fact, almost every opera of his contains some quote from a Wagner work [Burton 2012, 3-16]. And Puccini was not alone in his admiration for Wagner: most of Puccini's contemporaries (known, like the previous generation of Boito and Faccio, as the *giovane scuola*, the "young school") were also passionate about the German musical revolutionary, while still living in the country of his rival, the Italian hero Verdi. Mascagni had made clear in a letter to a friend the relative importance to him of both influences, and which had the more far-reaching influence: «*Otello* [is] by the father of maestros», he underlined, «I am speaking of Italian maestros since you know how much I admire Wagner as the father of all maestros past and future».⁴ Besides, Puccini would never have composed the end of *Turandot* in a truly Wagnerian style: he had his

4. «*Otello* è del Papà dei Maestri. Parlo sempre dei Maestri italiani, poiché tu sai quanto stimo il Wagner come Papà di tutti i maestri presenti e futuri»; letter from Pietro Mascagni to Vittorio Gianfranceschi, dated April 8, 1887, housed at the Biblioteca della Scala, Milan.

own fully developed techniques. But no one – especially not the composer himself – had ever really revealed them.

There are many more riddles here too, the professor realised. First of all, despite all sorts of strange chord constructions, dissonances (possibly even atonality) and abrupt interruptions, Puccini's scores still seem to coherently hang together aurally, as if they were traditional tonal pieces. Also, his music is full of parallel constructions without a clear bass line – what James Hepokoski called parallel “non-voice-leading” [Hepokoski 2004, 241]. Puccini frequently uses parallel tri-tones, sevenths, ninths, and he was so well known for his empty parallel fifths that one French critic described *La Bohème* as «*La Vide Bohème*».⁵

And *Turandot* is full of parallels: in the first act alone, there are parallel octaves and fifths at I/9/9,⁶ chromatically descending parallel triads on the musical surface at I/18/13; parallel seventh chords at I/25/18, and parallel ninths at I/39/11. Later in the opera, we hear parallel 4/2 chords over a pedal at II/10/12, and at III/28/6 are found parallel quartal harmonies.

These parallels probably became known to Puccini in two ways: one was his early training in Italian *solfeggio* (where bass scales were played while elaborated soprano variations were improvised by voice) [Baragwanath 2011, 270-271] and the other was the Modernist rebellion against traditional norms. The naked display of parallels in *La Bohème* made even the critic Eduard Hanslick fly into a rage. Hanslick had exclaimed: «In the most diverse scenes arise columns of ascending and descending parallel fifths of such obtrusive ugliness – preferably blared “marcatissimo” by trumpets – that one asks oneself in vain what the composer wanted to accomplish with these rude monstrosities?».⁷ The critic obviously preferred more traditional voice-leading, with a clearly independent bass line.

Dr. Segugio smirked: *these are just bass-less accusations!* Even Verdi had used parallel 4/2 chords in *La Forza del Destino* and *Don Carlos* [Sanguinetti 2004, 235] – it was really nothing that new. But even if the bass line is missing, a standard prolongation can still be implied if not actually heard. Just look at the cases where Puccini repeats the melody but with a varied, non-parallel bass. At the beginning of the tenor aria *Ch'ella mi creda* from *La Fanciulla*, for instance, the outer voices are parallel, with I, III and V filled in with root-position chords. If it were not for

5. «The empty *Bohème*, a pun on “La vie de *Bohème*”» [Gauthier-Villars 1902].

6. All score indications are Act/Rehearsal Number/Bars after Rehearsal Number; so the first bar of an opera would be I/0/0.

7. «Da erheben sich in den verschiedensten Szenen Kolonnen auf und niedersteigender paralleler Quinten von so aufdringlicher Hässlichkeit – am liebsten “marcatissimo” von Trompeten geblasen! – dass man sich vergebens fragt, was denn der Komponist mit diesen ungezogenen Scheusälchen bezwecken mochte?». Eduard Hanslick, *Die moderne Oper*, VIII, Berlin 1899, p. 84; quoted in English translation in Groos-Parker 1986, 135.

the parallel voice leading, this progression would be a standard diatonic one. But at the repetition, Puccini writes a non-parallel, traditional functional bass line (I-vi-ii-V-I). Both versions, though different, suggest that the composer heard the melody as a complete tonal idea (Ex. 2a and 2b). So *perhaps*, she thought, *this is one reason Puccini's music makes some sense as tonal music!*

"Ch'el - la mi cre - da..."

parallel outer voices

Gb: I III V I

Ex. 2a. G. Puccini, *La Fanciulla del West*, III/26/o: parallel outer voices.

Gb: I vi ii V I

Ex. 2b. G. Puccini, *La Fanciulla del West*, III/27/o: non-parallel voice-leading for same melody.

But parallels are only part of the picture, the professor countered to herself: a more fundamental issue is whether "*Turandot*" as a whole is tonal or not. Critics have held differing opinions on the traditional tonal and modern atonal qualities of the opera [Salvetti 1991, 275; Stoianova 1985, 202; Ashbrook-Powers 1991, 6-7, 13; Budden 2005, 446; Davis 2010, 171-172]. Puccini himself had said, «Don't think that I'm a traditionalist!» after hearing Schönberg's *Pierrot Lunaire* while he was working on *Turandot*.⁸ Even so, he had also sounded just like a traditionalist when he complained to one of his *Turandot* librettists, Renato Simoni, «Nobody writes melody any more, or if they do it is vulgar. They believe that "symphonism" should reign, whereas I think that would be the end of opera. In Italy they used to sing; now no more. Blows, discordant chords, false expression, transparency,

8. «Non penserai ch'io sia un passatista!» [Marotti 1959, 56-57].

opalescence, lymphatism. All Celtic diseases, a real pox from across the seas».⁹ *But Puccini himself writes hundreds of discordant chords – this makes no sense!*

At that moment, the professor heard a knock on the office door. «Dr. Segugio?» a muffled voice called out, and in came Christie Hunter, one of the professor's graduate assistants. Christie had been helping with some Puccini research in the libraries and on the Internet. «I think I've found an unusual interview from the *Turandot* period», she said, handing over a few printed sheets. «Thanks», said Segugio, as she took the papers to quickly scan them. *This is quite interesting*, she thought. Edoardo Savino had interviewed Puccini just six months before his death. She kept reading:

Savino: Is the genre of music close to the preceding one?

Puccini: I believe that *Turandot* has its own physiognomy that has no comparison with my other musical creatures. The soul of the author, however, does not change, neither can style change, without becoming insincere. Therefore, it will still be Puccinian.

What is Puccini saying here – that it is new, but not new?

Savino: Did you want to write an opera of a popular character or did you want to bring about a new musical form?

Puccini: I told you: I am Puccini... I am, that is, what I sincerely am, even in my *Turandot*.¹⁰

It would seem that Puccini wanted to have it both ways: the opera would sound fresh, new and modern, but he would compose it the same way he had his earlier works. *How would that be possible? Could the music be old and new at the same time?*

Segugio turned to Christie: «I seem to remember something related to this in an article by Giorgio Sanguinetti. Do you remember which one?» – «Oh, it must be his piece about the analyses of Puccini's music by contemporary theorists [Sanguinetti 2004, 221-248]. I'll go find it». When Christie returned with the article, the professor knew her hunch was correct: Sanguinetti had surveyed early 20th-century theorists such as Luigi Parigi and Vito Frazzi about just this mixture

9. «La melodia non si fa più o, se si fa, è volgare. Si crede che il sinfonismo debba regnare e invece io credo che è la fine dell'opera di teatro. In Italia si cantava, ora non più. Colpi, accordi discordi, finta espressione, diafanismo, opalismo, linfatismo. Tutte le malattie celtiche, vera lue oltramontana» [Gara 1958, 524].

10. «ES: Il genere della musica si avvicina a quello precedente? GP: Credo che *Turandot* abbia una fisionomia sua propria che non trova riscontro nelle altre mie creature musicali. L'anima dell'autore però, non muta, nè può mutare lo stile, a meno di non diventare insincero. Quindi sarà sempre del Puccini. [...] ES: Ella ha voluto scrivere un'opera di carattere popolare oppure ha inteso realizzare una forma musicale nuova? GP: Le ho detto: io sono Puccini... sono cioè, quello che sono sinceramente, anche in questa mia *Turandot*» [Savino 1924].

of old and new, and wrote that this idea «provides a clue to understanding Puccini's musical language, which should not be ignored by those who intend to study it today» [Sanguinetti 2004, 241].

Absolutely, thought Segugio, I'm going to take this clue and run with it!

The professor turned back to her computer, and easily found the original 1921 Parigi essay on the Internet. It read:

The current Italian musical scene [...] is characterised by an anxiety to distance itself from the old in order to move ahead. [...] It is really a question of a complete renewal irreconcilable with the faded ideals of the same consecrated representatives of the old theatrical school: Puccini, Mascagni have been carried along with the current and become revolutionaries. Rather than resisting, [...] they have jumped on board, become followers and made themselves into modernists: in various directions and ways, externally [...] to honourably throw off clothing in which they felt they were by now suffocating. [...] They have vulgarised a form, an exteriority very close to real "new music".¹¹

Music that is only new in its external appearance – like "clothing"? she thought. Perhaps there is something in this...

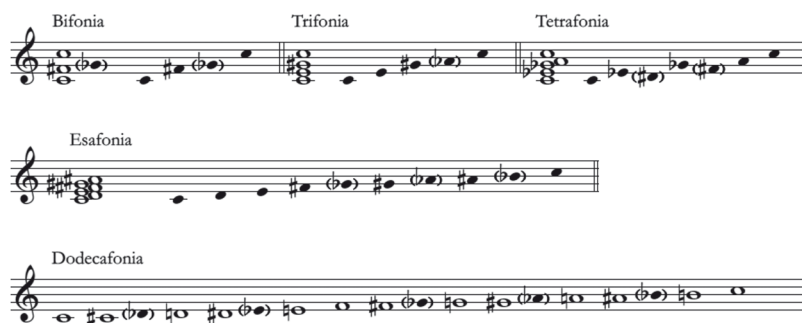
Of course, Baragwanath had recently shown that traditional Italian musical formulae could be found in some Puccini's arias [Baragwanath 2011, 301]. Frazzi, in a similar vein, had claimed that Puccini had only dressed up diatonic melodies with chains of unusual harmonies [Frazzi 1948, 89], but Segugio knew this was an overstatement. The chorus melodies from *Turandot* at I/15/o, *Il lavoro mai non langue*, for example, were certainly not diatonic. Whole-tone melodies appeared in *Tosca*, such as at I/48/14, when Cavaradossi describes the hidden well to Angelotti. And, in that same opera, Puccini had set *Io dei sospiri* in the Lydian mode.

Sanguinetti had written too about another theorist, Domenico Alaleona, a musicologist and composer, as well as a theorist, who had taught music history at the Conservatory of Santa Cecilia in Rome [Busnelli 1985, 217-219]. Alaleona had

11. «Il momento musicale italiano [...] è caratterizzato da una ansietà di staccarsi dal vecchio per andare avanti. [...] Che sia questione proprio di un integrale rinnovamento inconciliabile con tramontati ideali lo provano gli stessi rappresentanti consacrati della vecchia scuola teatrale: il Puccini, il Mascagni col loro farsi trasportar dalla corrente e col loro avvenuto travolgimento. Anziché resisterle, [...] l'hanno abbordata, l'hanno seguita e si son fatti modernisti: in vario senso, in vario modo, esternamente [...] per far getto onorevolmente di un abito nel quale si sentivano ormai soffocare. [...] Hanno volgarizzata una forma, una esteriorità molto da presso a quella propria alle "nuove musiche"»; <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?q1=puccini;id=uci.b4428515;view=1up;seq=27;start=1;size=10;page=search;num=21#view=1up;seq=27>. Accessed 10 June 2013.

corresponded and worked with Puccini from about 1919, when he orchestrated Puccini's *Inno a Roma* and they knew each other well enough then to use "carissimo" as a form of address. Before that, however, in 1910 and 1911, when Alaleona published his important theoretical articles, he was part of the Torinese circle of the journal «Rivista Musicale Italiana», a publication quite unfriendly to Puccini.

Alaleona was interested in equal divisions of the octave (Ex. 3). He stated that if the octave is divided equally into two tritones, it is "biphony" [bifonia]; if it is divided equally into three major thirds, it becomes "triphony" [trifonia]; into four minor thirds, "tetraphony" [tetrafonia]; into six whole tones, it is "hexaphony" [esafonia]; and Alaleona even continued on to "dodecaphony" [dodecafonía]. Although part of his articles described innovative divisions of the octave, such as "pentaphony" [pentafonia], Alaleona separated his new ideas from what he calls «material previously known» [Alaleona 1911, 382-420].



Ex. 3. Domenico Alaleona's equal divisions of the octave.

Alaleona also posited two different ways in which equal divisions of the octave could be used: tonally and atonally. If the symmetrical construction, say an augmented triad, resolves tonally, then it is the tonal form; if not, and if the chord is used structurally (such as in a major-third cycle), then it is the atonal form. And, in his one mention of Puccini (from *La Fanciulla del West*), he criticises the composer for using the equal division of the octave only ornamentally, and not "poetically", by which he means structurally, as Sanguinetti pointed out [Sanguinetti, 2004, 240].

Again, the charge is one of superficial modernism, Segugio thought. But she knew that Puccini did, in fact, use equal divisions of the octave in structural ways, not just in *Turandot*, but throughout his oeuvre. An obvious example of a major-third cycle ("triphony") from *Turandot* could be heard right at the opening: we hear a clear F# minor at I/o/2, D minor in the bass at I/o/4 and Bb minor at I/1/2. In the

second act, there is another at II/47, which moves from G $\flat$ major to B $\flat$ major to D major (Ex. 4).



Ex. 4. G. Puccini, *Turandot*, II/47/0.

A minor third cycle (“tetraphony”) in *Turandot* can also be found at I/15/0, and there are many abrupt tritone shifts (“biphony”). The latter happens between E $\flat$ minor and A minor at I/25/0, when Timur begs the Prince not to pursue Turandot’s challenge, and also at III/35/0 after Liù’s cortège. Another is found just before the confrontation between Calaf and the Emperor, from A $\flat$ major to D Dorian.

Interesting!, thought Segugio, *all of these instances are preceded by pauses.* They seem to delineate, not only key areas and structural units, but new events in the dramatic narrative. Musical transitions, which usually sound so fluidly natural in much of Puccini’s works (usually helped along by common tones or pedal points), are missing here: as Andrew Davis has suggested, the formal seams seem perceptible by design [Davis 2010]. *This is part of the Puccinian mystery of abrupt interruptions. And what could be more abrupt than a tritone shift?*, Segugio thought, remembering the entrance of the dying Mimì in the last act of *La Bohème*, where B $\flat$ major shifts suddenly to E minor (Ex. 5).



Ex. 5. G. Puccini, *La Bohème*, IV/12/31.

In sum, all of these contemporary writers seemed to be hinting at more or less the same thing, the professor concluded: that Puccini’s deeper structure was a traditional one, ornamented by so-called modernisms. She would have to do more

research. *Perhaps a trip to Yale, and its collection of Puccini manuscripts, would be a good idea...*

The ride on Amtrak's Acela Express train to New Haven took only two hours. These newer trains had conference tables and electric outlets for recharging phones or computers and Wi-Fi. And they looked modern, even if they couldn't compare to the wonderfully elegant European trains. And of course Amtrak service was always riddled with delays.

But today, things were running smoothly. Prof. Segugio glanced up from her Puccini scores and glanced out the sealed window at glimpses of the Connecticut coastline and Long Island Sound. The sunlight reflecting on the water brought to mind sunny summer days in Viareggio, not far from Puccini's long-time home at Torre del Lago. *But back to "Turandot"!*

On her lap was the *Turandot* piano-vocal score – the Ricordi edition with the standard Alfano completion of the final duet and finale. She was looking at I/10/1, an F# minor tune with a lowered second scale degree: it almost sounded primitive. Yet when this melody returns at II/25/6, it has an added pedal tone at the tritone, which makes it sound much more modern. *Perhaps this layering is what Parigi and Frazzi thought of as external*, thought Segugio (Ex. 6a and 6b).



Ex. 6a. G. Puccini, *Turandot*, I/10/1.

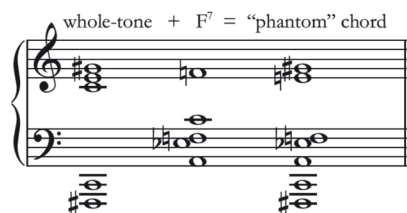


Ex. 6b. G. Puccini, *Turandot*, II/25/6.

That was a simple example, though. But what about the mysterious, dissonance “phantom chord” that appears at I/38/o? It was comprised of the following pitches:

C-E $\flat$ -E-F-F $\sharp$ -G $\sharp$ -A

While some of this sequence was an octatonic fragment (F-F $\sharp$ -G $\sharp$ -A), the voicing of the chord did not seem to suggest this partial solution. Rather, the uppermost and lowermost extremes notes of chord – F $\sharp$ -C and C-E-G $\sharp$ – were all whole-tone. The remainder (F-A-E $\flat$) implied a F7 chord, which would also share a C with the whole-tone collection (Ex. 7).



Ex. 7. G. Puccini, *Turandot*, I/38/o, direct conflation in the “phantom chord”.

This combining, or *layering*, of sonorities was something like others had noticed in Puccini’s work before, Segugio remembered. Leukel had identified what he called *Schichten* [Leukel 1983, 65 ff.] and Conati found “synchronic planes” [piani sincronici], in *Il Trittico* [Conati 2003, 146-160], no doubt inspired by Wagner’s layers of Leitmotifs. Those instances from the *Trittico*, though, represented multifocal moments when more than one event is happening onstage at the same time, such as sailors singing offstage behind other onstage dialogue. Just like Act II of *La Bohème*, when Musetta’s waltz in E major clashes with the arriving band in B $\flat$ major, these situations also carried implications of bitonality/polytonality. The professor pondered, *although the idea of layering or conflating different sonorities is what Leukel and Conati describe, these modernistic, individual sonorities are something different.*

She then turned to the end of Liù’s beautiful aria, *Signore, ascolta*, at I/42/15 (Ex. 8). There is a chromatically rising line in the tenor: A $\flat$ / B $\flat\flat$ / B $\flat$ / C $\flat$ / C / D $\flat$. Supporting that line is a strange, polytonal third layer of chords: A $\flat$ minor, E $\flat\flat$ major, B $\flat$ augmented, F $\flat$ major, and E $\flat\flat$ half-diminished seventh. But, the tonic G $\flat$ is also prolonged with a pedal over four bars, as if it were a traditional diatonic coda. The effect is magical, particularly coming between pentatonic passages, and with the vocal line ascending to high B $\flat$.



Ex. 8. G. Puccini, *Turandot*, I/42/15.

Again, Puccini has used a layering or conflation of modern sounds over a traditional element! But how is this different than the dissonant pedal points that Puccini had used from his early days? Dissonant pedal points were some of the most traditional musical features, popular from the Baroque period on. Puccini's, though, like the one from the original version of *Edgar*, actually implied a kind of modern bitonality in keys a half-step apart (B and C). Puccini must have liked this sonority, she thought, since he practically reproduced it in different keys (A and B $\flat$) years later in "*Il tabarro*"! (Ex. 9a and 9b). Of course, it is also not too different from *Tristan's* Act II, scene 1...



Ex. 9a. G. Puccini, *Edgar*, original version, Act III, scene 2.



Ex. 9b. G. Puccini, *Il Tabarro*, 85.

But *Turandot* is full of true bitonality, front and center in the opening pages of each act. Bitonality certainly is a kind of layering, but I should find more of this type of layered structure. But where? Segugio wondered. She turned to the third act, and there, at III/26/15, was a very dissonant, descending passage. There were parallel

tritones in the bass, below various complex chords (diminished and half-diminished sevenths, whole-tone sonorities, etc.), and above it all even the *Sehnsuchts-motiv* from *Tristan* appears, before the resolution to B $\flat$ major. Some of these chords could be labeled as set class (026), modern terminology for a sonority Puccini used frequently – so frequently that Dr. Segugio had called it his “signature” (Ex. 10a)! *If one were to remove these added layers and chromatic passing tones, she thought, what remains is a simple linear intervallic pattern of parallel tenths* (Ex. 10b)!



Ex. 10a. G. Puccini, *Turandot*, III/26/15.



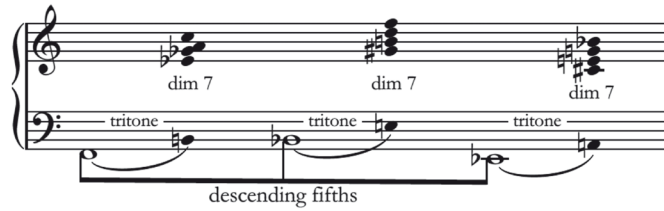
Ex. 10b. G. Puccini, *Turandot*, III/26/15, simplified.

Conflation again. And it reminds me of another passage – at III/36/0.

She turned to that section. It seemed like the bass downbeats of each bar formed a standard linear intervallic pattern of descending fifths (F-B $\flat$ -E $\flat$). But two legs of the underlying schema alternated in the bass with their tritones (F+B, B $\flat$ +E), and the whole passage was adorned with diminished sevenths (Ex. 11a and 11b).



Ex. 11a. G. Puccini, *Turandot*, III/36/0.



Ex. 11b. G. Puccini, *Turandot*, III/36/o, simplified.

More conflation. This all seems interconnected in some way – but how?

The train was pulling into the New Haven station. Dr. Segugio descended and decided to walk over to Yale's Beinecke Rare Book and Manuscript Library. She remembered it well from her earlier days as a student here. It always held surprises and treasures. Perhaps today she'll find something important, and she knew exactly where to start looking.

The exterior of Yale's Beinecke Library looks oddly out of place in the mostly neo-gothic architecture of the university. Its shell of thin, white, gray-veined marble panes filter the sunlight, protecting the rare books inside. It is a huge depository of rare materials and books, now holding about half a million volumes and several million manuscripts.

As Segugio approached the ghostly white building, she knew she would request to see the Puccini manuscripts in the Frederick R. Koch collection: a vast group of materials that is a fundamental resource for research on many composers, authors and historical figures. Some of the composers whose papers are part of this collection are Berlioz, Boccherini, Brahms, Debussy, Gounod, Handel, Leoncavallo, the Mendelssohns, Mozart, Poulenc, Schubert, Stravinsky and Wagner. Although some of these images are posted on the Internet – including a sketch of the bell scene from *Tosca*'s Act III – these are just a handful compared to their full collection.

The professor went downstairs on thickly carpeted steps to the main desk. And, after submitting the request forms, she waited, pencil and notebook in hand, for the arrival of the packet. The Puccini file of the Koch collection, she knew, included sketches for *Tosca*, *Madama Butterfly*, and *La fanciulla del West*, plus some correspondence with family and friends.

When it arrived she immediately started searching for notes Puccini might have left himself in the sketches: verbal phrases that were not related to tempo

indications or instrumentation. One caught her eye in a sketch for *Fanciulla*: depicting the moment in Act II when Johnson re-enters Minnie's cabin after being shot, lurching and stumbling: as usual, the composer had written the stage directions and tempi. But he had also added: «irregular movement» [movimento irregolare] / «staggering from the wound» [traballamento del ferito]. Just a hint of how Puccini's rhythm was directly related to the onstage action. *But this is not really going to help much with Turandot*, she thought.

Finally, she saw, in a section labelled "Notes and Ephemera", number 734, a five-page document that seemed to be a letter, but there was no addressee or signature. It appeared to be scribbled with words crossed out, as if it were a draft to be perfected later. *Perhaps these are notes for a speech or interview?*

Phrases meaning «As to the question you asked me» and «Italian melody» jumped out at her. This must be a response to an interviewer's inquiry, probably written around the time of *La rondine* – that is, in the middle of World War I, when Italy and Germany were on opposite sides. Patriotic feelings ran high then and, since Puccini had recently been accused of being an "international" composer by Fausto Torrefranca, he often had had to defend his own *italianità*. The whole page read:

As to the question you asked me about the new musical *indossi* that come to us from other countries, I have nothing to say – it is necessary and proper to accept them because when music is good it can be written in any country – however, I state, hold and insist that these new *indossi*, especially the cerebral ones, must not in any way pollute or mar the essence and the traditions of Italian melody, which arise only from the heart and flourish under our skies – Let us indeed be aware of all the harmonic and technical progresses that arrive from beyond the mountains and the seas, but let us keep the clarity, the spontaneity and the simplicity that characterise our music.¹²

There it was! Puccini's own explanation of his aesthetic combining the old Italian traditions and new ideas. His term «*indosso*» was problematic, though. Although it related to the verb *indossare* to wear or put on as clothing, it was not an actual Italian word. But it was clear from the context what Puccini meant by *indosso*: «the harmonic and technical progresses that arrive from beyond the mountains

12. «Alla domanda che mi fa circa i nuovi indossi musicali che ci vengono da altri paesi non ho niente da dire – bisogna ed è doveroso accettarli perchè la musica quando è buona può esser scritta in qualunque paese – ma però dico sostengo e insisto che questi nuovi *indossi*, specialmente cerebrali, non debbono in veruna maniera inquinare né guastare l'essenza e le tradizioni della melodia italiana che dal cuore solo nasce e germoglia sotto il nostro cielo – Facciamo pur tesoro di tutti i progressi armonici e tecnici che ci arrivano d'oltre monte e d'oltre mare ma conserviamo la chiarezza la spontaneità e la semplicità che caratterizzano la nostra musica»; Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Koch Collection, Notes and Ephemera, n. 734 [page 5 of 5].

and the seas». That is, the modernistic, “international” trends. And – Dr. Segugio was beaming – they were to be added to, or conflated with, simple, traditional frameworks. This was exactly what she had been observing in the music!

Would this idea work with one of the *Turandot* sketches? She dug out a photocopy of sketch 22 for the finale. This passage was so dissonant that Janet Maguire (who had studied the sketches for almost a decade in order to compose her version of the ending) had said it was 12-tone! [Maguire 1990, 339]. But as Segugio examined the sketch, she saw that it could also be interpreted as a series of non-resolving (i.e., “modern”) diminished seventh chords, within a larger pattern of three-chord groups that is itself rising chromatically. Further, the bass notes of each chord spell out traditional arpeggiated major triads on C, C# and D. This was a multiple conflation: a simple chromatic line supporting triads supporting diminished sevenths. Some elements were diatonic and some were not: a true mixture of old and new (Ex. 12).



Ex. 12. G. Puccini, *Turandot*, sketch 22 for the finale, transcribed with annotations.

Returning the archival material to the desk, she thought that perhaps she was onto something. This idea of conflation does help solve the first two riddles – Puccini’s strange chord construction and his extreme dissonances. *But what about the third, the abrupt interruptions?* she wondered, as she left the library and stepped out onto the sunlit pavement.

Two of the most influential music critics and thinkers of the late 19th century were Eduard Hanslick and Heinrich Schenker. Both of them commented on Puccini’s habit of swiftly breaking off one musical idea and jumping to another – and both of them hated it. In an 1897 review of *La Bohème*, Schenker had written: «The count in Mozart’s *Marriage of Figaro* or Mozart’s *Don Giovanni*, despite their less than honourable intentions, are at least men of more steady sentiments, and more

steady desires than Marcellos, Rodolfos, etc.».¹³ And Hanslick agreed, writing about *La Bohème*, «The basic feeling of the whole, continually broken up, is thus dissipated in noisy, nervous details».¹⁴

Christie Hunter was showing Dr. Segugio these quotes she had located, both of which the professor had known previously. The professor explained to Christie that, in Puccini's operas, the clearest juxtapositions of diverse and contrasting musical elements occur at the level of the scene, which had been discussed in recent books by Andrew Davis [2010] and Alexandra Wilson [2007]. Davis examined Puccini's last four operas in light of this juxtaposition of styles – he called it *stylistic plurality*. She found a good quote in the first chapter: «Much of Puccini's late music [...] proceeds according to a series of discrete episodes, each articulated with a discrete style and each contrasting with neighboring episodes in such a way to produce obvious musical seams» [Davis 2010, 21]. Segugio added that contrasting discrete episodes occur in the composer's earlier operas as well, such as *Bohème*. It was a vital part of his style. For example, in *Tosca*, Scarpia opens a window, we hear a gavotte playing outside in a different key, then he shuts the window and the original music returns.

«But quick shifts in Puccini scores happen at much faster rates as well», Segugio said, «This is what has been labelled Puccini's "mosaic" technique by many scholars and critics».

«I know», said Christie, «I underlined what William Ashbrook said about it: "With *La Bohème*, Puccini began to use a lapidary technique, constructing an act of carefully wrought and contrasting details, building up a musical mosaic"» [Ashbrook 1968/1985, 216].

«Yes», said the professor, «you surely remember the scene from Act I of *Bohème* when Rodolfo's bohemian friends have just exited (in G $\flat$ major). Then he sits down to write his article (in B major), which quickly disintegrates as he grows disgusted. Then he throws down his pen and says "I'm not in the mood". But suddenly – in D major – there's a knock at the door: it is Mimì, and the trouble begins».

Christie nodded. Segugio continued, «Well, that technique has also been called "bracketing" by Suzanne Scherr, and "framing" by Steven Huebner [Scherr 1997; Huebner 2004]. But it's also possible to see the same phenomenon as "interruption"». Looking at the quick shifts to new music as appearances over a background

13. «Der Graf in Mozart's *Hochzeit des Figaro* oder Mozart's *Don Juan*, trotz ihrer unehrenwerthen Absichten zumindest Männer von fixerer Gesinnung und fixerem Wollen als die Marcells und Rudolphs etc.» [Schenker 1897].

14. «Die Grundempfindung des Ganzen, unaufhörlich zerrissen, zerflattert dergestalt in lauter nervösen Details» [Groos-Parker 1986, 135].

layer of sound (rather than being framed by it) changes one's perception of the phenomenon. It implies, Segugio thought, that the background layer is on a deeper structural level, that it is actually being prolonged somehow. *If auxiliary notes could prolong a pitch, and auxiliary chords could prolong a tonicisation, why couldn't parenthetical interruptions (even in other keys) prolong a whole musical fabric?*

The professor's eyes lit up as she remembered a letter that Puccini had written to his friend Riccardo Schnabl about *Turandot* that might help. *Did Puccini suggest his own name for this technique?* – she wondered. She found the letter and read: «*Turandot* is sleeping. It lacks a big aria in the second act. I need to graft it in». ¹⁵ A graft, she thought, “*innesto*” in Italian.

And, after a beat, *it's another sort of conflation!* The two techniques were related – the adding together of sonorities was “direct conflation” and the interruptions (or grafts) were “indirect conflation”. *Perhaps I will write this up someday*, she thought.

Segugio and Christie turned back to the printed *Turandot* score. «Then, Professor, would you call this “direct” or “indirect” conflation?» asked Christie, pointing to I/30/1. At that point, a bitonal section pops up in the midst of clear A $\flat$ major, with a pentatonic melody (Ex. 13).



Ex. 13. G. Puccini, *Turandot*, I/30/1.

«The A $\flat$ major melody that Ping, Pang and Pong began at I/28 keeps returning, so it would be indirect. But these short bitonal moments combine A $\flat$ major and B $\flat\flat$ major and so I think they would be direct», she added. «You're right, Christie», said the professor, «both can happen simultaneously».

«And do you remember what Casella wrote about bitonality and polytonality?» Segugio added. «Not really...», answered Christie. «Well, writing in 1923 – just a year before Puccini's death – Casella described polytonality as “simultaneous modulation” and compared it to pictorial Cubism. According to Casella, in cubism an object is simultaneously viewed from diverse perspectives in space and

15. «*Turandot* dorme: ci vuole una grande aria al secondo, bisogna innestarla» [Gara 1958, 530].

time – the negation of normal time flow» [Casella 1924, 8-9]. Something struck a chord: *they were thinking about playing with time...*

«If that's the case», said Christie, «could polytonality also be simultaneous prolongation?».

«Let's think about that», answered Segugio, «perhaps you have found your thesis topic!» But silently the professor wondered: *these two kinds of conflation seem to be different only in regard to how they occur in time – simultaneously or sequentially. Perhaps they are two forms of the same technique!*

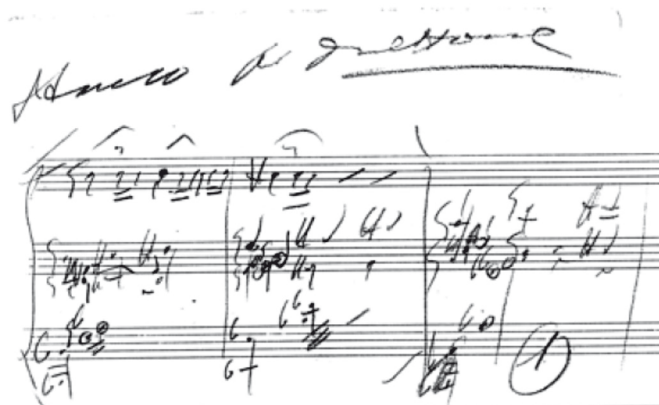
Dr. Segugio's iPhone was beeping again. She finally put down her copies of the *Turandot* sketches that she had been poring over for hours. It was a text message from Christie: «Urgent! I must c u!». The professor wished that students would not use "c" for "see" and "u" for "you" but by now it was part of the language. *What could be so important?*

She phoned Christie, who blurted out, «Professor, I think some of the *Turandot* sketches were stolen! Someone named Zuccoli. Maybe Alfano didn't get to see all of them!». Segugio knew that every once in a while, some *Turandot* sketches surfaced and were sold at private auctions. Dieter Schickling was a master at tracking these down. Christie told her that she had found an Internet listing for an auction in England in 2002 that had offered some unknown *Turandot* sketches.

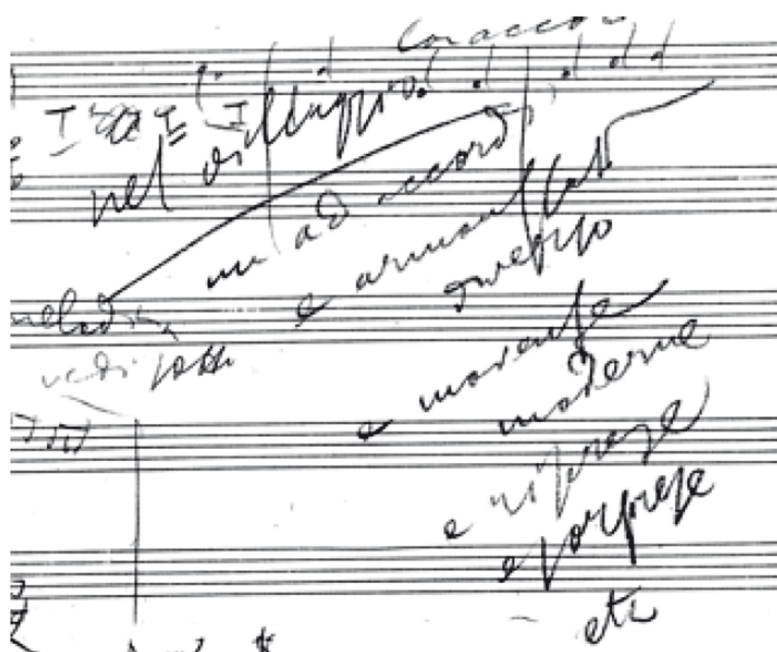
«Well, let's check Schickling's catalogue [Schickling 2003] and see if they are there», Segugio said. She opened it to page 374 and began leafing through the list of sketches. She picked up the phone again and said to Christie: «You are correct that a sketch that Schickling lists as 91.A.II.48.a, which was sold by antiquarian Lisa Cox in Exeter, but it seems to be for the riddle scene in Act II, not the finale. It had been in the possession of Guido Zuccoli's daughter» [*ibid.*, 376].

«Who was this Guido Zuccoli?», asked Christie. «A Ricordi employee responsible for preparing the piano-vocal score of the opera. He probably ordered and put together the selection of sketches for Alfano» [*ibid.*, 392], answered the professor. «It is possible that Zuccoli did not give all the sketches to Alfano», she added, «but let's not call it a theft».

But wait! Segugio's eyes fell on the following page of the Schickling catalogue, about halfway down [*ibid.*, 377]. *Zuccoli's name was mentioned again for sketch 91.A.III.35.a.* This sketch, according to Schickling, contained annotations in the composer's hand that were not normal score indications. The sketch had been reproduced by Celli, but was practically illegible. But now Schickling had found



Ex. 14a. G. Puccini, *Turandot*, facsimile of sketch 91.A.III.35, p. 1: «stacco per duettone».



Ex. 14b. G. Puccini, *Turandot*, sketch 91.A.III.35, p. 2: «nel villaggio ma ad accordi e armonizzato diverso e movenze moderne e riprese e sorprese etc.».

the original somewhere in Germany and confirmed what Celli had deciphered. Segugio read just what she had been waiting to see: *Puccini had written down what needed to be done!*

Under the heading «stacco per duettone» [interruption for the great duet], Puccini had written the following: «Nel villaggio but with chords and harmonised differently and modern movements and reprises and surprises, etc.»¹⁶ (Ex. 14a and 14b).

Instantly, Prof. Segugio knew what Puccini meant: “Nel villaggio” referred to a very diatonic aria from Puccini’s unsuccessful second opera, *Edgar*. In other words, Puccini had been planning to interrupt one passage with another (indirect conflation), and adorn the simple diatonic melody of the earlier work with new harmonies, rhythms, returns – and surprises (that is, direct conflation). *In this case, Frazzi was right!*

Dr. Segugio ventured over to the piano. She took out the score of *Nel villaggio* and played through the melody. She then penciled in a few “indossi”: a tritone in the lowest part, then chromatically rising dominant seventh chords, and finally, in the upper range, parallel augmented triads following the melodic line. She held her breath and played through it. *Could Puccini have composed this?* – she thought (Ex. 15a and 15b).



Ex. 15a. G. Puccini, *Edgar*, *Nel villaggio*.

16. «nel villaggio ma ad accordi e armonizzato diverso e movenze moderne e riprese e sorprese etc» [Celli 1985, 53-54].

augmented triads
parallel sevenths
tritone

Ex. 15b. Hypothetical realization, with *indossi*.

The answer was not so simple. It did sound like the sonic world of *Turandot*, but there would have to be much more studying to be done for any reconstruction to truly reveal what the composer had wanted. But this was a real clue, in Puccini's own hand. And it was a good first step at solving the riddle of *Turandot* – and the Puccini code.

REFERENCES

- ADAMI G. (ed. 1928/1982), *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondadori, Milano.
- ALALEONA D. (1911), *I moderni orizzonti della tecnica musicale. Teoria della divisione dell'ottava in parti uguali*, «Rivista musicale italiana», 18, pp. 382-420.
- ASHBROOK W. (1968/1985), *The Operas of Puccini*, Cornell University Press, Ithaca NY.
- ASHBROOK W. – POWERS H. (1991), *Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- BARAGWANATH N. (2011), *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington IN.
- BUDDEN J. (2005), *Puccini: His Life and Works*, Oxford University Press, Oxford.
- BURTON D. (2012), *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*, Pendragon, New York.
- BUSNELLI M. (1985), *Carteggio Giacomo Puccini-Domenico Alaleona, 1919-1924*. «Quaderni Pucciniani», 2, pp. 217-219.
- CASELLA A. (1924), *Problemi sonori odierni*, «La Prora», 1, pp. 5-18; Eng. trans. *Tone-Problems of Today*, «Musical Quarterly», 10 (1924), pp. 159-171.
- CELLI T. (1985), *Gli abbozzi per Turandot*, «Quaderni Pucciniani» 2, pp. 43-65; orig. ed. *Scoprire la melodia*, «La Scala» (April 1951) pp. 40-43; *L'ultimo canto*, «La Scala» (May 1951), pp. 32-35.
- CONATI M. (2003), *Lettura del Tabarro di Giacomo Puccini*, in M. Bianchi (ed.), «Il tabarro» di Giacomo Puccini. *Il Maestro a Pescaglia*, atti della Prima Giornata Pucciniana: Monsagrati di Pescaglia, Villa Mansi, 15 settembre 2002, Promolucca, Lucca, pp. 146-160.
- DAVIS A. (2010), *Il Trittico, Turandot and Puccini's Late Style*, Indiana University Press, Bloomington, IN.
- FAIRTILE L. (2004), «Duetto a tre»: *Franco Alfano's Completion of Turandot*, «Cambridge Opera Journal», 16/2, pp. 163-185.
- FRAZZI V. (1948), *Il superamento della tonalità ed il nuovo concetto armonico*, in *Atti del quinto convegno di musica presieduto da Ildebrando Pizzetti*, Barbèra, Florence.
- GARA E. (ed. 1958), *Carteggi Pucciniani*, Ricordi, Milan.
- GAUTHIER-VILLARS H. (1902) [pseud. Willy], «L'assiette au beurre», n. 78.
- GROOS A. – PARKER R. (eds 1986), *Giacomo Puccini: La Bohème*, Cambridge University Press, Cambridge.

- GIRARDI M. (2000), *Puccini: His International Art*, Chicago University Press, Chicago; orig. ed. *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venice 1995.
- HEPOKOSKI J. (2004), *Structure, Implication and the End of Suor Angelica*, «Studi pucciniani», 3, pp. 241-264.
- HUEBNER S. (2004), *Thematic Recall in Late Nineteenth-Century Opera*, «Studi pucciniani», 3, pp. 77-104.
- LEUKEL J. (1983), *Studien zu Puccinis "Il Trittico"*, Katzbichler, Munich.
- MAEHDER J. (1985), *Studi sul carattere di frammento della Turandot di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani», 2, pp. 83-84; orig. ed. *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis Turandot*, «Analecta musicologica», 22 (1984), pp. 297-397; Eng. trans. *Puccini's Turandot: A Fragment: Studies in Franco Alfano's completion of the score*, «English National Opera Guide», 27 (2011), pp. 35-53.
- MAGUIRE J. (1990), *Puccini's Version of the Duet and Final Scene of Turandot*, «Musical Quarterly», 74/3, pp. 319-355.
- MAROTTI G. (1959), *Incontri e colloqui col Maestro*, «L'approdo musicale», 6/II, pp. 54-57.
- PARIGI L. (1921), *Il Momento Musicale*, Vallecchi, Florence.
- PHILLIPS-MATZ M. (2002), *Puccini: A Biography*, Northeastern University Press, Boston.
- SALVETTI G. (1991), *La nascita del Novecento*, Storia della Musica 10, EdT, Turin.
- SANGUINETTI G. (2004), *Puccini's Music in the Italian Theoretical Literature of Its Day*, in D. Burton – S. Vandiver Nicassio – A. Ziino, (eds.) *Tosca's Prism: Three Moments of Western Culture History*, Northeastern University Press, Boston, pp. 221-248.
- SAVINO E. (1924), *Turandot, la nuova opera di Puccini*, «Il Mezzogiorno», n. p.
- SCHENKER H. (1897), *Bohème von Puccini*, «Neue Revue», 8/2; It. trans. in G. Sanguinetti, *L'opera italiana nella critica musicale di Heinrich Schenker*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 29/3 (1995), pp. 466-467.
- SCHERR S. (1997), *The Chronology of Composition of Puccini's Manon Lescaut*, in G. Biagi Ravenni – C. Gianturco (eds.), *Giacomo Puccini: L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, LIM, Lucca 1997, pp. 81-110.
- SCHICKLING D. (2003), *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, Bärenreiter, Kassel.
- STOIANOVA I. (1985), *Remarques sur l'Actualité de Turandot*, in J. Maehder (ed.) *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Giardini Editori, Pisa, pp. 199-210.
- WILSON A. (2007), *The Puccini Problem*, Cambridge University Press, Cambridge.

Abstract

In questo saggio – scritto nello stile del romanziere Dan Brown, e utilizzando citazioni da lettere di Puccini e altri documenti – l'autrice inventa i personaggi della Prof. Segugio e della sua assistente Christie Hunter per analizzare le tecniche compositive di Puccini nella sua ultima opera incompiuta, *Turandot*. I due personaggi lavorano per risolvere gli enigmi della tecnica di Puccini – andamenti paralleli, improvvisi cambi di texture e di stile, un senso di coerenza tonale anche in ambiti politonalità e atonali – attraverso la lettura di testi critici coevi e moderni e un'analisi rigorosa delle partiture. La Prof. Segugio classifica infine le peculiari tecniche compositive di Puccini in due tipologie: combinazione diretta (*direct conflation*) e combinazione indiretta (*indirect conflation*). Si tratta di due forme di stratificazione che concorrono a creare una partitura fondamentalmente diatonica, ma con l'aggiunta di elementi modernisti. La prova documentaria decisiva, a supporto di queste conclusioni, è rappresentata da un'annotazione inedita di Puccini (custodita presso la Yale's Beinecke Rare Book Library) e da un raro abbozzo per il finale della *Turandot*, con indicazioni autografe del compositore.

Cosimo Colazzo

IL LINGUAGGIO COMPOSITIVO DI FERNANDO LOPES-GRAÇA: MATERIALI E FORMA, INNESTI E STRATIFICAZIONI

Abstract

The article proposes an analysis of Fernando Lopes-Graça's musical style (1906-1994), a Portuguese composer who played an important role in the resistance against Salazar's dictatorship. His creative activity is characterized by a deep interest for the folk song tradition of his country and by a strong attitude towards the experimentation of new expressive languages.

The first part of the essay focuses on the *Melodias Rústicas Portuguesas*, to highlight the composer's tendency to use a folk song as a departure point towards an exploration of new sound combinations in both modal and post-tonal ambitus. The analysis of the *Cinco Nocturnos* for piano allows to examine several features of his compositional style: the use of the octatonic system and of symmetrical chordal constructions; the continuity of form through the selections of fundamental motives built around a limited number of intervals; the dialectic between continuity and discontinuity; the experimentation with timbre, obtained through a careful use of registers; the technique of sound stratification, through which it is possible to explore a non-linear dimension of musical time.

1. Un profilo dell'autore

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) è un compositore portoghese, autore di una vasta produzione musicale. La sua esperienza creativa è animata da un forte impegno politico, che si manifesta attraverso una strenua opposizione al regime instaurato in Portogallo nel 1926, con il colpo di stato che causò la fine della Prima Repubblica e aprì la strada alla lunga dittatura di António Oliveira de Salazar. Assunta, a partire dal 1932, la forma del cosiddetto *Estado Novo*, la dittatura cadrà

solo nel 1974, con la “Rivoluzione dei Garofani”. Dal punto di vista delle politiche culturali, l’*Estado Novo* imponeva una forma di nazionalismo aderente ai canoni del gusto borghese e fortemente controllato dal regime. Fin dall’inizio della sua attività artistica, Lopes-Graça si propone come un intellettuale fortemente critico rispetto al regime, e di conseguenza viene controllato e contrastato, anche con violenza.¹ Nel 1931 ottiene una cattedra al Conservatorio di Lisbona, ma nello stesso giorno in cui supera il concorso viene arrestato e portato in carcere. Nel 1934 vince una borsa di studio per seguire dei corsi di musicologia e composizione a Parigi, ma non ottiene il permesso di lasciare il Portogallo e nel 1936 viene nuovamente arrestato. Solo nel 1937 riuscirà finalmente a recarsi a Parigi, dove rimane per due anni e studia con Charles Koechlin. Le sue opere vengono ripetutamente eseguite in concerto; conosce intellettuali e artisti, e stringe rapporti con ambienti della sinistra e del Fronte Popolare francese. Torna in Portogallo nel 1939, per stabilirvisi definitivamente, seppur sempre sorvegliato e spesso censurato dal regime.² Aderisce al Partito Comunista clandestino, e nel 1945 diventa uno dei dirigenti del Movimento de Unidade Democrática. Fortemente impegnato nella diffusione della musica contemporanea, nel 1942 fonda l’associazione *Sonata* per promuovere la cultura della musica da camera e la produzione contemporanea. A partire dagli inizi degli anni Quaranta insegna pianoforte presso un’istituzione privata, la prestigiosa Academia de Amadores de Música di Lisbona, e ne dirige il coro, per il quale realizza anche molte trascrizioni e armonizzazioni di melodie popolari portoghesi. Nel 1954 dovrà subire un ulteriore, violento attacco del regime che gli inibisce anche la possibilità di insegnare privatamente. Stoicamente, continuerà il suo lavoro di sempre: componendo, dirigendo il suo coro e studiando il canto

1. Per la questione dell’impegno politico di Fernando Lopes-Graça contro il regime fascista portoghese, e per la sua attività intellettuale nel contesto della resistenza clandestina, si rinvia agli studi di Mário Vieira de Carvalho [2006; 2011; 2012].
2. Lopes-Graça è presente nel dibattito intellettuale e culturale anche come critico musicale e teatrale. Negli anni Trenta collabora con «Presença», rivista di ispirazione cosmopolita che raccoglie voci poetiche di grande sensibilità e impegno come quelle di Adolfo Casais Monteiro, José Régio e Miguel Torga, i cui versi metterà in musica in diverse occasioni. Come critico musicale collabora anche con «Seara Nova», una rivista di forte militanza intellettuale, mentre come critico teatrale scrive su «O diabo», che verrà chiusa per motivi politici nel 1940. Collabora poi con la rivista militante «Manifesto», con «Vertice», sostenuta dal partito comunista clandestino portoghese, e con «Ler», una rivista di impostazione più eterodossa. Negli anni Cinquanta, caratterizzati dal richiamo ai valori del realismo socialista, la sua musica venne accusata di “formalismo” in un articolo pubblicato su «Vertice» da Antonio Vale (pseudonimo di Alvaro Cunhal), storico leader comunista portoghese. Oltre a collaborare con varie riviste, Lopes-Graça ha fondato e diretto diversi giornali. Giovannissimo, nella sua città natale Tomar fonda e dirige «A Acção», un giornale di ispirazione repubblicana di sinistra che viene chiuso per le sue posizioni apertamente ostili nei confronti del regime; il suo attivismo gli varrà, per la prima volta, il carcere. Fonderà più tardi la «Gazeta Musical» che, nel raccogliere collaborazioni di artisti e studiosi anche non portoghesi, aprirà il dibattito musicale ai temi e alle tendenze della musica internazionale [Alves-Cascudo 2013; Cascudo 2003; 2010; Vieira de Carvalho 2006]. Svolge anche un’importante attività di traduttore di testi letterari [Gouveia Boura 2003].

popolare portoghese [Vieira de Carvalho 2006, 137-243]. La rivoluzione del 1974 lo celebrerà come uno dei padri del “nuovo” Portogallo.³

2. Il canto popolare contadino

Uno degli elementi che contraddistinguono l’esperienza creativa di Lopes-Graça è il suo interesse per il canto popolare. Il compositore ha sempre manifestato una posizione critica nei confronti del Portogallo musicale “da cartolina”, apprezzato dal pubblico borghese e tipico di quella musica popolare “addomesticata” che tende a restituire un’immagine pittoresca delle varie regioni del paese [Lopes-Graça 1991, 20-21]. Allo stesso modo, ha sempre preso le distanze da certa musica erudita che considera il materiale folclorico come un elemento eclettico, da utilizzare in forma di citazione all’interno di altri contesti linguistici che, come quello della musica di tradizione classica, sono totalmente estranei alla sua autentica matrice popolare [Lopes-Graça s.d., 252]. Il compositore è piuttosto critico anche nei confronti di quei repertori che utilizzano il *fado* che, sia dal punto di vista musicale che letterario, si basa su poche formule banali, anche in questo caso adatte a veicolare un’immagine “turistica” del Portogallo [Lopes-Graça 1978, 221-228; 1974, 55-61]. Lopes-Graça rifiuterà sempre, e con grande decisione, questa impostazione nazionalistica e questo tipo di rapporto con la musica popolare. Il suo interesse per il canto popolare segue invece gli orientamenti culturali di Béla Bartók, di cui conosce le composizioni fin dal 1937 e che incontrerà, seppur brevemente, nell’inverno del 1939. Bartók gli rivela la possibilità di un utilizzo del canto popolare completamente diverso, che il compositore portoghese considera foriero di autentiche potenzialità rivoluzionarie [Lopes-Graça s.d., 231-235].

Nell’interessarsi alla cultura popolare, Lopes-Graça si rivolge a quelle espressioni contadine che gli appaiono non solo meno compromesse, ma anche più ricche di coerenza e spessore sociale. Il canto contadino è il frutto di una cultura condivisa, e ha una funzione strettamente legata a particolari contesti sociali: riti religiosi, situazioni di lavoro, momenti comunitari di festa, di intrattenimento, di gioco e così via. Per il compositore, il mondo popolare è portatore di una bellezza, di un’umanità e di una moralità diverse; è una cultura “altra”, che veicola un sapere antico. Si tratta dunque di un bene culturale che non può essere disperso, ma deve essere conservato e custodito come qualcosa di prezioso [Lopes-Graça 1991, 21].

3. La catalogazione della vasta produzione compositiva di Lopes-Graça, avviata dallo stesso compositore, è stata ultimata da Pinto da Silva, che ha curato anche la pubblicazione del catalogo [2009]; il testo propone una mappatura cronologica di tutta l’opera di Lopes-Graça, distinta anche per generi e organici.

In questa prospettiva la musica popolare contadina, con il suo arcaismo lontano dai codici della comunicazione borghese, il suo carattere funzionale e le sue strutture semplici e lineari, può diventare il punto di partenza di un linguaggio compositivo in grado di aprire nuovi orizzonti sonori e nuovi significati estetici. Lopes-Graça aspira a creare un sotterraneo raccordo tra il mondo popolare, ripreso nelle sue formule originarie, e il nuovo linguaggio musicale d'impronta post-tonale [Lopes-Graça 1989, 140]. La sua elaborazione si muove dunque nel segno di un deciso superamento della tonalità, attraverso l'introduzione di pedali e linee di ostinato, l'utilizzo di aggregati armonici basati su intervalli di quarte e quinte, l'adozione di melodie popolari arcaiche di tipo pentatonico, l'uso di dissonanze e appoggiature non risolte in accordi tonali [Lopes-Graça 1989, 140-141]. I canti popolari, spesso basati su un impianto modale, entrano in contatto con una dimensione della ricerca compositiva che esplora le potenzialità della modalità confrontandosi sia con il folklore che con la musica antica. Questo gli consente di avviare un percorso di espansione della tonalità verso dimensioni sonore più ampie e articolate che attingono alle risorse della polimodalità, della tonalità allargata, della poliarmonia, della politonalità e della scrittura cromatica, fino a un "materismo" timbrico che tende a esaltare la dissonanza come pura qualità sonora [Lopes-Graça 1942].

È il caso delle *Melodias Rústicas Portuguesas*, che Lopes-Graça compone in due diversi periodi, negli anni Cinquanta e negli anni Settanta, e raccoglie in quattro quaderni: i primi due per pianoforte (rispettivamente nel 1956 e nel 1957), il terzo per pianoforte a quattro mani e il quarto per flauto e chitarra (entrambi nel 1979). Tutti i quaderni si basano su melodie del repertorio popolare portoghese provenienti da varie province del paese [Colazzo 2012]. Nel secondo quaderno, soprattutto, ci troviamo di fronte allo sviluppo di un linguaggio molto intenso, raccolto, imbrunito da un cromatismo denso e pastoso; un linguaggio che avvolge il materiale popolare in una materia sonora che evoca una bellezza primaria, originaria, dove la dissonanza non è più funzione, ma epifania sonora che ci raggiunge direttamente.

3. *Melodias Rústicas Portuguesas*: il *Canto de Lavrar*

Nella serie delle *Melodias Rústicas Portuguesas* Lopes-Graça utilizza diverse tipologie di canti contadini: canti di lavoro, ninne-nanne, canti processionali, canzoni di festa, ma anche pezzi del repertorio sacro, legati a tematiche religiose e devozionali che trovano ampio spazio nella tradizione portoghese. Nel caso di *Canto de lavrar* – ottavo pezzo del secondo quaderno delle *Melodias Rústicas Portuguesas* – Lopes-Graça utilizza il canto di lavoro *Ai, tu équeés o meu rapaz* tratto dal *Cancioneiro*

popular Português, pubblicato dallo stesso compositore in collaborazione con Michel Giacometti [Giacometti-Lopes-Graça 1981, 80-81]. I curatori precisano che questo canto è stato raccolto nei primi decenni del xx secolo da António Marvão ad Amareleja, nella parte est del distretto di Beja, vicino al confine con la Spagna (Es. 1).

Lento assai

Solista

Ai, tu é queés o meu rapaz. Quan - doé quelá va(i)s? Quan -

7 doé quelá va(i)s? Ai, vai ao jar - dim das fe -

13 lo - res. lá meen - con - tra - rás, lá meen - con - tra - rás.

Es. 1. Melodia popolare, *Ai, tu é queés o meu rapaz*.

La melodia di questo canto si articola in due sezioni (A – B), in cui la prima sezione solistica è seguita da una seconda parte corale in cui le voci procedono prevalentemente per terze parallele. La trascrizione documenta un andamento melodico regolare, basato su accenti ricorrenti e periodici e con repliche a distanza di due battute. Nella prima parte, basata sul tetracordo *la-si-do#-re*, si nota una certa “circularità” del materiale che non viene elaborato, ma continuamente riproposto all’ascolto. Nella seconda parte l’ambito si estende, ma il materiale rimane comunque costituito da figurazioni molto semplici.

Nel *Canto de lavar* (Es. 2), Lopes-Graça ci propone la sua personale “rilettura” di questo materiale.⁴ Conserva sia la melodia, nel suo impianto sostanzialmente modale, sia l’idea di un’articolazione binaria in cui le due parti siano connotate da una diversa *texture* musicale. Rispetto alla forma della canzone originaria, tuttavia, introduce un segmento introduttivo e, alla fine del pezzo, una parziale ripresa di A che conduce alla coda conclusiva. Il risultato è una forma più complessa: Introduzione – A – B¹ – B² – A’ – Coda. Parallelamente, il compositore utilizza costruzioni

4. Gli esempi che riproducono passaggi di opere di Lopes-Graça sono stati trascritti direttamente dai manoscritti del compositore. L’autore ringrazia il Museu da Música Portuguesa di Cascais, dove ha sede il Fondo Fernando Lopes-Graça, per aver autorizzato la consultazione e la pubblicazione di questi passaggi.

$\text{♩} = 48$

pp ma sonoro

Con larghezza

p cant.

6

9

Un poco più andante ($\text{♩} = 84$)

mf molto cantabile

f (non troppo) ten. un poco in fuori

poco cresc.

secco

8^{va}

13

pp cresc. molto *ff*

21

sim.

sim.

sf

meno *f*

29

mp *p* *cresc.* *ff* *pp*

riten.

string

precipitando

Tempo I

35

Lento

cant.

m.d. m.s.

ppp

Es. 2. F. Lopes-Graça, *Canto de lavar* (1957).

accordali piuttosto elaborate, che conferiscono al pezzo una connotazione più dissonante rispetto all'impianto modale originario.

L'introduzione (bb. 1-3) si basa su un unico accordo ripetuto nel registro grave, esposto in dinamica *pp* ma dotato di una sua propria, specifica sonorità (Es. 3). Quest'accordo – basato sulla sovrapposizione a incrocio di due quinte giuste, *la_b-mi_b* e *re-la* – attiva una rete di relazioni intervallari caratterizzate da una notevole concentrazione di dissonanze, grazie all'azione combinata di seconde minori e tritoni (le seconde *la_b-la*, *re-mi_b*, e i tritoni *la-mi_b*, *re-la_b*). Le ripetizioni dell'accordo non definiscono un metro preciso; di conseguenza, nonostante la sua brevità, questa introduzione riesce comunque a suggerire una sospensione del tempo e una dilatazione del suono a dimensione timbrica.



Es. 3. F. Lopes-Graça, *Canto de lavrar*, bb. 1-10: struttura intervallare degli accordi.

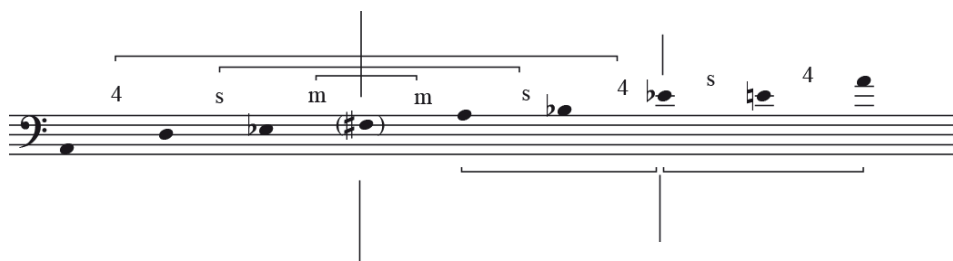
Lo stesso tipo di costruzione accordale si trova anche alle bb. 6-9 e alle bb. 9-10: ne risulta una sonorità armonica soffusa, indeterminata e indistinta che punteggia in modo irregolare i respiri della melodia. Nella sezione A (bb. 4-9) la presentazione della melodia si arricchisce di melismi, sfalda lievemente il senso delle proporzioni e vanifica la prevedibilità degli accenti.

La seconda parte del canto originale viene elaborata in due sezioni distinte, B¹ e B². Rispetto al modello popolare, in cui le voci si muovono per terze parallele (Es. 1), nella sezione B¹ (bb. 10-19) Lopes-Graça introduce degli innesti dissonanti che seguono la linea superiore per moto prevalentemente parallelo e a distanza di settima (quasi sempre maggiore). L'accompagnamento ripropone la logica di costruzione accordale dell'introduzione, basata sulla sovrapposizione di due intervalli di quinta a distanza variabile. Di particolare interesse la ricchezza delle dissonanze prodotte da queste sovrapposizioni, accentuate dalla durata sempre variabile dei bicordi e dall'impiego di diverse modalità espressive nell'attacco del suono (risonante e staccato).

La sezione B² (bb. 20-32), in *fortissimo*, utilizza anch'essa la tecnica di stratificazione dei bicordi. La loro successione si svolge nel segno del moto contrario; mentre la mano destra esegue la melodia originale la mano sinistra, procedendo

quasi nota contro nota, arricchisce la voce principale introducendo linee di dissonanza. In questo passaggio la tensione è maggiore non solo per l'affastellarsi delle dissonanze, ma anche per la ripetizione dei bicordi in *fortissimo*, riproposti ad alternanza in diversi registi. Di particolare interesse la dialettica interna determinata dalla compresenza di due scale speculari. La prima è una scala maggiore di *re*, che costituisce il modo/tono principale del brano e del canto popolare originale. La seconda, che potremmo definire “concorrente”, si basa sul *mi*, e presenta i suoni di una scala maggiore di *do*. Quest’ultima scala contiene i suoni che, insieme a quelli della scala principale di *re*, determinano le successioni cromatiche della mano sinistra mentre il *mi*, spesso usato nel registro basso, assume in molti casi la funzione di pedale risonante.

Dopo un piccolo passaggio (bb. 27-32) basato sulla ripetizione insistita di una stessa figura, che possiamo interpretare come una sorta di “transito” verso la sezione successiva, la composizione presenta una ripresa variata e trasposta della parte iniziale (A’, bb. 33-36). Tale ripresa avviene in un contesto di polimodalità che si realizza attraverso la sovrapposizione di un *si* ionico (privato di alcune note) e un *mi* frigio; le dissonanze prodotte dalle note afferenti ai due modi – come ad esempio *fa/fa*, *sol/sol*, *la/la* – determinano una sonorità densa di forti attriti. Anche nel segmento conclusivo (Coda, bb. 37-39), ritroviamo alcuni degli elementi che abbiamo fin qui evidenziato. Di particolare interesse l’arpeggio ascendente di b. 37 che conduce alle ultime apparizioni del motivo di A, caratterizzato da una forte connotazione simmetrica. L’Es. 4 mostra la simmetria a specchio rilevabile nelle prime sei note di questo accordo (con centro sul *fa*) e la simmetria per traslazione delle ultime due, determinata dalla ripetizione dei due intervalli di semitono e quarta giusta.



Es. 4. F. Lopes-Graça, *Canto de lavar*: struttura intervallare dell’arpeggio di b. 37.

4. *Cinco Nocturnos* per pianoforte: rilievi analitici

Una parte rilevante della produzione di Lopes-Graça è costituita da composizioni che, pur non essendo direttamente legate a un modello popolare specifico, esplorano sonorità e tratti compositivi che comunque si riallacciano, o semplicemente lasciano intuire, un profondo rapporto con l'universo della musica popolare. È quando accade negli splendidi *Cinco Nocturnos* per pianoforte (1957-59), non a caso composti dopo il *Segundo Caderno* delle *Melodias Rústicas Portuguesas*.

Cinco Nocturnos è un'opera molto "concentrata" e introspettiva: il materiale è concepito in termini essenziali, con figure minimali e semplici cellule motiviche, mentre la costruzione è accurata e tende a creare un fitto tessuto di relazioni. Il tutto senza perdere di vista il piano espressivo sempre giocato – più che su una gestualità esplicita – in uno spazio interiore, fatto di tensioni e distensioni in cui i gesti risultano preziosi nella loro essenzialità.

Motivi fondamentali e strutture scalari

Le battute iniziali del *Primeiro Nocturno* sono riprodotte nell'Esempio 5.



Es. 5. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, 1, bb. 1-8.

Il motivo fondamentale che compare nella prima battuta consiste in una semplice figurazione per gradi congiunti riconducibile alla scala ottatonica Do s-O (Es. 6).⁵ Tale figurazione è collocata nella voce interna di una *texture* polifonica a tre parti, in cui le voci estreme sono costituite da pedali superiori e inferiori di *do*,

5. Nelle definizioni successive si fa riferimento ai concetti distinti di scala ottatonica e di scala ottonica. La scala ottatonica è una scala di otto suoni basata sull'alternanza di due soli intervalli (il semitono e il tono); anche le scale ottoniche sono composte da otto suoni, che vengono tuttavia disposti secondo diverse articolazioni intervallari. In particolare, le scale ottatoniche e ottoniche vengono indicate secondo la classificazione di Mauro Mastropasqua [1995]: Do s-O indica una scala ottatonica caratterizzata dall'alternanza di semitoni e toni, a partire da *do*, mentre Do t-O indica la scala ottatonica basata sull'alternanza di toni e semitoni, sempre a partire da *do*. Diversamente, Do smss-O indica la scala ottonica a partire da *do* propria del IV modo a trasposizione limitata di Messiaen, basata sulla successione intervallare di semitono, terza minore, semitono, semitono [Messiaen 1944]. Anche le indicazioni che riguardano il sistema scalare esatonale usano la classificazione di Mastropasqua: ad esempio, Si E indica la scala esatonale da *si*.

che è la nota polare del modo. Nel corso del pezzo Lopes-Graça utilizza questa scala ottatonica come una matrice da cui derivare tutti gli altri materiali, che vengono talvolta “fioriti” con qualche nota estranea alla scala.

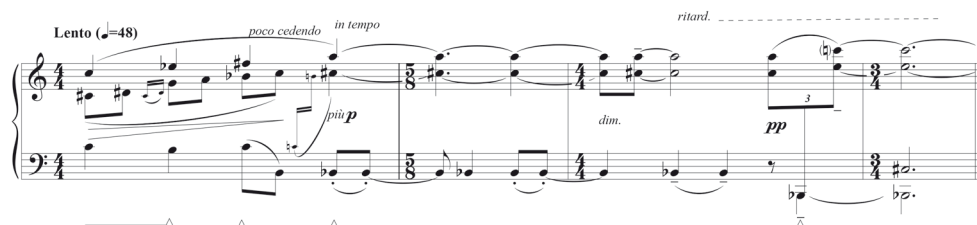


Es. 6. Scala ottatonica Do s-O.

Nel primo segmento di quattro battute (Es. 5) troviamo un’articolazione “ellittica”, cioè organizzata secondo una fraseologia di 3 battute + 1 e costruita in modo tale da ricondurre all’evento iniziale: la voce superiore, dopo aver esposto il centro polare *do*, nella quarta battuta presenta un salto ascendente e una successione discendente (*mi* - *re*) che consente di tornare al *do* iniziale. La funzione particolare della quarta battuta risulta evidente anche nella conduzione melodica delle altre voci. Mentre la voce interna tocca un *sol* e poi accompagna la discesa della voce superiore, la voce inferiore dapprima conferma l’appoggio sul *do* attraverso l’attrazione semitonale del *si* (nota estranea alla scala ottatonica di riferimento), e poi riprende il *do* centrale dal *si* inferiore, procedendo per moto contrario rispetto alla voce superiore.⁶

Il segmento conclusivo (bb. 37-40) ribadisce il carattere specificamente strutturale della scala ottatonica, dal momento che le figurazioni lineari sottolineano l’andamento simmetrico tipico della sua struttura intervallare (Es. 7). La voce superiore propone una successione di terze minori, delineando una settima diminuita con fondamentale *do*; la voce interna, che si muove in parallelo rispetto a quella superiore, delinea una settima diminuita con fondamentale *do*#. Pur mantenendo una loro specifica connotazione interna regolata dalla terza minore e dal tritono, le due voci risultano dunque complementari tra loro in relazione all’insieme della scala ottatonica. Infine, il moto contrario tra le due voci estreme contribuisce ad amplificare il senso di dissolvenza e dispersione controllata della *texture* verso due punti di fuga lontani che sono rappresentati, nell’ultima battuta, dai suoni collocati nei registri estremi.

6. Nelle quattro battute successive troveremo un segmento organizzato in termini analoghi, con alcuni elementi variati e con l’inclusione di alcune note estranee alla scala ottatonica: il *sol* può essere infatti considerato un’appoggiatura, mentre il *re* completa la linea cromatica discendente della voce interna.



Es. 7. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, I, bb. 37-40.

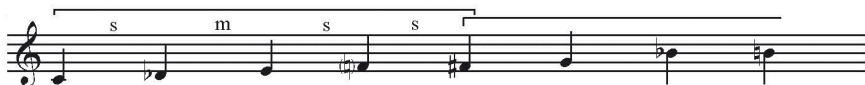
Anche nel secondo pezzo dei *Cinco Nocturnos* il motivo generatore viene esposto nelle battute iniziali (Es. 8). In questo caso il motivo (alla voce superiore, b. 2) suggerisce una dimensione che all'inizio sembra piuttosto statica, come un semplice mormorio indistinto; gradualmente, procedendo per movimenti minimi (gradi congiunti ascendenti e discendenti, o salti di terza minore) il motivo si dispiega in un percorso ascendente che evidenzia la scala ottatonica di Do t-O.



Es. 8. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, II, bb. 1-5.

Lo stesso tipo di condotta si ritrova nel *Terceiro Nocturno*, basato anch'esso su un motivo fondamentale molto semplice, costruito sugli intervalli di tritono e semitono (Es. 9). La cellula discendente (*fa#-do-si*), presentata fin dalla prima battuta, viene proposta in forma variata a b. 2 (*fa#-sol-do*) e in forma inversa a b. 4 (*fa#-sol-do#*). Anche in questo caso la scala di riferimento consiste di otto suoni: a differenza degli altri *Nocturnos*, tuttavia, non si tratta di una scala ottatonica, ma del IV modo a trasposizione limitata di Messiaen (Es. 10).⁷ Si noterà che gli intervalli di questa scala (il semitono e la terza minore) corrispondono al motivo generatore del *Segundo Nocturno* (*re-mi_b-fa#*).

7. Il riferimento ai modi a trasposizione limitata di Messiaen impone una osservazione di carattere documentario. Nella biblioteca di Lopes-Graça, che comprende sia partiture di autori del Novecento sia numerosi testi della letteratura saggistica e teorica, la presenza della musica e degli scritti di Messiaen è piuttosto ridotta, a fronte di una massiccia presenza di altri autori come Bartók e Stravinskij. Questo ci induce a pensare che Lopes-Graça adotti sistemi sonori di tipo ottatonico e ottonico seguendo personali percorsi di ricerca e creatività, oppure rifacendosi direttamente all'esempio di autori come Bartók e Stravinskij.

Es. 9. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, III, bb. 1-5.

Es. 10. Scala ottofonica corrispondente al iv modo a trasposizione limitata di Messiaen: Do smss-O.

Anche nel *Quarto Nocturno* (Es. 11) la voce superiore della *texture* iniziale presenta una figura non dissimile da quella del *Terceiro Nocturno*: si tratta del motivo *si-do-sol*, che verrà spesso ripreso nel corso del pezzo, e che presenta delle evidenti analogie con il motivo *fa#-do-si* del *Nocturno* precedente.

Es. 11. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, IV, b. 1.

Il *Quinto Nocturno* enfatizza la funzione strutturale del semitono, che aveva già svolto un ruolo di rilievo nei pezzi precedenti, e che in questo caso diventa la matrice di due figurazioni sovrapposte. La prima consiste nel gradualissimo mutare di un ostinato superiore, costruito sulle note *do-si* disposte su più registri d'ottava, mentre la seconda si basa su un gruppo ristretto di suoni che ruotano in uno spazio prevalentemente cromatico (Es. 12). I due elementi – l'ostinato nel registro acuto e la figurazione in primo piano nel registro centrale – cominciano a poco a poco a sfaldare il loro profilo fino a determinare un continuum sonoro unitario caratterizzato da un lento, progressivo andamento discendente bilanciato da un graduale

incremento dell'articolazione ritmica e della dinamica complessiva. L'effetto del continuum viene enfatizzato anche dalla stratificazione di diverse sovrapposizioni ritmiche (terzine su duine, quartine su terzine e via dicendo).

Lamentoso (♩=54-58)

pp

espress.

poco più sonoro

mf

agitando

crescendo sempre

Es. 12. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, v, bb. 1-26.

A poco a poco, la progressiva combinazione dei due elementi determina una sonorità d'impronta cromatica che tende ad annullare la loro dimensione originale; la temporalità diviene progressivamente sempre più libera e mobile anche grazie all'azione di un'agógica continuamente cangiante, che contribuisce a enfatizzare l'evoluzione plastica delle figure e il senso di movimento complessivo (Es. 13).

un poco a piacere

string.

rapido

ten.

Vivo ma sempre un poco rubato (♩ = 132)

ff

Es. 13. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, v, bb. 31-36.

In tutti i *Cinco Nocturnos*, l'adozione di sistemi sonori di riferimento di tipo ottatonico e ottofonico si ritrova in gran parte dei passaggi, anche se non viene praticata in modo integrale. Pur rimanendo statisticamente minoritari, i suoni divergenti rispetto al sistema di riferimento contribuiscono a delineare una sonorità più complessa che si espande verso un orizzonte modale. Come si è avuto modo di verificare attraverso gli esempi precedenti, il dato più significativo che emerge dall'analisi dei motivi iniziali dei cinque pezzi è la ricorrenza di alcune relazioni intervallari che conferiscono all'intero ciclo un carattere fortemente organico, delineando un percorso sonoro animato da un unico respiro che si articola in cinque quadri caratterizzati da continui rimandi interni. In particolare, le relazioni che abbiamo evidenziato tra i *Nocturnos* I e II, II e III, III e IV consentono di ipotizzare che l'elemento connettivo del ciclo sia rappresentato proprio dalla scelta dei materiali intervallari. In questa prospettiva le strutture scalari di otto suoni – che pure il testo sonoro evidenzia, e suggerisce di assumere come modello di riferimento – potrebbero essere interpretate non tanto come il riflesso di una scelta sistematica compiuta a priori, ma piuttosto come una diretta conseguenza di procedimenti di permutazione, traslazione e/o inversione realizzati a partire da alcune cellule intervallari di base.⁸

In definitiva, nei *Cinco Nocturnos* siamo di fronte a una rete intervallare che tesse relazioni e connessioni che coinvolgono tutti i pezzi del ciclo. Come viene evidenziato nella Tabella 1, l'*incipit* dei singoli pezzi è basato su motivi costituiti

8. Anche nel *Canto de Amor e de Morte* del 1961, per quintetto con pianoforte (di poco posteriore ai *Cinco Nocturnos*), troviamo conferma di una grande economia di mezzi che si manifesta nell'uso di un nucleo ristretto di cellule generatrici basate su terza minore e terza maggiore [Peixinho 2005, 192-193].

da due intervalli, di cui uno corrisponde sempre al semitono (un elemento caratteristico dello stile del compositore) mentre l'altro è un intervallo che si espande progressivamente.

TAB. 1. STRUTTURA INTERVALLARE DEI MOTIVI PRINCIPALI DEI CINCO NOCTURNOS.

Nocturnos	Struttura intervallare dei motivi principali
I	tono e semitono
II	semitono e 3 ^a min.
III	4 ^{ta} dim. e semitono
IV	semitono e 5 ^{ta}
V	semitono e 8 ^{va}

In questi pezzi il sistema scalare (ottatonico e ottofonico) non va considerato come un sistema definito a priori che governa rigorosamente tutti gli eventi, ma come un campo di possibilità ricco di risorse armoniche che è in grado di generare una moltitudine di accordi. Un esempio significativo si ritrova alle bb. 19-20 del *Terceiro Nocturno*, caratterizzate da una successione di accordi in dissolvenza basati sulla scala di riferimento che producono un effetto di rotazione, quasi un "giro di vite", particolarmente efficace anche dal punto di vista coloristico (Es. 14).

Poco animato (♩ = 126)

Es. 14. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, III, bb. 19-20.

Stratificazioni e sottoinsiemi

Nelle costruzioni di Lopes-Graça, la forte presenza dell'aspetto figurale consente di isolare i singoli frammenti e di individuare dei sottoinsiemi complementari che, pur partecipando alla struttura complessiva, mostrano un profilo distinto e spesso costituiscono una fascia sonora autonoma. L'individuazione di tali sottoinsiemi, e dei campi sonori ad essi collegati, permette di rappresentare più chiaramente la complementarità e la stratificazione delle diverse idee musicali.

Come si è già rilevato in precedenza, nelle prime battute del *Primeiro Nocturno* possiamo notare tre livelli di stratificazione che, pur muovendosi secondo logiche proprie, convergono nella definizione di una *texture* complessiva. Nell'Es. 15 sono riportate le tre stratificazioni, utilizzando una rappresentazione analitica che consente di visualizzare facilmente i suoni di base e i movimenti interni, indicati rispettivamente con mimime, semiminime e note isolate. Nella voce interna (Es. 15b) il sottoinsieme della figura-motivo delinea un percorso che si muove all'interno di una relazione di tritono. Il *sol* di batt. 4, a distanza di quarta aumentata dal suono fondamentale *do* $\sharp$, costituisce sia il vertice superiore della figura sia il suono iniziale della linea discendente *sol-mi-re* $\sharp$ che conduce alla ripresa del *do* $\sharp$, a batt. 5. Il percorso della voce superiore (Es. 15a) è simile: dopo la riproposizione del suono base *do*, nella quarta battuta si passa al *mi* $\flat$, da cui parte un movimento di liquidazione della tensione che conduce alla ripresa della nota iniziale. Anche nel basso, dopo il pedale di *do* (la nota polare del modo ottatonico), la quarta battuta propone una lieve animazione nel punto focale dell'ellisse, muovendosi per gradi molto ravvicinati (Es. 15 c).



Es. 15. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, I, bb. 1-4: figure-motivo della voce superiore (a), della voce interna (b) e del basso (c).

Questo tipo di costruzione consente di ottenere insiemi complementari complessi e piuttosto saturi, sin quasi al totale cromatico, a partire da aggregazioni interne più semplici e percettivamente molto riconoscibili.

Anche in un passaggio del *Terceiro Nocturno*, caratterizzato da una certa mobilità di sistemi sonori, il totale cromatico si realizza attraverso la stratificazione di due insiemi, uno pentatonico (alla mano destra) e l'altro diatonico (alla mano sinistra), entrambi estranei al senso di saturazione cromatica che invade lo spazio sonoro (Es. 16). In questo caso il procedimento della sovrapposizione di fasce complementari diventa particolarmente esplicito, poiché l'insieme cromatico (o

tendenzialmente cromatico) è il risultato di una più sottile e articolata stratificazione di sistemi che rimangono comunque chiaramente connotati e riconoscibili.



Es. 16. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, III, b. 15.

Esplorazione dei registri

Un altro aspetto tipico dello stile dell'autore è la tendenza a distribuire le figure cromatiche su diversi registri di ottava. Attraverso questo procedimento, le figure cromatiche vengono ad assumere un profilo più morbido e sinuoso, che in molti casi acquisisce un particolare rilievo timbrico. Nel *Primeiro Nocturno*, ad esempio, la figura del basso viene inizialmente dislocata su quattro ottave diverse (bb. 12-14) prima di assestarsi, nelle battute successive, su una dimensione più contenuta e legata (Es. 17).

Es. 17. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, I, bb. 12-20.

Un'analoga dislocazione di figure cromatiche su diversi registri d'ottava si ritrova anche nella seconda parte del *Segundo Nocturno* (Es. 18). In questo caso, la mano destra propone un ostinato basato su una figura di nona minore discendente che si sovrappone al motivo principale (il nucleo generativo del pezzo, basato su semitono e terza minore), eseguito dalla mano sinistra.

Es. 18. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, II, bb. 24-40

Anche nelle battute finali del *Quinto Nocturno* possiamo rilevare una sovrapposizione di figure basate su relazioni cromatiche che toccano diverse ottave (Es. 19). Mentre la mano destra articola costantemente la figurazione *mi-fa-fa#-sol* su diversi registri, la sinistra dispiega la coppia di note *si-do* su tre ottave.

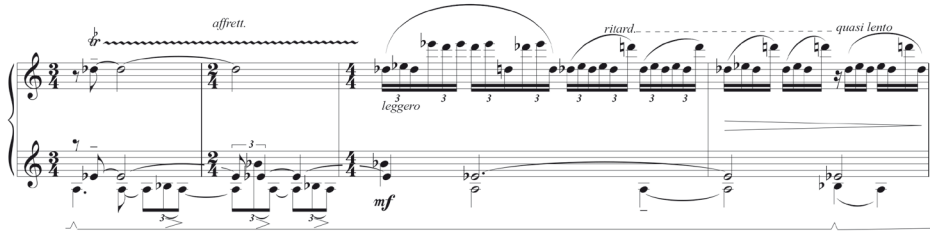
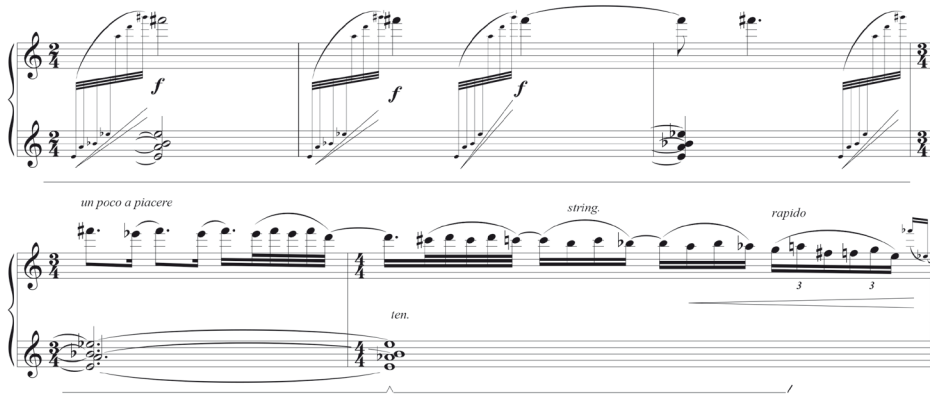


Es. 19. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, v, bb. 51-60.

Passaggi in stile "libero" e costruzioni accordali simmetriche

I rilievi analitici che abbiamo fin qui proposto evidenziano una costruzione musicale che tende a concentrarsi sul gesto minimo, inteso come elemento di definizione formale e strutturale nel quadro di una concezione poetica in cui suono e forma tendono a ricongiungersi. Parallelamente a questa tendenza, nel primo, terzo e quinto pezzo dei *Nocturnos* è possibile rilevare anche alcuni passaggi caratterizzati da uno stile più libero, che lascia spazio all'impiego di materiali più eterogenei.

Nel *Primeiro* e nel *Quinto Nocturno* tali passaggi vengono inseriti all'interno di una struttura complessiva che privilegia l'unità e la ricorrenza dei materiali. Dopo un passaggio caratterizzato da una *texture* a tre voci potenziata da un trillo che infonde al frammento una forte spinta motoria, nel *Primeiro Nocturno* affiora un gesto rapido, liberatorio, a carattere improvvisativo e distribuito su diversi registri d'ottava, che presto si cristallizza in una figura più composta e controllata, fino alla ripresa dei materiali fondamentali del pezzo (Es. 20). Analogamente nel *Quinto Nocturno*, dopo una prima fase caratterizzata dalle fasce sonore che abbiamo presentato nell'Es. 12, si apre una sezione di carattere improvvisativo-cadenziale con arpeggi ascendenti che riprendono e ampliano la figura proposta dalla mano sinistra alle bb. 21-26 (Es. 21).

Es. 20. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, I, bb. 29-32.Es. 21. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, V, bb. 27-31.

Nel *Terceiro Nocturno*, invece, le parti in stile libero tendono ad assumere un ruolo di primo piano e una maggior valenza strutturale. Mentre negli altri pezzi le “fermate cadenzali” creano un elemento di divergenza che suscita l’attesa di una ripresa dai materiali di base, in questo pezzo i passaggi di carattere improvvisativo si susseguono uno dopo l’altro, sviluppando una temporalità molto aperta e flessibile. Questa condotta più libera non determina tuttavia una disgregazione della forma, la cui tenuta è garantita sia dalla continuità dei sistemi sonori di riferimento sia dai materiali che, pur nella relativa varietà dei contesti in cui vengono usati, rimangono strettamente imparentati fra loro.

La zona centrale del *Terceiro Nocturno* si apre con un accordo che accompagna, con la sua risonanza, tutto ciò che segue (Es. 22). Sia l’accordo che le scarse figure successive (basate su un ribattuto di *la*, e un *mi*_b raddoppiato all’ottava) sono riferibili a una scala esatonale di *si* (Si E: *si-do#-mi_b-fa-sol-la*). Il progressivo incremento ritmico del *mi*_b, e l’indicazione *affrettando* posta sulla terza battuta, determinano un aumento della tensione che conduce a una serie di accordi discendenti basati sul sistema ottatonico La# t-O (*la#-si#-do#-re#-mi-fa#-sol-la*). Il passaggio dal

sistema esatonale a quello ottatonico avviene attraverso un elemento di mediazione che è costituito dalla figura contenente le note *la* e *mi*_b, presenti in entrambi i sistemi, che costituiscono così una sorta di “interfaccia” tra le due situazioni.⁹



Es. 22. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, III, bb. 15-20.

Gli aggregati accordali delle bb. 19-20 presentano, inoltre, un’evidente simmetria (Es. 23). Sia il primo accordo (*la-la#-do#-re#-mi-sol*, con centro virtuale *re*) sia il secondo (*fa#-sol-la#-do-do#-mi*, con centro virtuale *si*) sono costruiti su due frammenti che presentano la stessa successione intervallare, basata su semitono e terza minore. Anche il terzo accordo esprime relazioni simmetriche, ma ribaltando l’ordine degli intervalli: semitono e terza minore da un lato (*do-do#-mi*) e terza minore e semitono (*fa#-la-la#*) dall’altro, intorno all’asse virtuale *fa*. Il quarto accordo ha una costruzione analoga al secondo, pur risultando difettivo di un elemento. Il quinto è rinviabile al primo, previa mutazione in un elemento. Il sesto è come il quarto, mentre il settimo richiama il primo, rispetto al quale introduce un’ulteriore mutazione. La successione degli accordi assume un movimento rotatorio a spirale progressiva, determinando un profilo discendente che segue il seguente ordine: a-b-c-b’-a’-b’-a’.

9. Questa tecnica di transizione fra sistemi scalari differenti ricorre già nella produzione di Debussy; cfr. Giannetta [2007, 7-33].



Es. 23. F. Lopes-Graça, *Cinco Nocturnos*, III, b. 19: simmetria interna degli accordi.

Questo passaggio, che corrisponde alla zona centrale del pezzo, esemplifica in modo emblematico il senso della ricerca espressiva di Lopes-Graça, fatta di fantasia e invenzione sonora ma anche di meditazione, di scavo interiore, di cultura del silenzio e di attenzione al gesto minimo.¹⁰

Come sottolineato da Viera de Carvalho, un altro aspetto rilevante del linguaggio e della poetica di Lopes-Graça consiste nell'utilizzo della dissonanza in funzione anti-climax [2006, 15; 20]. In questi casi, la ricerca sonora genera stati di sospensione del materiale che viene esplorato nelle sue qualità di risonanza sonora, al di fuori da ogni retorica narrativa. Parallelamente i passaggi in stile "libero", soprattutto nel suo ultimo periodo, costituiscono un altro fattore di interruzione, di curvatura della continuità lineare, ovvero di apertura e sospensione temporale. Oggettività e materismo, insieme a una sensibilità espressiva che esula da ogni facile effetto gestuale e privilegia il senso dell'introspezione, costruiscono uno spazio sonoro fatto di suoni galleggianti e di configurazioni variabili, in una dimensione rallentata del tempo, con aperture verso il silenzio: tutti caratteri che contraddistinguono questa fase della produzione di Lopes-Graça, e larga parte di tutta la sua opera.

10. Il senso della meditazione, dell'ascolto estatico del suono e della valorizzazione del silenzio è tipico dell'opera di Lopes-Graça; specialmente in questo periodo della produzione, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60. In questo contesto l'immagine del "notturmo" assume un particolare rilievo proprio perché, al di là della connotazione di genere, denota la volontà di esplorare il suono in dimensioni misteriose e lunari, come accade anche nel ciclo di liriche per voce e pianoforte *As Maos e os frutos* del 1959 [Cascudo 2005, 184].

BIBLIOGRAFIA

- ALVES R. A. – CASCUDO T. (cur. 2013), *Fernando Lopes-Graça e a Presença: correspondência*, Impresa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- CASCUDO T. (2003), *À luz do presencismo: uma leitura da Introdução à música moderna (1942), de Fernando Lopes-Graça*, «Lecturas: revista da Biblioteca Nacional», 12-13, pp. 107-124.
- CASCUDO T. (2005), *Uma interpretação do ciclo «As Mãos e os Frutos» de Fernando Lopes-Graça*, in Ferreira 2005, pp. 169-189.
- CASCUDO T. (2010), *A configuração do modernismo musical em Portugal a través da acção de Fernando Lopes-Graça*, in P. Maia (cur., 2010), *Fernando Lopes-Graça*, Atelier de Composição, Porto, pp. 37-73.
- COLAZZO C. (2012), *Modernisme, avant-garde et traditions populaires. Recherches artistiques et musicales en Espagne et au Portugal: la synthèse militante de Fernando Lopes-Graça*, in N. Fourtané – M. Guiraud (cur. 2012), *Emprunts et transferts culturels: du monde luso-hispanophone vers l'Europe*, Editions Universitaires de Lorrain – Presse Universitaires de Nancy, Nancy, pp. 13-25.
- FERREIRA M. P. (cur. 2005), *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX*, Dom Quixote, Lisboa.
- GIACOMETTI M. - LOPES-GRAÇA F. (1981), *Cancioneiro popular português*, Círculo de leitores, Lisboa.
- GIANNETTA D. (2007), *I Nocturnes di Claude Debussy: uno studio analitico*, LIM, Lucca.
- GOUVEIA BOURA, A. I. (1992), *Fernando Lopes-Graça tradutor literário: a versão portuguesa da novela Tristan de Thomas Mann*, «Linguas e literaturas: revista da faculdade de letras do Porto», IX, pp. 227-269.
- LOPES-GRAÇA F. (s. d.), *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*, notas preambulares de João de Freitas Branco e João Gaspar Simões, Prelo, Lisboa.
- LOPES-GRAÇA F. (1942), *Introdução à música moderna*, Cosmos, Lisboa.
- LOPES-GRAÇA F. (1974), *Um artista intervém. Cartas com alguma moral*, Cosmos, Lisboa.
- LOPES-GRAÇA F. (1978), *Reflexões sobre a música*, Cosmos, Lisboa.
- LOPES-GRAÇA F. (1989), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas I*, Caminho, Lisboa.
- LOPES-GRAÇA F. (1991), *A canção popular portuguesa*, Caminho, Lisboa.
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna.
- MESSIAEN O. (1944), *Technique de mon langage musical*, 2 voll., Leduc, Paris; trad. it. *Tecnica del mio linguaggio musicale*, Leduc, Paris 1999.

- PEIXINHO J. (2005), *O canto de Amor e de Morte. Introdução a um ensaio de interpretação morfológica*, in Ferreira 2005, pp. 191-198.
- PINTO DA SILVA R. (cur. 2009), *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça. Iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva*, Caminho, Lisboa.
- VIEIRA DE CARVALHO M. (2006), *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campo das Letras, Porto.
- VIEIRA DE CARVALHO M. (2011), *Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Fernando Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics*, «Twentieth-Century Music», 8, pp. 175-202.
- VIEIRA DE CARVALHO M. (2012), *Politics of Identity and Counter-Hegemony. Lopes-Graça and the Concept of "National Music"*, «Music & Politics», 6/1, <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>

Abstract

Il saggio propone un'analisi dello stile musicale di Fernando Lopes-Graça (1906-1994), un compositore portoghese che ha svolto un ruolo di primo piano nella lotta di resistenza clandestina contro la dittatura del regime di Salazar. La sua attività creativa è caratterizzata da un profondo interesse per la tradizione del canto popolare della sua terra e da una forte attitudine alla sperimentazione di nuovi linguaggi espressivi. La prima parte del saggio si concentra sulle *Melodias Rústicas Portuguesas*, per evidenziare la tendenza del compositore a utilizzare il canto popolare come punto di partenza per esplorare nuove combinazioni sonore in ambito modale e post-tonale. L'analisi dei *Cinco Nocturnos* per pianoforte permette invece di esaminare in maggior dettaglio alcune caratteristiche del suo stile compositivo: l'uso del sistema ottatonico e di costruzioni accordali simmetriche; la tendenza a garantire la continuità della forma attraverso la scelta di motivi fondamentali basati su un insieme ristretto di intervalli; la dialettica tra elementi di continuità ed elementi di discontinuità; la sperimentazione timbrica, realizzata anche tramite un'accorto dosaggio dei registri; le tecniche di stratificazione sonora, che permettono di esplorare una dimensione non lineare del tempo musicale.

Jamuna Samuel

OCTATONIC SERIALISM IN LUIGI DALLAPICCOLA'S *IL PRIGIONIERO*

Abstract

Using as a case study the 1948 opera *Il prigioniero*, written over five years in Dallapiccola's first phase of twelve-tone writing, I investigate the unique interweaving of the composer's experimentation with the twelve-tone method, his setting of dramatic text, and his manipulation of the octatonic collection. After discussing the impact that the octatonic scale had on Dallapiccola during his early formation, I examine how octatonic structures are built into the network of rows used in the opera, and analyse excerpts that show how octatonic segmentations strongly support text setting, in essence replacing tonality as a small- and large- scale organizing force.

Musicians, critics, and scholars often allude to the lyrical quality of Luigi Dallapiccola's twelve-tone music as well as its "Italianate" sound, distinguishing it from the aesthetic of Second Viennese School serialism.¹ These traits are seen together as tempering the composer's idiosyncratic use of the twelve-tone technique in his early, experimental, texted works, in which he gradually adopted the method,

I would like to thank Christoph Neidhöfer and Joseph N. Straus for reading earlier drafts of this work, and the journal's anonymous reviewers for their helpful comments. I am also grateful to David Smey for his expert preparation of musical examples.

1. John Waterhouse describes, for example, how in *Liriche greche* (1942-1945) «Dallapiccola's dodecaphony, here as in *Il prigioniero* (though to very different effect), has diatonicism absorbed into it, inherent in the interval structures of the series. This fact, combined with the continued "soft and starry" quality of the instrumentation, places these exquisite songs firmly in the line of succession of the *Tre laudi* and worlds away from the Schoenbergian spirit» (J. Waterhouse, *Dallapiccola Luigi*, in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, accessed September 19, 2011). Fearn refers to a «very Italian *cantabilità*» in describing the *Liriche* and explains that the «serial principle provided a focus for the essentially lyrical and polyphonic nature of Dallapiccola's musical expression» [2003, 93, 128, 130]. Fearn also cites René Leibowitz's negative reaction to «hedonistic» tendencies in Dallapiccola's *Liriche*, and a resultant «sensuous Italianate lyricism» which represented a lack of commitment to the Webernian mode [Leibowitz, 1947].

beginning with his 1937 *Tre laudi* songs and ending with the oratorio *Job* in 1950.² In the last decade, several analytical investigations into Dallapiccola's compositional technique, such as those by Brian Alegant, Dana Richardson, and Raymond Fearn, have contributed to a greater understanding of it, explaining the effectiveness of his early use of the technique, and its evolution into the late style.³

Dallapiccola's specific employment of the twelve-tone method connects inextricably to his sophisticated text-setting techniques.⁴ Two-thirds of his overall output sets text, as do all of his early compositions from 1916 to 1941. When in the 1940s Dallapiccola finally began to compose instrumental works, he reverted to a tonal, neoclassical style, straying from the steady path toward twelve-tone writing that characterized his texted compositions of the time.⁵ The writing of *Liriche greche* in 1942 was an important milestone in terms of his decision to strictly use the twelve-tone method. It was around this time that he began work on the opera *Il prigioniero* [*The Prisoner*].⁶

While scholars have generally agreed that Dallapiccola was an important "twelve-tone pioneer" in Italy, that his music drew on the octatonic scale, and that he was a vocal composer whose texts were extremely important to him (to the point that for *Il prigioniero* he wrote his own libretto), the specific interweaving of these three threads in his early experimental work has not yet been fully explored. I contend that, in *Il prigioniero*, the persistent, strategic, and expressive manipulation of subsets of the octatonic scale relates to critical and interrelated matters of text setting – i.e., harmonic rhythm, phrase structure, and dramatic unfolding – ultimately contributing to the sense of "Italian lyricism" associated especially with

2. I adopt Brian Alegant's division of the composer's output into five phases: preserial, to 1942; first phase of twelve-tone writing, 1942-50; second phase, 1951-55; third phase, 1956-60; and final phase, 1960-72. See Alegant [2010, 10-20].
3. See Alegant [2010]; Alegant and Levey [2006]; Richardson [2001]; and Fearn [1997, 1-15; 2003]. Also: Earle [2006; 2013], Sheehan [2008], Samuel [2005 and forthcoming]. Finally, several analytical reflections emerge in various essays in Nicolodi [2007].
4. See for example, in Alegant [2010], chapter 6, "*An Mathilde*: An Unsung Cantata" (pp. 155-225) and chapter 7, "*Parole di San Paolo*: A Performance under a Glass Bell" (pp. 226-284). Also, I explore the issue from several angles in chapter 3, "Music and Text", of my doctoral dissertation [Samuel 2005, 122-248], in which I discuss the compositional treatment of repetition in text, the issue of musical characterization and its relationship to twelve-tone techniques, the phenomenon of *parole sceniche*, and the relationship between text and large-scale form. See also DeLio [1985].
5. Instrumental works in which Dallapiccola slowed or deviated from his "twelve-tone road" (unfolding mainly in the realm of vocal works), include his *Studio sul 'Capriccio n. 14' di Niccolò Paganini* (1942), *Marsia* (1942-3), *Sonatina canonica* (1942-3), *Ciaccona, intermezzo e adagio per violoncello* (1945), *Due studi per violino e pianoforte* (1946-7), *Due pezzi per orchestra* (1947), and *Frammenti sinfonici dal balletto 'Marsia'* (1948).
6. I have explored the relationship between Dallapiccola's text-setting and evolving twelve-tone technique [Samuel 2006], and extended the discussion further, in a postwar direction [Samuel 2012].

the early works.⁷ It was the act of setting text that, in turn, helped the composer in extending and developing his use of the twelve-tone technique even in a large-scale genre such as opera. Compared to the small individual songs of the immediately preceding *Liriche*, the opera presented a great challenge for a still new twelve-tone composer both in terms of extending the technique to meet the demands of the form and genre in a full orchestral setting, and in terms of establishing and maintaining momentum and coherence over the course of a music drama that, in the case of *Il prigioniero*, is arguably more psychological than plot-driven.

Dallapiccola was introduced to the idea of the octatonic or “alternating” scale early on in his training.⁸ One of his main composition teachers, Vito Frazzi, presented a theory of the “alternating scale” in his 1930 booklet *Scale alternate per pianoforte*, the first systematic explanation of the scale in Italy [Frazzi 1930].⁹ Dallapiccola, in his subsequent essay on Frazzi published in 1937, highlighted his teacher’s focus on the harmonic rather than melodic potential of the octatonic scales:

In contrast to almost all his contemporaries, who based their music largely on linear counterpoint, Vito Frazzi rests his inventions and his realizations upon elements of nature that are almost exclusively harmonic. For him the concatenation of chords remains always the foundation of every musical discourse [Dallapiccola 1980, 260].

7. Alegant coined the terms «octatonic serialism» and «twelve-tone octatonicism» to describe Dallapiccola’s use of the octatonic scale in his twelve-tone writing. He traces it throughout the composer’s entire twelve-tone output, and highlights a hexachordal filter of the octatonic in conjunction with Schoenberg’s influence on Dallapiccola’s use of the twelve-tone technique. See, in Alegant [2010], chapter 5, “Dallapiccola’s Idiosyncratic Approach to ‘Octatonic Serialism’” (pp. 109-154). *Il prigioniero* is one of the two earliest works (its musical composition beginning in 1944, contemporaneous with the *Liriche greche* of 1942-45, also featured in the chapter) that Alegant considers. However, I wonder if the fact of it being a staged, dramatic work drove Dallapiccola to involve octatonicism – i.e. the need to be intelligible and communicative for dramatic reasons, with which the octatonic organization can surely help. He absorbed the technique and then carried into his later general style, to last, as Alegant argues, throughout his second and third phases of composition (to 1972). I have noted the use of octatonicism in his earlier *Preghiera di Maria Stuarda* of *Canti di prigionia*, particularly as related to its self-quotation in the opera, in my dissertation [Samuel 2005, 1-12]. Earle also notes the use of the scale in the same choral number [2013, 208-210]. He has also discussed octatonicism in the first song of the first song cycle of the *Liriche greche*, i.e. “Vespro, tutto riporti” of *Cinque frammenti di Saffo* [2006, 17-19, 23].
8. Michael Eckert presents details of Dallapiccola’s early exposure to the scale and examines linear melodic manifestations of octatonic subsets. He interprets polarities within the rows, relating the subset qualities to Dallapiccola’s own statement about such possible relationships among notes within the series [Eckert 1985].
9. See also Gianuario [1974]. Giorgio Sanguinetti describes Frazzi’s writing as the first «theoretical, detailed and systematic description of the octatonic scale and its implications» [1993, 412]. While this is not completely accurate (as, for example, Sylvia Kahan [2009] has shown, but see also fn. 15 below), it is certainly true that Frazzi was probably the first to draw such attention to it. Ernesto Consolo, Dallapiccola’s piano teacher, wrote the scale fingerings and a few years later Dallapiccola’s composition colleague at the conservatory, Paolo Fragapane, published an article on Frazzi’s scales, as Eckert notes [1985, 35-36].

Frazzi presented the octatonic scales in the context of other “systems”, including the diatonic, whole-tone, and dodecaphonic ones:

Until now, the diatonic and whole-tone systems have been realized and perfected because we have found their correspondents in the harmonic realm, while we still have yet to complete the chromatic system; [...] because we still have not found the correspondent of this system in the harmonic realm [Frazzi 1930, cit. in Sanguinetti 1993, 423].

He then pointed to the possibility of combining both dodecaphony (not necessarily dodecaphonic serialism though) and octatonicism to form a coherent system:

The “dodecaphonic system” may or may not be serial, but in any case uses the twelve semitones of the octave. The “alternating system” has the ability to make one block of all the various scales and systems that can be best identified and understood if shown with a mirror that allows control of the melodic and harmonic syntheses [Frazzi 1960, 8].

The musical score illustrates the derivation of three octatonic collections (A, B, and C) from three diminished-seventh chords. Each collection is represented by a 'GRUPPO' of notes in the upper staves and a series of bass notes in the lower staves. Red arrows show the relationship between the chords and the resulting octatonic scales. The bass notes are labeled with 'D.' and 'N.' (Nucleo).

Ex. 1. V. Frazzi, “prismatic mirror of sounds” [*specchio prismatico dei suoni*].

Ex. 1 presents Frazzi’s «prismatic mirror of sounds» (*specchio prismatico dei suoni*) in which he derives the three octatonic collections from three diminished-seventh chords. To show the derivation of each collection, four bass notes (together forming a diminished-seventh chord) are presented in turn beneath a single vertical diminished-seventh chord, each verticality forming a root-position dominant seventh with a flat ninth, the pitches of the upper notes changing accordingly to form tonal spellings. The common tones among the collections are then highlighted, red arrows in the original document emphasizing the relationships among the scales. Frazzi’s idea excludes the octatonic scales as an effective means to “de-functionalize” harmony, seeing their use as continuous with tonal

harmony [Sanguinetti 1993, 438]. In fact Frazzi judges dodecaphonic serialism negatively, considering octatonicism an alternative to it. Dallapiccola's decision to compose with the twelve-tone method thus created a conflict between Frazzi and his ex-student [Sanguinetti 1993, 443].¹⁰

Roman Vlad, himself a twelve-tone composer, was the first to mention Dallapiccola's use of the octatonic scale.¹¹ After Michael Eckert, Brian Alegant has recently expanded on this discussion, concentrating on a hexachordal structuring drawn from the collection, and relating it to Schoenberg's general hexachordal organization.¹² In his extensive discussion, Alegant focuses on two specific recurring octatonic hexachords in Dallapiccola's overall twelve-tone output, set classes 6-27 (013469) and 6-30 (013679).

In my investigation of *Il prigioniero* below, set class 6-27 (013469) does indeed recur among several elements of the opera's network of seven rows and combinations. A nearly linear subset of the octatonic scale, occurring eight times in set-class 8-28 (0134679T), the complete octatonic scale, set 6-27 (013469) has an interval vector of <225222>, i.e., there are five minor thirds, and two each of every other interval class. It is the only nonsymmetrical hexachordal subset of the octatonic.¹³ Through a tonal lens, the chord can be seen as a diminished seventh, with an added, non-intersecting minor third, as highlighted in Ex. 2a, which presents one of the main rows used in *Il prigioniero*, called *Prayer*. This is a characteristic exploited

10. Sanguinetti cites Prosperi [1977, 18-19]; he also discusses the contribution of Domenico Alaleona (1881-1928), who compared and contrasted three systems, dodecaphony, "tetrafontia" (octatonicism) and "esafonia" (based on the whole-tone scale), actually predating Frazzi's discussion [Sanguinetti 1993, 421; Suozzo 1991]. In his use of octatonicism, Dallapiccola may also have been reacting to its presence in the works of other composers whom he admired, such as Debussy and Mussorgsky. Though he never mentioned the scale in his writings about them, he did comment on their effective text settings and creation of drama – issues that, as I will show, can relate to octatonic organization. He described seeing Debussy's *Pelléas et Mélisande* as his «first musical shock» in 1919, after which he did not even compose for a couple of years, taking the time to absorb and explore that experience. A few years before beginning *Il prigioniero*, he completed an edition of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* for piano (1940). He also pondered the two composers together, as evident in his discussion of their dramatic music in the same breath, in his *Per un'esecuzione de "L'enfant et les sortilèges"* [Dallapiccola 1980, 273-281].
11. In discussing Dallapiccola's music, Roman Vlad refers to Messiaen's «mode of limited transpositions» [1957, 41-42]. Vlad was the second person, after Messiaen (1944), to mention the octatonic scale in the music of Stravinsky [Vlad, 1978, 7-8, 17, 258-59]. Arthur Berger then capitalized on this observation [1963], launching what is still a long-standing discussion on the issue; see Taruskin [1985, 73-74] for a summary of the debate until then, and, more recently, the responses to Taruskin [2011] included in vol. 33 no. 2 (Fall 2011) of «Music Theory Spectrum» (by Kofi Agawu, Robert O. Gjerdingen, Marianne Kielian-Gilbert, Lynne Rogers, Dmitri Tymoczko, Pieter C. Van Den Toorn, Arnold Whittall, and Lawrence M. Zbikowski, with a final response by Taruskin).
12. For nearly two decades, Eckert was the only scholar to have devoted a study exclusively to octatonicism in Dallapiccola's music. He pointed particularly to the 1940s' works – including *Il prigioniero* – as employing octatonic segments of row forms.
13. In his monograph on Webern, Allen Forte discusses this hexachord as well as all the other octatonic subsets [1998, 13].

in this opera in forming connections among the rows, as will be discussed. As Ale-
gant points out, hexachord 6-27 can be transposed in order to create a complete
octatonic collection, and can be inverted to complete the aggregate.¹⁴ Perhaps it
was Frazzi's emphatic derivation of the octatonic scale from diminished-seventh
chords that led Dallapiccola to focus on a hexachord so closely related to it.

Occasionally in *Il prigioniero*, complete or near-complete collections appear,
especially when a single octatonic harmony extends over two or more bars. But
more often the sets are smaller: tetrachords, pentachords, or hexachords represent
one collection before changing to another. As I will show, these sets create recur-
ring octatonic harmonies, repeated progressions, closed patterns, and extended
palindromes. Harmonic areas, in particular, project the verbal text's structures,
demarcating boundaries and creating continuities. Many relevant sets have both
diatonic and octatonic qualities, but the context to which they belong emphasizes
octatonic associations.¹⁵

6-27 (013469) 6-27

diminished 7th + m3 diminished 7th + m3

Ex. 2a. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Prayer row, P_o.

14. Howard Hanson [1960] presents the hexachord in terms of tonal structures. Ale-
gant [2010, 113-119] refers to Robert Morris's [1994] concept of complement union property, or CUP, to explain the
construction, in which case the CUP is [0369] + [03]. There are only two other octatonic hexachords
that can be similarly parsed, with the [0369] tetrachord combined with other dyads, [06] and [05], to
create sets, respectively, 6-30 (013679) and 6Z-50 (014679)/6Z-29 (023679). Ale-
gant notes that 6-27 is prominent in Dallapiccola's early twelve-tone works, whereas the other two gain prominence in the
middle and later works.
15. Dmitri Tymoczko has argued for a grouping of the diatonic and octatonic scales into part of the
same four-scale family [1997]. In a later essay Tymoczko mentions hexachord 6-27, used regularly by
Dallapiccola, as being, besides a typical octatonic hexachord, a subset of the harmonic minor scale
[2002, 70]. In my discussion, each octatonic collection is labeled according to its first two pitch classes,
starting on 0. So OCT_{1,2} includes pitch classes 124578TE, OCT_{0,2} pitch classes 0235689E, OCT_{0,1} pitch
classes 0134679T. George Perle was the first to use this type of labeling [1985, 200].



Ex. 2b. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, *Hope* row, P._°.



Ex. 2c. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, *Freedom* row, P._°.



Ex. 2d. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, *Glorious* row, P._°.



Ex. 2e. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, *Lamp* row, P._°.

The source material is presented collectively under Ex. 2. The opera employs three main rows that the composer himself named “*Preghiera*” (*Prayer*, Ex. 2a), “*Spe-ranza*” (*Hope*, Ex. 2b), and “*Libertà*” (*Freedom*, Ex. 2c) [Dallapiccola, 1974]. There are also secondary rows, left unnamed by Dallapiccola, that I will call “*Glorious*” (Ex. 2d) and “*Lamp*” (Ex. 2e).¹⁶ He did however also describe two twelve-tone combinations (*combinaisons dodécaphoniques*) called “*Roelandt*” (ex. 3a, 3b) and “*Brother*” (*Fratello*, Ex. 4).¹⁷ As will be seen, the composer uses them as leitmotivic

16. Dallapiccola presents *Glorious* but without naming it or assigning it the priority of *Freedom*, *Prayer*, and *Hope* [1974]. There is one more identifiable linear row, used sparingly, and associated with the Mother’s dream in her Prologue (bb. 39–43), though it does not figure in this analysis. Kämper makes note of it also, within his larger discussion of the entire opera [1985, 105–128]. Mark Schultz identifies and names the *Lamp* row (*Lampada*) [1984].

17. Dallapiccola [1947, 142]. The vocal score of Dallapiccola’s *Il prigioniero* (edited by Pietro Scarpini) is published by Edizioni Suvini Zerboni (ESZ 4464), SugarMusic S.p.A. (Milano), and the excerpts are

source structures that help the drama to unfold and are associated, in some cases, with repeated “theatrical words”.

Ex. 3a. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Prologue, bars 1-9. Roelandt twelve-tone combination organized around octatonic harmonies, circling through the three collections.

Ex. 3b. The first four order numbers of Prayer P_s (i) are verticalized to form the opening chord A of Roelandt (ii).

here reproduced by kind permission of the publisher, for which I am grateful.

motive a

molto esitando....

motive b

riprendendo....

"Fra - tel - lo." Dol - cis - si - ma pa - ro - la

B minor triad

C minor triad

Ex. 4. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Scene 1, bars 198-201. *Brother combination*, as first sung by prisoner.

With “theatrical words” I translate the original Italian expression *parole sceniche*, as used with respect to Verdi’s operas and termed so by the nineteenth-century composer himself, whom Dallapiccola revered, as attested by his numerous essays. Theatrical words carry a certain dramatic weight and recur throughout the opera. In *Il prigioniero* such words include “hope” (*speranza*), “freedom” (*libertà*), “brother” (*fratello*) and “son” (*figlio*).¹⁸ The directness of these words, the clarity of their presentations and repetitions are part of Dallapiccola’s strategy to remove all artifice from the libretto of his opera, and to communicate effectively with the public – exactly as Verdi intended them to. Fabrizio Della Seta, in discussing *parole sceniche* with respect to Verdi, suggests an extension of the concept to include the idea of *musica scenica* or, I translate, “theatrical music”. «Theatricality» – he writes – «is a general criterion, vague and precise at the same time. [...] Rather than speaking of a “theatrical word” as a musical fact it would be simpler to postulate a concept of “theatrical music”, never expressed because if it existed, it belonged to its interior discourse» [Della Seta 1994, 272]. Dallapiccola accomplishes such a “theatrical music” by text/music techniques that relate to his use of the octatonic scale but that also have their roots in Verdi’s *modus operandi*, which was however of course rooted in tonal harmony.

The opera presents a dramatic picture of psychological suffering, exploring the idea that hope can be torture, indeed, that it can in fact inflict a despair even

18. Antonio Trudu notices the emphasis of these words, though without relating them to a historical tradition, the concept of *parole sceniche*, or the musical aspects of the opera [1997, 295].

worse than that caused by sustained physical agony. The protagonist, an unnamed prisoner of the Spanish inquisition, is urged to hope for his imminent release (a possibility musically associated with the *Roelandt* combination) by his jailer, who deceives him in calling him «brother» (a word set to the *Brother* combination) and who sings, at the midpoint of the opera, an aria – ironically an ode to freedom (set to the *Freedom* row). The jailer eventually reveals himself to be the Grand Inquisitor himself. Just before the prisoner believes he is about to escape (an escape set in part to the *Lamp* row, representing the ray of light leading him out of the dungeon), the Inquisitor catches him and leads him to his execution.

The action is foreshadowed by the opera's prologue sung by the prisoner's mother, the sole female character, in an angst-filled monologue set mainly to the *Prayer* row. Throughout the opera, the prisoner repeats variations of a line of prayer, also sung to *Prayer*; for example, «*Signore aiutami a camminare*» («Lord, help me to walk»), as seen below. His hopes, in dialogue with his mother, are expressed to the chromatic *Hope* row. After the prologue, the single act is divided into four scenes. Two chorale intermezzos, featuring the *Glorious* row, create a symmetrical large-scale structure: one intermezzo precedes the first scene, while the other precedes the last.

The linear rows mentioned above – *Prayer*, *Freedom*, and *Hope* – tend to be used differently from the combinations, *Roelandt* and *Brother*. The former are used in multiple guises, in contrapuntal and canonic passages, to carry text with an expressive economy. The combinations instead are used as heavy dramatic and semantic signifiers: *Brother*, in its full statement, is associated with the same few key dramatic words, and *Roelandt* recurs as a prominent orchestral motive. They pause stage action, punctuating it and heightening particular moments.¹⁹

However, amongst the linear rows and combinations, structural similarities and derivations form a web of relationships. Most prominent among these is the connection between the linear *Prayer* and the three-chord combination of *Roelandt*. The relationship is evident especially when considering the referential presentation of the *Prayer* row that sets the Prisoner's prayer in scene 1 (bb. 241-244): «Lord, help me to walk» (P_8), see Ex. 5.²⁰ It is closely related to the *Roelandt* transposition, shown in Ex. 3a, which dramatically opens the opera's prologue and can be considered the signature sound of the entire opera, recurring throughout

19. For example, as the mother's prologue closes with her describing an unsettling premonition of her son's execution, the *Roelandt* combination returns (bb. 117 ff.). It returns again at the end of scene 3, just before the prisoner reaches the door of seeming escape (b. 796 ff.). Fearn discusses this motif and much more in his commentary on the opera [2003, 115-27].

20. See Dallapiccola [1974]. The composer points to this particular use and text of the row in describing it.

it. Ex. 3b shows how the verticalized opening tetrachord of *Prayer* is the same as the first chord of *Roelandt*.²¹

Ex. 5. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Scene 1, bars 241-244. *Prayer P₈*, as sung by the prisoner, with associated line of prayer.

Dallapiccola, from the very start of the opera, establishes a direct connection between row-derived processes and the strong role (metrical and otherwise) that he assigns to octatonic harmonies as prominent sonorities. By establishing this association between octatonicism and serialism, the composer prepares the audience for the entry of the vocal line (see Ex. 6) in which the same association effectively supports the delivery of the text. Symbolizing the bell in Ghent whose ring would signify freedom for the prisoner, *Roelandt* is the opening and most dramatic motive of the opera, returning at key structural and dramatic points throughout.²² Strongly theme-like, it consists of two parallel four-bar phrases grouping into two motives (see Ex. 3a: bb. 1-3 and b. 4 respectively, then a varied repetition in bb. 5-6 and bb. 7-10). Each of these measure groups presents the aggregate.

The first chord of *Roelandt* relates to the *Prayer* row, presenting octatonic harmonies.²³ As seen in Ex. 3a, this chord A, set-class 4-18 (0147) (its relationship to *Prayer* shown in Example 3b) is transposed a whole step to form chord B; chord C differs slightly, but still forms an octatonic subset, i.e., set class 4-13 (0136). Each chord of this opening bar represents a different octatonic collection: chord A belongs to OCT_{1,2}, B to OCT_{0,1}, and C to OCT_{0,2}. The second motive of the phrase,

21. Kämper suggests that the vertical tetrachord of *Roelandt* was unfolded to form the *Prayer* row [1985, 111]. Kämper may have been taking a cue from Dallapiccola's ordering of the musical examples in which ex. 1 is *Roelandt* while ex. 5 presents the *Prayer* row [Dallapiccola, 1974]. Or, perhaps, he assumed that the vertical construction was pre-conceived, given that the (0147) chord appeared in the earlier in *Canti di prigionia*, already verticalized (see b. 4 of the opening *Prayer of Mary Stuart*, as I have discussed [Samuel 2005, 7-8]).
22. Significant appearances of *Roelandt* in the opera, besides the opening of the Prologue, are: at the end of scene 1 (bb. 256 ff.), as the mother intuitively that she embraces her son for the last time; at the start of scene 3 (bb. 646 ff.) before the prisoner attempts his escape and prays one last time: «*Signore aiutami a camminare*»; and at the end of scene 3 (bb. 794 ff.) as he arrives at the exit that should lead him to freedom and repeats the same line of prayer. Thus, this theme acquires great symbolic meaning over the course of the opera, functioning as a signpost even as it seems to contain in its brief duration the essential affect of the entire opera.
23. This construction, and similar ones, has been termed a type of «cross-partition» by Alegant [2010, 132]; see also Alegant [2001] and my own identification and categorization of several types of cross-partitions occurring throughout *Il prigioniero* [Samuel 2005, 261-287].

Ex. 6. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Prologue, bars 9-12. The mother's entrance features recurring octatonic harmonies from *Roelandt*, among larger octatonic segmentations.

presenting a second aggregate, coincides with the curtain's rise (b. 4), as indicated in the score («the curtain rises immediately, disclosing a black curtain»). It consists of chords labeled in the example D, E, F, with C returning at the end of the bar. The chords again rotate among the octatonic collections with $OCT_{1,2}$ which is (again) the first and controlling harmony. The second four-bar phrase, bb. 5-8, is a rhythmically and metrically varied version of the first, and continues to emphasize chord A. Dallapiccola in fact keeps this chord strong in terms of metrical placement, emphasizing its pitches and making it the controlling harmony of the opening phrase, with chords B and C forming a double-neighbor figure around it. This primacy of $OCT_{1,2}$ continues into the entering vocal line.²⁴

Besides its relationship to *Roelandt*, the *Prayer* row is related to two other linear rows as well. As shown in Ex. 2a, *Prayer* divides into two hexachords of self-complementary set class 6-27 (013469). This same hexachord also gives rise to the *Glorious* and *Lamp* rows, shown in Ex. 2d and 2e. Beyond the common shared hexachord among the three rows, and considering the specific contours associated with them throughout the score, there are other, smaller similarities among the three rows. All of them, for example, begin with interval-class 3 (minor third) and share a general arch-shape. In *Prayer*, in fact, two smaller arches sit within the larger arch (ONs 1-6; ONs 7-12) but *Lamp* and *Glorious* have nearly parallel

24. The continuity draft shows that Dallapiccola adjusted the metre for the final version to keep chord A metrically strong, as I have discussed [Samuel 2005, 40-42]. The draft is held at Pierpont Morgan Library, New York.

contours. In all three rows, at P_0 , the note B forms the apex pitch. In both *Prayer* and *Glorious*, the nadir, order number 12, is B_b . These rows all have the specific pitch-class groups [0369], or C diminished seventh, in the first hexachord, and [147T], or $C\sharp$ diminished seventh, in the second, both members of set class 4-28 (0369). To each of these diminished-seventh chords, a minor third is adjoined, creating 6-27 (013469). The adjoined minor thirds vary from row to row, but the diminished-seventh chords remain fixed in pitch. Both *Glorious* and *Prayer* rows divide into set classes 5-31 (01369) and 7-31 (0134679),²⁵ whereas both *Prayer* and *Lamp* contain the all-interval, octatonic tetrachord 4Z-15 (0146) – in *Prayer*, ONs 9-12; in *Lamp*, ONs 6-9. Finally, the *Lamp* and *Glorious* rows share a similar octatonic trichordal content, i.e., multiple instances of set classes 3-2 (013) and 3-7 (025), and one of 3-11 (037).

In sum, Dallapiccola establishes multiple associations among the three rows, basing them on shared octatonic features and other factors. He does so for a dramatic purpose. Their naming in fact does not match any “theatrical word”, as in the case of *Hope*, *Freedom*, and *Brother*, and thus the intramusical association replaces, so to speak, the extramusical one.²⁶ The fact that the other two main linear rows, *Hope* and *Freedom*, representing key themes in the opera’s story, lack the same octatonic colour as the other three is, in this context, significant. *Hope* is characterized by a relatively more chromatic unfolding than the others (Ex. 2b); *Freedom*, instead, is highly diatonic, especially in the way it is employed in the opera (Ex. 2c). It is associated with the evil jailer (his main aria is set to *Freedom*).

The other main twelve-tone combination, *Brother*, also associated with the jailer, is also characterized by a strongly tonal sound, though the vertical triads and one linear motive technically do form octatonic subsets (its first appearance in scene 1 is shown in Ex. 4). The prisoner, in this moment, is explaining to his mother, during her final visit, how much he appreciated the jailer’s kindness. He cites how the jailer addressed him as “brother”, and how meaningful that was to him in his desperate circumstances.

The configuration of the pitches includes two sustained root-position minor triads, set class 3-11 (037). Indeed, the motive becomes associated with the jailer’s evil, in particular his giving false hope and comfort to the prisoner regarding an illusory future of freedom.²⁷ Both diatonic and octatonic, the B-minor triad present in *Brother* belongs to $OCT_{0,2}$. It moves by T_1 to the C minor triad, within $OCT_{0,1}$.

25. In *Prayer*, ONs 1-5 form 5-31, ONs 6-12, 7-31; in *Glorious* the order is reversed: ONs 1-7 form 7-31; ONs 8-12, 5-31.

26. Kofi Agawu’s distinction between introversive and extroversive semiosis for instrumental music [1991] might be comparable to Dallapiccola’s use of rows here.

27. This association of tonal structures with falsity recalls Berg’s use of a C major chord in *Wozzeck* to represent the concept of money (Act II, Scene 1, bb. 143 ff.).

The first horizontal trichord (setting the word “*fratello*”, or “brother”) forms octatonic 3-3 (014), the most important trichord for the entire opera. But the second linear trichord, 3-1 (012), turns away from the diatonic and octatonic, toward the chromatic. It is followed in fact by a chromatic (and non-diatonic, non-octatonic) twelve-tone row, *Hope*, three times in close succession (scene 1, bb. 201 ff.).

The octatonic qualities embedded in the source rows and combinations help to give rise to harmonies that in turn shape text-setting in significant ways. This is the case from the very beginning of the opera. In the opening vocal phrase (Ex. 6), phrase structure and continuity are achieved thanks to octatonic segmentations recurring from the opening instrumental material. After the dramatic instrumental opening of the opera (Ex. 3a), the mother enters stage with an angst-ridden line unfolding *Prayer* RI_o. The accompanimental chords in bb. 9 and 10 form sets 4-13 (0136) and 4-18 (0147) respectively (sets familiar from the immediately preceding, strident *Roelandt* chords), both belonging to OCT_{1,2}. The melody meanwhile presents order numbers 12-6 of the linear row, unfolding set class 7-31 (0134679), also in OCT_{1,2}. Bars 11 and 12 continue rotating through octatonic harmonies 4-18 (0147) in OCT_{o,1} and 4-13 (0136) in OCT_{o,2}, while the melody completes the row.²⁸ The harmonic segmentations, together with the melodic pitches that they support, create larger octatonic supersets, with a progressively thinning texture: 6-27 (013469) (OCT_{1,2}) in bb. 8-9 moves to 5-19 (01367) in b. 10 (still OCT_{1,2}), whereas 5-32 (01469) (OCT_{o,1}) in bb. 11-12 moves to 4-13 (0136) (OCT_{o,2}) in b. 13, this last familiar from the earlier *Roelandt*. The octatonic structure of the passage, bb. 9-12, reinforces the construction of the text. The line breaks down into a symmetrical ABA form (see Tab. 1).

TAB. 1. ABA STRUCTURE OF OPENING LINE OF TEXT.

A	B	A
<i>Ti rivedrò,</i>	<i>mio figlio!</i>	<i>Ti rivedrò...</i>
I will see you again,	my son!	I will see you...

The setting segments this tripartite line into two phrases: ab + a'. The first two segments, AB (*Ti rivedrò, mio figlio!*), melodically a dramatic rising leaping contour, are set, as mentioned, by one septachord within one octatonic collection (OCT_{1,2}), the strong closing boundary corresponding to the exclamation point in the text and its demarcation of a clear syntactical close (b. 10). The last segment alone is set instead to one entire hexachord and two collections in succession (OCT_{o,1} – OCT_{o,2}) as it leaps downward (contour: + / - / + / -), the accompanimental

28. Eckert presents the vocal melodic line's division into two different octatonic collections, corresponding to the two phrases of text [1985, 36].

chords changing twice. The contrast in scoring from muted brass to saxophone and strings on the last beat of b. 11 aligns with a shift of octatonic collection, the change in timbre coinciding with the harmonic motion. The overall arch contour is symmetrical around the setting of the theatrical word "*figlio*" ("son"),²⁹ flanked by the two instances of «*Ti rivedrò*». The second instance of these words appropriately has an echo effect, beginning with the repeated attack of the immediately preceding order number six, the B $\flat$. After this initial entrance, octatonic harmonies continue to consistently support text-setting in different and in some respects more sophisticated ways.

For example, later in the Prologue, the mother's free verse is interrupted by a closed poetic and musical form – that of her *Ballata* – the lines of which correspond to phrase structures created through octatonic harmonies. Ex. 7 (see summary in Tab. 2) shows the setting of the first two lines from the poem, consisting of three four-line strophes: «*Vedo! Lo riconosco! (Porta un farsetto nero. / Il toson d'oro al collo brilla sinistro)*».³⁰ The phrase cycles through all of three collections, creates a sense of balance and shape for this narrative moment in the drama, in which the mother describes her frightening and confusing vision of King Philip and Death itself. The three segments of text each correspond to a distinct syntactical unit, the framing through 6-27 (013469) further contributing to a sense of closure.³¹

TAB. 2. MOTHER'S *BALLATA*, LINES 1-2, MUSICAL ORGANIZATION OF SYNTACTICAL UNITS.

TEXT	ROW ORDER NUMBERS	SET CLASS	OCTATONIC COLLECTION
<i>Vedo! Lo riconosco!</i>	<i>Prayer I</i> ₄ , ONs 1-2	6-27 (013469)	OCT _{o,1}
<i>(Porta un farsetto nero.</i>	ONs 3-6	6Z-50 (014679)	OCT _{i,2}
<i>Il toson d'oro al collo brilla sinistro.)</i>	ONs 7-12	6-27	OCT _{o,2}

This strong sense of musical phrase as corresponding to a strong poetic unit has its roots in tonal settings of poetic texts in strict verse. But here the octatonic

29. This theatrical word is particularly important because the prisoner is never otherwise named throughout the opera.

30. «I see him! I recognize him! (He wears a black bowtie.) / The golden fleece at his throat glistens sinisterly». The final word of this pair of lines is not included here, «*Avanza*» (he advances); it belongs to a separate gesture, detached and nearly two bars later from the rest, in the context of clear word painting.

31. Other *Ballata* lines, beyond these first two, also depend on octatonic segmentations for such projection of poetic syntax. For example, lines 26 and 27, bb. 77-80, correspond to a single complete syntactical unit and are set to a closed octatonic progression. Line 33, bb. 98-102, a dramatic quotation of the king, is set to a series of three octatonic harmonies, to which the orchestra responds with a mirror image of the octatonic harmonic progression, which also functions as a climactic punctuation, concluding the *Ballata* and returning the action on stage from a memory of the past back to the present tense.

6-27, OCT_{0,1} 6Z-50, OCT_{1,2}

Prayer [L₄]:

6-27, OCT_{0,2}

Ex. 7. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Prologue, bars 63-67. Two three-chord patterns of octatonic segmentations set the first pair of lines of the mother's Ballata.

harmonies replace tonal functions in creating the sense of phrase and projecting the two-line unit of the closed poetic form.

After the dramatic prologue, saturated with octatonic segmentations, and an intervening intermezzo (discussed below), the prisoner finally enters in scene 1. The drama ensues with a sung dialogue between him and his mother. Extremely lyrical duet phrases alternate with the prisoner's solo recitative-like narration in which he recounts past events and ponders his predicament. Ex. 8 presents one such phrase, bb. 220-229, setting five lines shown in Tab. 3 as aligned with the rotating of octatonic collections.

Freedom I_{10} :

11 Pr. Do-po tor-tu-re che non so nar ra-re, dopo che corda e mor-sa e ca-val-

220 4-27, $OCT_{1,2}$ 5-32, $OCT_{0,2}$ (plus one: pc 10)

LA MADRE

11 Pr. -iet - to tut-to il mio cor-po a-ve-va-no pia-ga-to...

5-28, $OCT_{0,1}$ (plus one: pc 8) 5-25, $OCT_{1,2}$ $OCT_{0,2}$ 5-32, $OCT_{0,1}$

Lamp I_9 :

12 1 2 3 4

Fi-glio, fi-glio - lo

Ex. 8. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, Scene 1, bars 220-229. Closed octatonic harmonic progression delineates phrase structure and boundaries of this passage.

TAB. 3. ROTATION OF OCTATONIC COLLECTIONS IN TEXT SETTING, BARS 220-229.

CHAR.	TEXT	ENG. TRANSLATION	OCTATONIC COLLECTION	ROW ORDER NUMBERS	SET CLASS
Prisoner	<i>Dopo torture che non so nar-</i>	After tortures that I cannot de-	$OCT_{1,2}$	<i>Freedom I</i> ₁₀ ONs 1-4	4-27
	<i>-rare / dopo che corda e morsa e caval-</i>	-scribe after such whippings, stranglings, and rack-	$OCT_{0,2}$	ON 5	5-32
	<i>-letto / tutto il mio corpo avevano pia-</i>	-ings / my entire body over had wound-	$OCT_{0,1}$ / $OCT_{1,2}$	ON 6 / 7-10	5-28 / 5-25
Mother	<i>-gato... / Figlio, figliolo mi-</i>	-ed... / Son, de-	$OCT_{1,2}$ / $OCT_{0,2}$ / $OCT_{0,1}$	ONs 11-12 / <i>Lamp I</i> ₉ , ON 1 / 2-4, 6	5-24 / 5-32
Prisoner	<i>-o! / ...udivo alfine una parola amica:</i>	-ar son! / ...I finally heard a friendly word:	$OCT_{1,2}$	<i>Lamp</i> , ONs 7-12	5-16

In this passage, while *Freedom* I_{10} unfolds the melody, a twice-reiterated pattern of octatonic harmonies ($OCT_{1,2} - OCT_{0,2} - OCT_{0,1}$) supports it. The harmonic circling closes with a final $OCT_{1,2}$ segmentation, giving the sense of a closed progression demarcating the ten bars as a separate section, right before one of the most dramatic and memorable moments of the opera (the first presentation of the *Brother* motive in bb. 198 ff., subsequently repeated several times). Most strikingly, three times the change of octatonic collection corresponds to the stress on the penultimate syllable of the lines, which is the main accent in any eleven-syllable line (a typical line length since opera's beginnings in the seventeenth century, also known as the *endecasillabo*). The change in octatonic collection thus acquires a metrical function, in the same way that a change of harmony on a significant strong accent works for tonal music.

The mother's emotional response to the prisoner's account of his physical suffering interrupts and completes the prisoner's *Freedom* I_{10} unfolding, and then immediately begins *Lamp* I_0 (order numbers 1-6) in $OCT_{0,1}$ (b. 226). The I_0 row, in turn, is continued by the prisoner (order numbers 7-12), the change of character aligning with a change in harmony, to $OCT_{1,2}$.

Even more imbued with a sense of closure are the symmetrical harmonic structures, including palindromes, of various types appearing frequently in Dallapiccola's works.³² One such passage is designed around a central theatrical word, "hope", around which the entire progression is symmetrical in terms of octatonic progression. It occurs in the first chorale intermezzo (bb. 126 ff.), immediately after the Prologue, the first pitch actually cutting into the mother's final climactic note of her solo. The sudden contrast in text (sacred Latin) is paralleled by an equally sudden one in vocal forces and instrumental texture (to chorale homophony). Tab. 4 outlines the octatonic features presented in Ex. 9. Octatonic progressions throughout the setting of the first two lines of the chorale are formed by clear verticals, emphasizing, on the whole, $OCT_{0,1}$ and $OCT_{1,2}$, and set classes 4-18 (0147), 4-25 (0268), whereas line three highlights 4-27 (0258). In a reference to earlier music, the "lament" tetrachord unfolds beneath line three, in the form of a descending chromatic motion from D to A.

32. See, for example, DeLio [1985].

4-18, OCT_{0,1}

SOPRANI
Fi - at, mi-se-ri-cor-di-a tu-a,

CONTRALTI
Fi - at, mi-se-ri-cor-di-a tu-a,

TENORI
Fi - at, mi-se-ri-cor-di-a tu-a,

BASSI
Fi - at, mi-se-ri-cor-di-a tu-a,

Orch.
pp e cresc. fino al ff

[PRIMO INTERMEZZO CORALE]
Ancora più animato (d: so)

180

185

4-25
OCT_{0,1}

4-18
OCT_{1,2}

5-32
OCT_{1,2}

4-12
OCT_{0,2}
(without pc 8)

T_1/T_7
 $T_5I/T_{11}I$

OCT_{0.1}
 (without pc 8)

4-25
 OCT_{1.2}

3-11
 OCT_{1.2}

4-25
 -ad-modum spe-ravimus in Te. Sacro-tes
 spe-ravimus in Te. Sacro-tes
 -ra-vi-mus, spe-ravimus in Te. Sacro-tes
 -mus, spe-ravimus in Te. Sacro-tes

140

T_1/T_7
 $T_5I/T_{11}I$

4-25
 OCT_{1.2}

5-33
 whole tone

4-27
 OCT_{1.2}

4-24

4-27, OCT_{0.2}

4-27, OCT_{0.1}

4-27, OCT_{0.1}

tu-i in-du-an-tur ju-sti-ti-am. Et san-cti tu-i, et san-cti
 tu-i in-du-an-tur ju-sti-ti-am. Et san-cti tu-i, et san-cti
 tu-i in-du-an-tur ju-sti-ti-am. Et san-cti tu-i, et san-cti
 tu-i in-du-an-tur ju-sti-ti-am. Et san-cti tu-i, et san-cti

145

Org.

T_{10}

T_{3I}

T_{1I}

T_0

Ex. 9. L. Dallapiccola, *Il prigioniero*, First Chorale Intermezzo, bars 126-149. Octatonic harmonies form a palindrome in which the centre harmony supports the theatrical word “hope”.

TAB. 4. OCTATONIC PALINDROMIC ORGANIZATION OF FIRST CHORALE INTERMEZZO, BARS 130-150.

BARS	LINES	TEXT	OCTATONIC COLLECTION
130-134	1	<i>Fiat misericordia tua, Domine, super nos</i>	<u>OCT</u> _{0,1} —OCT _{0,2} —OCT _{1,2}
135-142	2	<i>Quemadmodum <u>speravimus</u> in Te.</i>	OCT _{1,2} — <u>OCT</u> _{0,1} —OCT _{1,2}
144-146	3	<i>Sacerdotes tui induantur justitiam.</i>	OCT _{1,2} —OCT _{0,2}
147-150	4	<i>Et sancti tui, et sancti tui...</i>	<u>OCT</u> _{0,1}

The first, last, and centre harmonies, underlined, all belong to the collection OCT_{0,1}. The centre harmony (the fifth chord) sets the word of most dramatic importance in the verse – *speravimus* (“we hoped”) of line two.³³ This word is also set apart because it is presented first polyphonically (with the preceding word *quemadmodum*) and then repeated homophonically in b. 140, a repetition framed by rests and unobscured by any orchestral attack. In fact, the orchestral pitches that accumulate to this point sustain into the culminating vocal presentation of the word *speravimus*. This is the first time that the theatrical word “hope” appears in the opera, subsequently playing an increasingly important role at various crucial junctures in the drama.

Il prigioniero is saturated by further uses of the octatonic scale in the service of text and drama in addition to those discussed above. For example, the first chorale intermezzo continues, beyond the palindrome examined in Ex. 9, to unfold simultaneous and overlapping linear octatonic collections in its imitative vocal texture (bb. 150 ff.).³⁴ The second chorale intermezzo shares a similar harmonic structure, since octatonic progressions related to the *Roelandt* combination recur, working as harmonic support for vocal lines (bb. 823-834).³⁵ Some “pure” octatonic passages – frenetic repetitions of an unfolded 6-27 hexachord cycling through the different collections – correspond to dramatically tense moments (for example, in bb. 536 ff.).³⁶ Dallapiccola creates different harmonic rhythms with octatonic subsets, in the service of text and drama, for example with the prolonged use of a single collections creating stasis [Samuel 2005, 109-119]. There are many more examples of octatonicism shaping the text-setting and beyond [*ibid.*, 57-108].

If it was Frazzi's influence that led Dallapiccola to internalize the octatonic scale to the extent evident in the above analyses, it was, I believe, an effort to advance

33. «Have mercy upon us, O Lord, / as we hope in you. / Your saints are clothed in justice / And they exalt you».

34. Eckert notes this passage in his discussion [1985, 37-38] and I analysed it in detail, showing also the interaction between the vertical and horizontal segmentations [Samuel 2005, 93-96].

35. Alegant also discusses these bars and extends the analysis to include the climax of scene 4 [2010, 136-140].

36. Eckert mentions in passing a similar passage at bb. 757-84 [1985, 38]. An analysis appears of bb. 536-553 in my dissertation [Samuel 2005, 97-99] and in Alegant [2010, 132-136].

musical progress that brought him to adopt this scale in conjunction with the twelve-tone serial method – a system disparaged by his teacher. But it was in the service of text, i.e. a sophisticated attention to the details of text-setting, that Dallapiccola sculpted octatonic segmentations and harmonies into the surface of the music, aligning the resulting musical structures with verbal syntax and meaningful word compounds, ultimately creating large-scale dramatic arches.

Octatonicism had thus a dual function for Dallapiccola (as it emerges from *Il prigioniero*) of looking both backward and forward. Its use is rooted in the past, since octatonic harmonies acquire some of the organizing functions of tonality and are strictly tied to text-setting techniques. But it also advances musical modernism in the composer's agenda, in that it presents a radically different syntax than harmonic tonality (one centred on the cycling of the collections) while being associated with twelve-tone processes. Octatonicism offered Dallapiccola a way to soften the potentially harsher and looser harmonic aspects of twelve-tone music, working as a small- and large-scale organizing force that bridges the unfolding of the different rows. In sum, by providing continuity, fluency, and a sense of balance and symmetry in association with a carefully organized verbal text, octatonicism contributed to that sense of "Italianate lyricism" that characterized Dallapiccola's early twelve-tone music, and that has been often commented on by scholars, as noted at the beginning of this essay.

Though Dallapiccola's serialism continued to evolve substantially in the subsequent two decades after the completion of this opera into a less accessible style, his use of octatonicism in association with verbal text remained a fundamental part of his compositional technique. While his adoption of the twelve-tone technique became more rigorous and refined, the use of the octatonic scale in the service of text setting – developed during his early, isolated, experimental use of the technique in *Il prigioniero* – remained a constant, defining characteristic of the composer's musical works.

REFERENCES

- AGAWU KOFI V. (1991), *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton.
- ALEGANT B. (2001), *Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-Tone Music*, «Music Theory Spectrum», 23, pp. 1-40.
- ALEGANT B. (2010), *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*, University of Rochester Press, Rochester, NY.
- ALEGANT B. – LEVEY J. (2006), *Octatonicism in Luigi Dallapiccola's Twelve-Note Music*, «Music Analysis», 25/1-2, pp. 39-87.
- BERGER A. (1963), *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*, «Perspectives on New Music», 2/1, pp. 11-42.
- DALLAPICCOLA L. (1937), *Musicisti del nostro tempo: Vito Frazzi*, «La rassegna musicale», 10, pp. 220-226.
- DALLAPICCOLA L. (1947), *Notes sur mon opéra*, «Polyphonie», 1, pp. 139-142.
- DALLAPICCOLA L. (1974), *Notes on my Prigioniero* (recording liner notes), Decca Records, OSA 1166, London.
- DALLAPICCOLA L. (1980), *Parole e musica*, ed. by Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano.
- DELIO T. (1985), *A Proliferation of Canon: Luigi Dallapiccola's Goethe-Lieder No. 2*, «Perspectives of New Music», 23/2, pp. 186-195.
- DELLA SETA F. (1994), «Parola scenica» in *Verdi e nella critica verdiana*, in F. Nicolodi – P. Trovato (ed.), *Le parole della musica*, vol. 1, Olschki, Firenze, pp. 259-273.
- EARLE B. (2006), *Dallapiccola's Early Synthesis: No. 1 "Vespro, tutto riporti"*, from Cinque frammenti di Saffo, «Music Analysis», 25/1-2, pp. 3-38.
- EARLE B. (2013), *Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ECKERT M. (1985), *Octatonic Elements in the Music of Luigi Dallapiccola*, «The Music Review», 46/1, pp. 35-48.
- FEARN R. (1997), *Italian Opera Since 1945*, Overseas Publishers Association, Amsterdam.
- FEARN R. (2003), *The Music of Luigi Dallapiccola*, The University of Rochester Press, Rochester, NY.
- FORTE A. (1998), *The Atonal Music of Anton Webern*, Yale University Press, New Haven.
- FRAZZI V. (1930), *Scale alternate per pianoforte. Con diteggiature di Ernesto Consolo*, A. Forlivesi, Firenze.
- FRAZZI V. (1960), *I vari sistemi del linguaggio musicale*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», 41, Siena.

- GIANUARIO A. (1974), *L' "alternato" di Vito Frazzi*, «Rassegna di studi musicali», 1/3, pp. 70-90.
- HANSON H. (1960), *Harmonic Materials of Modern Music: Resources of the Tempered Scale*, Appleton-Century-Crofts, New York.
- KAHAN S. (2009), *In Search of New Scales: Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer*, University of Rochester Press, Rochester, NY.
- KÄMPER D. (1985), *Luigi Dallapiccola: la vita e l'opera*, Sansoni, Firenze; orig. ed. *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft, Köln 1984.
- LEIBOWITZ R. (1947), *Luigi Dallapiccola*, «L'Arche», 23/3, pp. 118-124.
- MORRIS R. (1994), *Recommendations for Atonal Music Pedagogy in General; Recognizing and Hearing Set-Classes in Particular*, «Journal of Music Theory Pedagogy», 8, pp. 75-134.
- NICOLODI F. (ed. 2007), *Luigi Dallapiccola nel suo secolo* (Atti del convegno internazionale, Firenze, 10-12 dicembre 2004), Olschki, Firenze.
- PERLE G. (1985), *The Operas of Alban Berg. Vol.II*: Lulu, University of California Press, Berkeley.
- PROSPERI C. (1977), *Vito Frazzi e il "Re Lear"*, in «Chigiana», 34, pp. 15-42.
- RICHARDSON D. (2001), *Dallapiccola's Formal Architecture*, Ph.D. Diss., New York University.
- SAMUEL J. (2005), *Music, Text, and Drama in Dallapiccola's Il prigioniero*, Ph.D. diss., City University of New York.
- SAMUEL J. (2006), *Text and Twelve-Tone Process in Dallapiccola's The Prisoner*, paper given at the National Meeting of the Society for Music Theory (Los Angeles), Nov. 3.
- SAMUEL J. (2012), *The Politics of Musical Language: A Gramscian Reading of Dallapiccola's Greek Lyrics and Settings by Postwar Composers*, paper given at the National Meeting of the American Musicological Society (New Orleans), Nov. 3.
- SAMUEL J. (forthcoming), *Twelve-Tone Serial Techniques in Dallapiccola's The Prisoner as a Reaction to Fascist Ideology*, in G. Decker – M. Shaftel (eds), *Singing in Signs: New Semiotic Explorations of Opera*.
- SANGUINETTI G. (1993), *Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le scale alternate di Vito Frazzi*, «Studi musicali», 22, pp. 411-446.
- SCHULTZ M. (1984), *Serial Techniques in Luigi Dallapiccola's Il prigioniero*, M.M. Thesis, University of Texas at Austin.
- SHEEHAN P. (2008), *Twelve-tone Entities, Inquisitorial Mind, and the Network Model of the Multitude: Analyzing Luigi Dallapiccola's Il prigioniero*, Ph.D. diss., Columbia University.
- SUOZZO M. (1991), *La dodecafonia di Domenico Alaleona*, in A. Ziino (ed.), *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele D'Amico*, Olschki, Firenze, pp. 603-623.
- TARUSKIN R. (1985), *Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's "Angle"*, «Journal of the American Musicological Society», 38/1, pp. 72-142.

- TARUSKIN R. (2011), *Catching Up with Rimsky-Korsakov*, «Music Theory Spectrum», 33/2, pp. 169-185.
- TRUDU A. (1997), *Il prigioniero: alla ricerca della libertà*, in M. De Santis (ed.), *Dallapiccola: Letture e prospettive*, Ricordi/LIM, Milano-Lucca, pp. 277-300.
- TYMOCZKO D. (1997), *The Consecutive-Semitone Constraint on Scalar Structure: A Link between Impressionism and Jazz*, «Intégral», 11, pp. 135-179.
- TYMOCZKO D. (2002), *Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration*, «Music Theory Spectrum», 24/1, pp. 68-102.
- VLAD R. (1957), *Luigi Dallapiccola*, Suvini Zerboni, Milano.
- VLAD R. (1978), *Stravinsky*, Oxford University Press, London.

Abstract

Il saggio si concentra sull'opera *Il prigioniero* (1948), composta da Dallapiccola nella prima fase di adozione della scrittura dodecafonica, per prendere in esame il particolare intreccio di relazioni che collegano la sperimentazione del metodo dodecafonico alla resa del testo drammatico e all'utilizzo di insiemi ottatonici. Dopo aver messo in luce l'influenza esercitata dalla scoperta delle scale ottatoniche sulla formazione di Dallapiccola, l'autrice evidenzia come tali strutture siano perfettamente incardinate all'interno della rete di serie dodecafoniche utilizzate nell'opera. Attraverso l'analisi di alcuni passaggi si dimostra anche come le segmentazioni ottatoniche siano fortemente legate alla resa del testo verbale; fino ad acquisire un ruolo fondamentale, e sostitutivo della tonalità, nell'organizzazione strutturale su piccola e ampia scala.

Simone Caputo

TESTI, CONTESTI E FUNZIONI: STRUTTURA MUSICALE E RETORICA DELLA MORTE NEL REQUIEM FRANCESE DEL PRIMO OTTOCENTO

Abstract

In France, during the eighteenth century, the history of the requiem intersects with a teleological concept of the art of dying that climaxed in the traumatic events of the 1789 Revolution. The paper investigates how the spirit of the Bourbon Restoration influenced the requiem in the post-revolutionary era and the progressive separation of the requiem from its characteristic liturgical function. The paper analyses two specific cases: Cherubini's Requiem in C minor (1817), composed for the anniversary of the execution of Louis XVI, and Berlioz's *Grande Messe des morts* (1837), an example of a monumental funeral mass in which the musical experience prevails over the liturgy. Using analytical examples, the paper examines: the compliance of each requiem to the liturgy (from a structural perspective); its adherence to the expressive and semantic level of the holy text; and the musical translation of specific words, verses and sentences.

Il saggio si interroga sul rapporto tra struttura musicale e retorica della morte in relazione a un particolare repertorio e periodo storico, concentrando l'attenzione sulla messa per i defunti nella musica francese del primo Ottocento. Attraverso l'analisi si intende verificare se, e in quale misura, lo spirito della Restaurazione poté esercitare un'influenza diretta sugli sviluppi del requiem nella Francia post-rivoluzionaria e sul progressivo allontanamento della messa per i defunti dalla sua funzione liturgica tradizionale.¹ Per conseguire questo obiettivo si è scelto di focalizzare l'attenzione su due opere, il Requiem in Do minore di Cherubini

1. I repertori religiosi e la vita musicale nelle chiese sono i "grandi assenti" nelle opere di storia della musica dedicate alla Francia dell'Ottocento; fanno eccezione i contributi indiretti, in particolare nelle opere dedicate a organisti francesi, e gli studi di Jean Mongrédien relativi ai periodi dell'Impero e della Restaurazione [1996]. Sul rapporto tra musiche per i defunti ed estetica della morte in Francia in epoca romantica si rimanda agli studi di Dominique Hausfater [1996].

(1817) e la *Grand Messe des morts* di Hector Berlioz (1837). Negli anni della Restaurazione, il Requiem in Do minore accompagnò i funerali di numerosi notabili e membri della monarchia,² e fu composto per una particolare occasione pubblica ed espiatoria: l'anniversario della morte di Luigi XVI,³ sul cui "martirio" il potere regale costruì dal 1815 una rinnovata retorica sacrale della monarchia.⁴ La *Grand Messe des morts* di Berlioz presenta invece alcune peculiarità strutturali, testuali e musicali in cui è possibile intravedere i segni di quel processo di secolarizzazione che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, relativizza la funzione liturgica del requiem, che progressivamente si trasforma da cornice fondante del rito a semplice evento musicale. Attraverso tale trasformazione, il rito funebre comincerà a qualificarsi – nella prospettiva del pubblico – come un momento di appropriazione comunitaria dell'espressione musicale, e – nella prospettiva del compositore – come una manifestazione soggettiva di spiritualità di fronte al mistero della morte.

Nel corso dell'analisi verranno approfonditi tre piani d'osservazione complementari, attraverso i quali i due requiem saranno presi in esame parallelamente:⁵ le relazioni tra struttura musicale ed esigenze liturgiche; l'aderenza della musica al livello semantico-espressivo del testo sacro; il rapporto tra testo e musica sul piano micro-sintattico, legato alla "traduzione" musicale di singole parole e unità testuali.⁶

2. Il Requiem in Do minore venne eseguito tra il 1817 e il 1825 in occasione delle cerimonie funebri dedicate ai seguenti personaggi storici: Luigi XVI, 1817, 1821 e 1822; Méhul, 1818 e 1819; duca di Berry 1820; Luigi XVIII, 1824.
3. Per una dettagliata analisi del contesto socio-politico in cui venne composto il Requiem in Do minore si rimanda all'ampio studio che Connie Lau Ho-Yee [2009] ha dedicato al ricordo del re decapitato e al Requiem di Cherubini.
4. Nel 1814, finita la Rivoluzione e restaurata la monarchia, Luigi XVIII (re dal 1814 al 1824) volle riabilitare la memoria della famiglia reale; ecco dunque che i corpi del fratello Luigi XVI e di Maria Antonietta furono riesumati il 18 e 19 gennaio 1815 e trasportati il 21 nella necropoli reale presso la cattedrale di Saint-Denis. Nel frattempo molte personalità politiche proposero di erigere un monumento funerario in onore dei sovrani nel cimitero della Madeleine, dove erano rimasti sepolti per 21 anni i corpi dei sovrani. Non a caso, la cappella fu intitolata *chapelle expiatoire*, e allo scultore François-Joseph Bosio fu commissionata la statua commemorativa di Luigi XVI. Il Re, in posizione estatica, indossa un grande mantello impreziosito dall'ermellino; alla sua destra vi è un angelo, che lo sostiene e gli mostra il cielo, mentre su una placca di marmo nera sigillata sul piedistallo si trova inciso, a lettere dorate, il testamento di Luigi XVI [Darnis 1981].
5. Non sarà possibile in questa sede soffermarsi sull'analisi dettagliata delle due opere in oggetto, per la quale si rimanda agli studi che ad esse ha dedicato Dagny Wegner [2006].
6. Nell'intraprendere tale percorso ci si concentrerà su due sezioni: l'Agnus Dei del Requiem in Do minore di Cherubini, per il carattere peculiare che conferisce al finale dell'opera; il Dies irae di ambedue i requiem, per la centralità tematica e l'enfasi drammatica della sequenza nella messa per i defunti.

1. Il Requiem in Do minore di Cherubini

Commissionato dalla monarchia borbonica per commemorare la morte del re Luigi XVI,⁷ questo Requiem pone un'enfasi particolare sul registro basso, tanto nel trattamento orchestrale quanto in quello vocale, insistendo a lungo su tonalità minori.⁸ Una scelta piuttosto singolare per l'epoca è l'assenza di voci soliste,⁹ a cui probabilmente Cherubini rinunciò nella convinzione che la loro presenza avrebbe potuto in qualche modo minare la compattezza della sonorità d'insieme [Mongrédien 1996, 187]. La compagine orchestrale include due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, tre tromboni, tam-tam, timpani e archi. Quanto alla durata, il Requiem è pienamente conforme alle esigenze della liturgia: concepito da Cherubini come parte integrante del rito, si basa sull'equilibrio tra le diverse parti che lo compongono (Tab. 1) e non presenta elementi musicali "estranei" o "corruzioni" operistiche che possano distrarre l'attenzione dalla dimensione liturgica.¹⁰

Il Requiem si apre con le sezioni dell'Introito e del Kyrie raggruppate in un unico movimento senza soluzione di continuità, secondo un procedimento piuttosto insolito per l'epoca.¹¹ Il passaggio dall'Introito al Kyrie avviene attraverso un pedale di tonica che oscura – piuttosto che evidenziare – l'ingresso del nuovo testo, per il quale Cherubini adotta lo stesso materiale tematico utilizzato per i versi dell'Introito. La stasi armonica conferisce unitarietà al movimento, smussando il leggero contrasto tra la richiesta di pace eterna espressa nell'Introito ed il carattere penitenziale del Kyrie. Tale affinità di "affetto" sembra essere conseguenza di una scelta stilistica piuttosto tradizionale, per la quale un singolo affetto va ritratto in un singolo movimento, e allontana Cherubini da quello stile ga-

7. Sul finire del 1815, la *Chambre des Députés* propose di celebrare una giornata di lutto nazionale il 21 gennaio, anniversario della morte di Luigi XVI. Per ulteriori notizie sulle celebrazioni annuali in onore di Luigi XVI si rinvia a Kroen [2000, 63] e Ho-Yee [2009, 117-119]; per approfondimenti sul carattere sacrale della monarchia francese agli studi di Ernst Kantorowicz [1957] e a quelli più recenti di Jeffrey Merrick [1990, capitolo 1].
8. L'analisi fa riferimento alla seguente edizione dell'opera: Luigi Cherubini, *Requiem in C minor*, ed. Wolfgang Hochstein, Carus Verlag, Stuttgart, 2010.
9. Per una panoramica dei caratteri stilistici dei requiem composti in Francia tra il 1670 e il 1850 si rinvia agli studi di Dagny Wegner [2006], e in particolare alle analisi dei requiem di Lully, Charpentier, Gilles, Campa, Gossec, Cherubini e Berlioz.
10. Questa scelta può essere interpretata come un riflesso delle istanze restauratrici che si affermarono dopo il 1815, le cui influenze sulla musica sacra prodotta presso la Chapelle Tuileries – la nuova cappella reale istituita da Napoleone nel 1802 e per la quale Cherubini lavorò a partire dal 1816 e fino al 1830 – sono state studiate da Jean Mongrédien [1996, 167-187].
11. I risultati di uno studio sistematico sui requiem composti tra il XVIII e XIX secolo evidenziano che i testi dell'Introito e del Kyrie vengono solitamente trattati come due sezioni distinte – non importa se costituite da movimenti singoli o multipli – caratterizzate da materiali musicali differenti [Caputo 2011, 264-273]; questo dato trova conferma anche negli studi di Ho-Yee [2009] relativi alle messe eseguite presso la Chapelle Tuileries tra il 1802 e il 1830.

TAB. 1. L. CHERUBINI, REQUIEM IN DO MIN., ARTICOLAZIONE FORMALE.

TESTO	TONALITÀ	METRO	AGOGICA	STRUMENTI	VOCI	BATT.
Introito	Do min.	♢	Larghetto sostenuto	2 Fg., 2 Cr. (Do), Tp., 2 Vle, 2 Vc., Cb.	SCTB	141 1-98
Kyrie	Fa min. Do min.	♢	<i>Idem</i>	<i>Idem</i>	SCTB	98-141
Graduale	Sol min.	$\frac{3}{2}$	Andantino largo	2 Vle, 2 Vc., Cb.	SCTB	28
Tratto					Intonazione assembleare	
Dies irae • 1-17	Do min.	♢	Allegro maestoso	2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 2 Cr. (Fa), 2 Tr. (Do), 3 Tbn., Tp., tam-tam, 2 Vl., 2 Vle, 2 Vc., Cb.	SCTB	324 1-291
• 18-20	Do min.	$\frac{4}{4}$	Largo	<i>Idem</i>	SCTB	291-324
Offertorio <i>Domine Jesu</i> <i>Quam olim</i> <i>Abrahamae</i> <i>Quam olim</i> <i>Abrahamae</i> <i>Hostias</i>	Mi _b Mi _b Do min. Mi _b	$\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ ♢ $\frac{3}{4}$	Andante Poco Allegro Più Allegro Larghetto	2 Ob., 2 Cl. (Do), 2 Fg., 2 Cr. (Mi _b), 2 Tr. (Si), 3 Tbn., Tp., 2 Vl., 2 Vle, Vc., Cb. 2 Ob., 2 Cl. (Do), 2 Fg., 2 Cr. (Mi _b), 2 Vl., 2 Vle, Vc., Cb.	SCTB SCTB SCTB SCTB	516 1-76 77-187 188-250 251-343 77-250
Si ripetono le sezioni 2 e 3						
Sanctus <i>Sanctus</i> <i>Pleni sunt</i> <i>Hosanna</i> <i>Benedictus</i> <i>Hosanna</i>	La _b Mi _b La _b La _b La _b	$\frac{3}{4}$	Andante	2 Ob., 2 Cl. (Do), 2 Fg., 2 Cr. (Mi _b), 2 Tr. (Do), 3 Tbn., Tp., 2 Vl., 2 Vle, Vc., Cb.	SCTB	37 1-11 11-17 17-21 21-29 29-37
Pie Jesu	Fa min.	♢	Larghetto	2 Cl. (Do), 2 Fg., 2 Cr. (Fa), 2 Vle, Vc., Cb.	SCTB	78
Agnus Dei	Do min.	$\frac{4}{4}$	Sostenuto	2 Ob., 2 Cl. (Do), 2 Fg., 2 Cr. (Do), 3 Tbn., Tp., 2 Vl., 2 Vle, Vc., Cb.	SCTB	50
Communio	Do min.	$\frac{4}{4}$	Sostenuto		SCTB	37

lante che enfatizzava contrasti e elementi drammatici, poco consoni alle esigenze della liturgia. Se tale unità di affetto riflette echi lontani, altri elementi sembrano tuttavia guardare alla nuova estetica classico-romantica. La ricerca timbrica e l'orchestrazione portano chiaramente l'impronta del nuovo secolo, così come il processo di germinazione motivica sul quale, sin dall'incipit, è imperniato il mo-

vimento. Le sei note d'apertura, proposte da fagotto e violoncello, delineano l'accordo di dominante di Do minore; dopo una pausa, il motivo si sofferma sul *fa*, settima dell'accordo, e quindi si espande per culminare sulla nona dell'accordo, il *la*, evidenziato da uno *sforzando* (Es. 1).



Es. 1. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, Introito, bb. 1-7.

Questo motivo viene utilizzato da Cherubini come agente di coesione interna, secondo un modello organicistico che all'epoca si stava progressivamente affermando nella cultura europea. Se l'insistere sullo sviluppo di brevi cellule motiviche sembra rinviare a un mondo musicale di ascendenza beethoveniana, i respiri delle pause (bb. 3, 5, 10, 15) spazializzano il discorso, evocando un'attitudine a confrontarsi con la morte tipica dell'esperienza rivoluzionaria, che tende a ricusare l'intonazione consolatoria [Piccardi 2004, 35]. La giustapposizione tra echi della tradizione passata, riflessi "romantici" e ombre sonore della Rivoluzione fa trasparire elementi di ambiguità che ricorrono non solo nel primo movimento, ma anche in quelli successivi. Un'ambiguità che – con un ardito, ma non del tutto infondato, salto interpretativo – sembra evocare le contraddizioni che animano le politiche culturali della Francia della Restaurazione, divisa tra uno sguardo retrospettivo che vorrebbe dimenticare il passato rivoluzionario per evocare il tra-passato della monarchia assoluta, e l'incancellabile memoria della cesura rivoluzionaria.

Dopo il Kyrie Cherubini mette in musica il Graduale – una sezione assente nella maggior parte dei requiem composti nel XVIII e XIX secolo –¹² realizzando un breve canone di 28 battute. Il testo è tratto dal salmo 111 e restituisce un'immagine fiduciosa della morte, perché «in memoria aeterna erit justus, ab auditione mala non timebit».

12. Il Graduale, parte del Proprium Missae, è quasi del tutto assente nei requiem composti in Francia nel corso del XVIII secolo, probabilmente a causa della consonanza semantica con il testo dell'Introito, che spingeva molti compositori a considerare il Graduale come una sorta di ripetizione evitabile [Caputo 2011, 265-269]. Fanno eccezione la *Messe des morts* di Jean Gilles (1700 ca.) e la *Messe de Requiem* di André Campra (1722), che si ispirano all'antica tradizione che vede il Requiem mancante del Dies Irae e del Tratto, e in cui il Graduale diviene, insieme all'Offertorio, il "baricentro" della messa.

Segue il *Dies irae* in cui Cherubini, in aperto contrasto con la tradizione che si era affermata nel corso del Settecento in Francia,¹³ non fraziona il lungo testo in sezioni ma ricorre a un solo movimento coeso di 321 battute, mettendo da parte quegli effetti drammatici che i versi potrebbero suggerire, privilegiando un'impostazione basata sull'economia dei materiali. Tale scelta risponde all'esigenza, in linea col nuovo clima della Restaurazione, di rimettere al centro il primato della liturgia, limitando la dimensione dello "spettacolo musicale" e realizzando un'opera di durata adeguata a una celebrazione eucaristica. La sezione si compone di un macro-movimento senza cesure che raccoglie i versi dal *Dies irae* all'*Oro supplex*, cui si aggiunge la breve conclusione composta da *Lacrimosa*, *Judicandus* e *Pie Jesu*.¹⁴ La tonalità d'impianto, Do minore, resta invariata per l'intero movimento; l'agogica muta solo nel trapasso tra l'*Oro supplex* e il *Lacrimosa*, da *Allegro maestoso* a *Largo*. I materiali tematici vengono utilizzati per mettere in musica differenti gruppi di versi; non nascono – come nella prassi settecentesca – con l'intento di sottolineare specifiche parole o "illustrare" immagini, ma rispondono all'impegno di rappresentare lo spirito generale del testo: in tal modo, il senso del dramma viene determinato da un efficace impiego di progressioni armoniche, trame contrappuntistiche e sviluppi motivici (Tab. 2).

La sezione dell'Offertorio si apre con soffici arpeggi di archi, che presto si animano sostenuti dalle voci («Domine, Jesu Christe, Rex gloriae»). Un'ampia gamma di sentimenti viene rappresentata: dalla paura delle tenebre e delle pene dell'Inferno alla speranza evocata dalla visione dell'Arcangelo Michele, immerso nella luce eterna. La seconda parte dell'Offertorio, il *Quam olim Abrahae*, viene messa in musica da Cherubini secondo tradizione in forma di fuga ampia e complessa, su triplice soggetto; il primo soggetto è esposto dai bassi (bb. 77-81, Es. 2a), il secondo dai tenori (bb. 77-81, Es. 2b), il terzo dai contralti (bb. 80-82, Es. 2c), mentre i soprani riprendono il primo soggetto a b. 82.

L'incipit del *Sanctus* in La $\flat$ maggiore è caratterizzato da un ritmo puntato – tradizionalmente utilizzato dai compositori francesi per simboleggiare la maestà regale e divina – e da figurazioni arpeggiate agli archi. La seconda parte del mo-

13. Si consideri ad esempio la monumentale *Messe des morts* composta da Gossec nel 1760, le cui dimensioni poco hanno a che vedere con le esigenze di una liturgia funebre, e in cui il *Dies irae* occupa un posto rilevante. Costituito da 11 sezioni, a cui si aggiunge un breve interludio tra *Inter oves* e *Confutatis*, si estende per più di mille battute, corrispondenti a circa la metà dell'intera opera. Sottolineature e ripetizioni del testo evidenziano l'intenzione del compositore di amplificare la portata drammatica del pezzo, ponendo l'accento sul tema del Giudizio universale e sulle visioni terrificanti suggerite dalla sequenza; significativa la sproporzione tra l'ampio spazio dedicato alle strofe che esprimono questi temi rispetto all'esiguo numero di battute riservato ai versi che invocano la pietà di Dio [Caputo 2012, 25-27].

14. Di qui in avanti si utilizzerà il corsivo per indicare le unità di versi che formano la sequenza: *Dies irae*, *Quantus tremor*, *Tuba mirum*, *Mors stupebit*, *Liber scriptus*, ecc. I nomi delle parti che compongono i requiem (Introito, Kyrie, *Dies irae*, ecc.) e delle sezioni in cui i *Dies irae* sono suddivisi restano in tondo.

TAB. 2. L. CHERUBINI, REQUIEM IN DO MIN., ARTICOLAZIONE FORMALE DEL DIES IRAE.

ALLEGRO MAESTOSO		
Introduzione	Squilli di trombe + tam-tam	
Dies irae	A (accordo arpeggiato ascendente; canone in Do min. tra S/C e T/B)	i
Quantus tremor	A' (canone in Sol)	V
Tuba mirum	B (motivo basato su I, III e V grado dell'accordo di Do min., esposto omofonicamente)	i
Mors stupebit	C (brevi motivi su figure staccate, separate da pause)	III
Liber scriptus	A (canone in Mi _b)	III → IV
Judex ergo	A (canone in Fa)	IV → V
Quid sum miser	A (canone in Sol)	
Rex tremendae	B + x (sul verso «salva me»: graduale movimento decrescente su salto di quinta, quindi di sesta)	i → I
Recordare, Jesu pie	D (motivo derivato da x)	iv → VI
Quaerens me	D	VI → iv
Juste judex	D	III
Ingemisco	D	III → i
Qui Mariam absolvisti	E (declamazione del testo sulla nota Do)	i → V
Preces meae	E	V → V/V
Inter oves	E	V/V
Confutatis	F + x (in corrispondenza del verso «voca me»)	
Oro supplex	G	→ V
LARGO		
Lacrimosa/Judicandus	H	i
Pie Jesu	H	i

vimento, il Pie Jesu di carattere contemplativo, è nella relativa tonalità minore di Fa: i soprani cantano una lenta melodia di semiminime che accompagna il verso «Pie Jesu Domine, dona eis requiem», a cui rispondono clarinetti e fagotti in una sorta di corale a quattro voci; i tenori ripropongono la melodia precedentemente esposta dai soprani, seguita ancora una volta dal “corale” di clarinetti e fagotti. Dopo una sezione imitativa a quattro parti, e dopo il consueto pedale di dominante, un breve postludio orchestrale in *pianissimo* pone fine al movimento.

Il Requiem si chiude con l'Agnus Dei, che ha inizio con la triplice declamazione del coro, «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem», in registro alto e in *forte*. Il passaggio dal *pianissimo* conclusivo del Sanctus al *forte* iniziale della nuova sezione, unito al salto dal grave all'acuto delle voci (i soprani passano,

B *f* Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti

T *f* et se - mi - ni e - ius

C *f* et se - mi - ni e - ius

Es. 2. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, Offertorio: a) bassi, bb. 77-81; b) tenori, bb. 77-81; c) contralti, bb. 80-82.

ad esempio, dal do_2 sulla parola «sempiternam» al sol_4 della prima sillaba dell'«agnus Dei») genera un marcato effetto drammatico. Il trapasso è sottolineato anche dall'ambiguità tonale determinata dall'iniziale oscillazione tra le tonalità di Fa e Do minore; l'oscillazione ritorna nel lungo pedale di Do minore (da b. 71 a b. 87) che chiude il Requiem e che immerge chi ascolta, come sospeso tra una serena speranza di pace e un'agitazione che mai scompare del tutto, in una contraddittoria dimensione di stupore [Hohenemser 1913, 442-443].

2. La *Grande Messe des morts* di Berlioz

Nel 1837, quando Berlioz compone la *Grande Messe des morts*, il tentativo di riportare in auge l'antica religione monarchica è definitivamente fallito. La cappella reale è stata chiusa nel 1830, e nello stesso anno i moti rivoluzionari hanno spinto alla fuga Carlo X, ultimo sovrano assoluto, e portato al trono Luigi Filippo, primo re nominato non per investitura divina ma per volontà dei francesi. Inizialmente il pezzo fu commissionato a Berlioz dal Ministro degli Interni Adrien de Gasparin per ricordare i caduti dei Moti del 1830,¹⁵ anche se di fatto poi l'opera venne eseguita il 5 dicembre 1837, in occasione delle cerimonie organizzate per

15. Come rileva Guido Zaccagnini, «La *Grande Messe des morts* fu la prima opera di Berlioz scritta su commissione: l'incarico gli era venuto, nel 1836, dal conte Adrien de Gasparin che, in qualità di ministro degli Interni, aveva deciso di riportare agli antichi fasti la musica religiosa francese. A tal fine, ogni anno sarebbe stato richiesto a un diverso compositore di stendere un pezzo sacro di vaste, ovvero imponenti, proporzioni. Berlioz fu quindi prescelto quale autore dell'opera inaugurale che sarebbe stata eseguita per commemorare i caduti del luglio rivoluzionario» [2002, 42].

commemorare la morte del generale Charles-Marie Denys.¹⁶ Le circostanze della commissione – il grandioso progetto ordito da Gasparin, la dimensione pubblica dell'evento cui la musica era destinata, il suo ruolo di monumento funebre ai martiri della nazione e le personali convinzioni dell'autore – incisero profondamente sulla struttura della composizione. Questi elementi indussero Berlioz a realizzare una messa decisamente imponente in quanto a numero degli strumenti e delle voci, sproporzionata nella durata ma soprattutto "irrispettosa" del testo, che per la prima volta nella storia del requiem veniva pesantemente rimaneggiato dall'autore. Una scelta piuttosto spericolata per l'epoca, che si allontana volutamente dai modelli composti ed eseguiti presso la Chapelle Tuileries tra il 1815 e il 1830, e che si ricollega invece all'immaginario della Rivoluzione, inaugurando un percorso di laicizzazione del requiem che troverà ampio sviluppo nella seconda metà dell'Ottocento.

Del tutto nuovo è il piano strutturale dell'opera: articolata in dieci sezioni,¹⁷ ognuna delle quali ha una sua specifica fisionomia drammatica, la messa trova nel Dies irae il suo nucleo centrale, dal momento che esso corrisponde a circa la metà del pezzo (Tab. 3).¹⁸ Tale sproporzione testimonia l'interesse "laico" di Berlioz per una specifica parte del testo sacro, quella legata alle immagini apocalittiche della sequenza, in grado di scatenare le facoltà visionarie del compositore e dell'ascoltatore.¹⁹ Se la terribilità del Dies irae, su cui il compositore concentra la sua attenzione, conferisce un carattere fortemente drammatico a un pezzo che

16. Il maresciallo Charles-Marie Denys, conte di Damrémont, morì in Algeria il 12 ottobre 1837, durante la guerra coloniale nell'Africa del Nord che vedeva coinvolta la Francia. Giunta a Parigi la triste notizia, Berlioz scrisse a Alexandre Dumas perché lo aiutasse a intercedere presso il ministero, facendo presente che per il suo requiem si era creata una naturale collocazione [Visentini 2010, 687]. Così Berlioz ricorda la commissione nei *Mémoires*: «Nel 1836 de Gasperin era ministro dell'Interno. Apparteneva a quel piccolo numero di uomini di stato che nutrono interesse per la musica, e a quel numero ancor più ristretto che ne possiedono anche la sensibilità. Desideroso di ricondurre a rinnovato onore in Francia la musica religiosa, della quale non ci si occupava più oramai da lungo tempo, stabilì che dai fondi del dipartimento di Belle Arti si assegnasse una somma di tremila franchi a un compositore francese designato dal Ministro per scrivere una Messa o un Oratorio di grandi dimensioni» [*Ibid.*, 249]. L'originale francese dei *Mémoires* è liberamente consultabile alla pagina web <http://www.hberlioz.com/Writings/HBMindex.htm>. I capitoli dedicati alla *Grande Messe des morts* sono il 46 e il 47.
17. Requiem e Kyrie, Dies irae, Quid sum miser, Rex tremendae, Quaerens me, Lacrimosa, Offertorium, Hostias, Sanctus, Agnus Dei. I nomi delle parti che compongono la *Grande Messe des morts* saranno indicati in tondo; le unità di versi che formano la sequenza (*Dies irae*, *Quantus tremor*, *Tuba mirum*, ecc.) sono scritti in corsivo.
18. Per il presente studio si è fatto riferimento alla seguente edizione dell'opera: Hector Berlioz, *Grande Messe des morts*, ed. Jürgen Kindermann, Bärenreiter, Kassel, 1978.
19. Al riguardo Berlioz scrive in una lettera all'amico Ferrand: «il parroco degli Invalides ha pianto sull'altare per un quarto d'ora dopo la cerimonia, in sacrestia mi ha abbracciato fondendosi in lacrime; al momento del "Giudizio estremo", lo spavento prodotto dalle cinque orchestre e dalle otto paia di timpani non si può dipingere; una delle coriste è stata presa da un attacco di nervi. Veramente, era qualcosa d'una orribile maestà» [Barraud, 1978, 153].

sembra quasi voler unire «il teatro con la chiesa»,²⁰ l'imponente numero di voci e strumenti, il ricorso a cinque gruppi orchestrali – quattro dei quali distaccati dal nucleo principale e dislocati agli angoli dell'orchestra principale – e la conseguente ricerca di uno spazio acustico di risonanza quasi illimitato, rafforzano il carattere monumentale del requiem, suggerendo un chiaro intento “spettacolare” nella volontà d'autore. Come sottolinea anche Fedele D'Amico, «l'ideale di Berlioz era infatti l'evento spettacolare, nel quale un pubblico disciplinato e sterminato sostenesse un preciso ruolo coreografico accanto alle masse degli esecutori *en titre*» [1991, 112].

TAB. 3. H. BERLIOZ, *GRANDE MESSE DES MORTS*, ARTICOLAZIONE FORMALE DEL *DIES IRAE*.

TESTO	TONALITÀ	TEMPO	AGOGICA	STRUMENTI	VOCI	BATTUTE
Sezione 1						
1 <i>Dies irae</i>	La min.	$\frac{4}{4}$	Moderato	2 Fl., 2 Ob., Cr.i., 2 Cl., 2 Fg., 2 Vl., Vle, Vc., Cb.	SCTB	1-140
2 <i>Quantus tremor</i>	Si $\flat$ min. Re min.		Poco Animato			
3 <i>Tuba mirum</i>	Mi $\flat$	$\frac{4}{4}$	Andante maestoso	Fl., Ob., Cl., Cr., Fg., Tp., Tamb., G.C., tam-tam, Pt., 2 Vl., Vle, Vc., Cb.	B	141-178
4 <i>Mors stupebit</i>					SCTTBB	179-202
5 <i>Liber scriptus</i>					B	203-223
6 <i>Judex ergo</i>					SCTB	224-232
4 <i>Mors stupebit</i>			(Poco a poco animato, bb. 147-162; Più largo, bb. 163-170; Animato poco a poco, bb. 171-178)	<i>Piccole orchestre (Tuba mirum):</i> 1) Cornetto, 2 Tbn., 2 Tb., 2) Tr., Tbn. 3) Tr., Tbn. 4) Tr., Tbn., Tb.	SCTTBB	233-251
Sezione 2						49
7 <i>Quid sum miser</i>	Sol $\sharp$ min.	$\frac{4}{4}$	Andante un poco lento	Cr.i., Fg., Vc., Cb.	TTB	1-24
9 <i>Recordare</i>						25-38
17 <i>Oro supplex</i>						39-49
Sezione 3						110
8 <i>Rex tremendae</i>	Mi	$\frac{4}{4}$	Andante maestoso	2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., Cr., Fg., 2 Vl., Vle, Vc., Cb. da b. 70: Tp., G.C.,	SCTTBB	1-37
9 <i>Recordare</i>						37-41
16 <i>Confutatis maledictis</i> (interpolazione di versi ripresi dell'Offertorio)				<i>Piccole orchestre:</i> 1) cornetti, 2 Tbn. 2) 2 Tr., 2 Tbn. 3) 2 Tr., 2 Tbn. 4) Tr., Tbn., Tb.		41-57 58-75
8 <i>Rex tremendae</i>						75-110

20. L'espressione è presa in prestito dal saggio di Franz Liszt *Über zukünftige Kirchenmusik*, nella traduzione italiana di Rossana Dalmonte [1981, 154].

Sezione 4						74
10 <i>Quaerens me</i>	La	$\frac{4}{4}$	Andante sostenuto	Senza accompagnamento	SCITBB	1-17
11 <i>Iuste iudex</i>						17-30
12 <i>Ingemisco</i>						31-42
10 <i>Quaerens me</i> +						42-58
14 <i>Preces meae</i>						
13 <i>Qui Mariam</i>						58-64
15 <i>Inter oves</i>						63-74
Sezione 5						201
18 <i>Lacrimosa</i> + 19 <i>Judicandus</i>	La min.	$\frac{9}{8}$	Andante non troppo lento	2Fl., 2 Ob., Cr.i., Cl., Cr., Fg., 3 Vl., Vle, Vc., Cb., G.C./	SCITBB	1-74
20 <i>Pie Jesu</i>	Do			Fl., Cr.i., Cr., Fg., 2 Vl., Vle, Vc., Cb. /	SCTB	74-90
18 <i>Lacrimosa</i> + 19 <i>Judicandus</i>	La min.			2Fl., 2 Ob., Cr.i., 2 Cl., Cr., Fg., 3 Vl., Vle, Vc., Cb., G.C. <i>Piccole orchestre:</i> 1) 2 cornetti, 2 Tbn., Tb. 2) 2 Tr., 2 Tbn. 3) 2 Tr., 2 Tbn. 4) 2 Tr., 2 Tbn., Tb., Tp. /	SCTB	91-124
Idem	La			2 Fl., Ob., Cr.i., 2 Cl., Cr., Fg., Vl., Vle, Vc., Cb., G.C.	SCTB	124-156
Idem	La min.			<i>come per bb. 91-124 +</i> tam-tam, Pt.	SCITBB	156-193
Idem	La			Idem + G.C.	SCITBB	194-201

Particolarmente rilevante, nell'economia dell'opera, è l'elevato numero di strumenti a fiato, determinato dall'aggiunta di quattro piccole orchestre di ottoni collocate agli angoli di quella principale; esse vengono utilizzate da Berlioz alla stregua di uno strumento solista, in relazione al quale gli altri tacciono o svolgono una funzione di accompagnamento. Le quattro orchestre intervengono prevalentemente nel *Dies irae*, in corrispondenza del *Tuba mirum*, del *Rex tremendae* e del *Lacrimosa*, a rappresentare il "suono" del giudizio e a potenziare, attraverso il forte contrasto volumetrico generato dall'esplosione degli ottoni, la terribilità dei versi «*Tuba mirum spargens sonum*», «*Rex tremendae majestatis*» e «*Lacrimosa dies illa*». ²¹ Nel *Tuba mirum*, ad esempio, gli archi aprono la sezione con una scala cromatica ascendente di terzine, e successivamente appaiono per la prima volta le quattro orchestre con motivi di fanfara che si inseguono, a partire dalla quarta orchestra posta a Ovest passando per la prima a Nord, la seconda a Est e la terza posta a Sud. In tal modo viene costruita una lunga introduzione di

21. Va precisato che le quattro orchestre vengono utilizzate anche in altre parti della *Grande Messe* – Offertorio e Hostias, ad esempio – dove tuttavia non ricoprono uno specifico ruolo semantico-espressivo.

22 battute che culmina in un inquietante e fortissimo risuonare delle grancasse, che carica l'atmosfera di cupo terrore e precede l'entrata delle voci. L'utilizzo di un modello sequenziale per l'ingresso delle quattro orchestre, il ricorso a brevi motivi di fanfara e l'impiego, al culmine dell'introduzione, di otto coppie di timpani e due grancasse, rispondono a un progetto acustico che sembra quasi voler sopraffare l'ascoltatore con una forza sonora ineluttabile. In un contesto animato da forti contrasti agogici, timbrici e volumetrici, anche le pause acquistano particolare rilievo espressivo: quando, nel *Rex tremendae*, la ripetuta richiesta di intercessione «Salva me» è puntualmente seguita da una pausa e il risuonare degli strumenti decade nel silenzio, il risultato emozionale non potrebbe risultare più efficace.

Anche il coro contribuisce ad accentuare il carattere monumentale dell'opera: il requiem è scritto per più di 200 voci (SCTTB), ma Berlioz prevede la possibilità di ampliare la già imponente compagine corale raddoppiandola o triplicandola in occasione del *Dies irae*, del *Tuba mirum* e del *Lacrimosa*, per conferire ad alcuni versi un'aura più maestosa e inquietante. Questa scelta dimostra che le intenzioni del compositore convergono in una precisa direzione: concentrare le forze sonore nelle cinque sezioni del *Dies irae*, per evidenziare emotivamente alcuni dettagli del testo. Un obiettivo che trova conferma anche nell'utilizzo delle percussioni: Berlioz incrementa il numero di timpani da due a otto, accordando ciascuno strumento in una tonalità diversa. Separa inoltre la grancassa dai piatti, chiamando il percussionista a percuotere con le bacchette i due lati della cassa e a eseguire con i timpani ritmi insolitamente complessi. Utilizza infine il tam-tam nella sezione iniziale, in corrispondenza dei versi del *Judex Ergo* (b. 223), quindi nel *Lacrimosa*, sul verso «Judicandus homo reus» (bb. 179-180), stabilendo un ponte drammatico tra l'immagine del Giudice supremo e quella del peccatore che sta per essere giudicato.

Edward T. Cone ha dimostrato come il carattere “monumentale” del requiem – che è cosa ben diversa dal gusto per il “colossale” – non sia dovuto solo all'utilizzo di grandi mezzi strumentali e vocali, ma sia anche il risultato di un processo di costruzione musicale basato su un'oculata articolazione formale, un programmatico utilizzo delle progressioni e un'organizzazione dei piani tonali su ampia scala in grado di generare forti connessioni tra i movimenti stessi [1980]. La coerenza strutturale è determinata anche dai numerosi “ponti” motivici che mettono in relazione parti diverse del *Dies irae*. La sequenza si apre, ad esempio, con un primo motivo presentato da violoncelli e contrabbassi (Es. 3), seguito da un secondo motivo affidato a flauti, oboi e clarinetti (Es. 4). In seguito, gli stessi due motivi vengono utilizzati in sovrapposizione nell'incipit di un altro movimento, il *Quid sum miser*, l'uno suonato dal corno inglese, l'altro dal fagotto (Es. 5). In

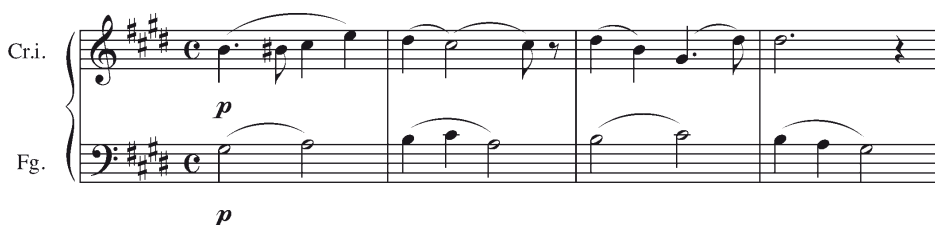
tal modo Berlioz stabilisce una stretta relazione strutturale tra l'inizio del Dies Irae, dall'andamento grave e quasi liturgico, e la seconda sezione in cui il tono di lamento riaffiora nuovamente, creando un forte contrasto con l'esplosione apocalittica del *Tuba mirum* che concludeva la prima sezione.



Es. 3. H. Berlioz, *Grande Messe des morts*, Dies irae, bb. 1-4.



Es. 4. H. Berlioz, *Grande Messe des morts*, Dies irae, bb. 13-16.



Es. 5. H. Berlioz, *Grande Messe des morts*, Quid sum miser, bb. 1-4.

L'insieme delle scelte messe in campo da Berlioz sembra dunque voler proporre al pubblico un'esperienza sonora nuova e imponente – di certo lontana dal rigore liturgico degli anni della Restaurazione e forse più vicina allo spettacolo rivoluzionario del sublime e del tragico, «où les accents de la terreur dominant, donnent l'idée des bruits étranges et pleins d'épouvante qui accompagnent les grands cataclysmes de la nature» [Berlioz 2001].²² In definitiva, prendendo in prestito le parole di Wilfred Mellers, possiamo affermare che Berlioz «celebrated the unknown and unknowable: so that this requiem for the dead is an awe-ful but not strictly speaking religious creation. He scored it for gargantuan forces that were unlikely to be assembled in the course of diurnal acts of worship, acceding to the cult of the colossal endemic to the Revolutionary era» [Mellers 2002, 144].²³

22. «[I rulli di timpani], con un'orchestrazione in cui dominano accenti di terrore, danno l'idea di quei rumori strani e spaventosi che accompagnano i grandi cataclismi della natura».

23. «[Berlioz] celebrò l'ignoto e il non-conoscibile: per questa ragione, la messa per i defunti è un'opera piena di timorosa soggezione, ma non in senso strettamente religioso. Egli compose il requiem per una

3. Testo liturgico e concezione drammatica nel Requiem in Do minore di Cherubini

Nel caso del Requiem in Do minore di Cherubini, l'analisi del rapporto testo-musica evidenzia un approccio piuttosto tradizionale: il compositore mette in musica il testo senza operare particolari omissioni ed evitando ripetizioni che possano in qualche modo spostare l'attenzione su parole e significati specifici. Nel *Dies irae*, ad esempio, la continuità della trama musicale non evidenzia determinate sezioni del testo a discapito delle altre; rimane un colore di fondo omogeneo, che non lascia spazio ad allusioni operistiche. Per questo Cherubini non ricorre mai a voci soliste, ma sempre al coro. L'intero *Dies irae* si fonda sull'intreccio tra voci maschili da un lato e femminili dall'altro, spesso in imitazione tra loro all'inizio di un gruppo di versi, e poi in omoritmia. In tal modo, il testo viene sorretto da due linee dialoganti, quasi sempre basate su materiali tematici semplici e disadorni: due strati che si muovono a distanza costante, facendo riaffiorare echi della trapassata tradizione polifonica (Es. 6 e 7).

The image displays a musical score for the *Dies irae* section of the Requiem in D minor by Cherubini. It consists of four staves, each with a vocal line and Italian lyrics underneath. The first three staves are for Soprano, Alto, and Tenor parts, while the fourth is for the Bass part. The lyrics are: *p* Di - es i - rae di - es il - la Sol - vet sae-clum in fa - vil-la Te - ste. The music is in 4/4 time and D minor, with a piano (*p*) dynamic marking at the beginning of each line.

Es. 6. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, *Dies irae*, SCTB, bb. 11-19.

compagine gargantuesca che probabilmente non poteva essere assemblata per un tipico rito diurno, aderendo a quel culto del colossale tipico dell'era rivoluzionaria».

p *p* cresc.

Mors stu - pe-bit et na - tu - ra cum re - sur-get cre-a - tu - ra cum re

p *p* cresc.

Mors stu - pe-bit et na - tu - ra cum re - sur-get cre-a - tu - ra cum re

p *p*

Mors stu - pe-bit et na - tu - ra cum re-sur-get cre-a-tu - ra

p *p*

Mors stu - pe-bit et na - tu - ra cum re-sur-get cre-a-tu - ra

Es. 7. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, *Mors stupebit*, SCTB, bb. 54-61.

In tal modo, Cherubini raggiunge il doppio obiettivo della semplificazione e della sottolineatura retorica: poiché rende comprensibile il testo – in osservanza al primato della liturgia – ma allo stesso tempo riesce anche a commuovere il suo uditorio, grazie al continuo ricorso alla forma del canone che da un lato sostiene l’architettura tonale del movimento, dall’altro contribuisce a generare un maggiore senso di drammaticità e di spinta in avanti.

Di fronte a un trattamento rispettoso del testo liturgico, e a una costruzione musicale così sobria e lineare, assumono particolare rilievo alcuni momenti del requiem che sembrano introdurre degli elementi di ambiguità, come l’incipit del *Dies irae* e il finale dell’*Agnus Dei*.

Come si è già accennato, nel *Dies irae* la rappresentazione del giudizio universale non viene mai realizzata attraverso gesti musicali che tendono a enfatizzare l’immagine della “terribilità”; immagine che tuttavia affiora, anche se solo per un attimo e come un ammonimento, nel tenebroso rintocco di tam-tam delle battute iniziali (Es. 8).

Tr. (Do)

Cr. (Fa)

Tbn. (C., T.)

Tbn. (B.)

Tam tam

ff

ff

ff

ff

ff

Es. 8. L. Cherubini, *Requiem in Do min., Dies irae*, bb. 1-7.

Bisogna considerare che l'uso delle percussioni nella musica sacra, e in particolar modo del tam-tam, rappresentava una scelta piuttosto discutibile per l'epoca, anche negli anni successivi alla Rivoluzione. Poteva essere considerata una pratica appropriata per il teatro ma non per la chiesa dove, come sottolinea Alec Robertson proprio in relazione al *Requiem in Do minore*, poteva sortire tutt'al più l'effetto di un errore di cattivo gusto [1967, 79]. Lo stesso Robertson osserva che Spontini era stato il primo a utilizzare questo strumento in un'opera che aveva notevolmente impressionato Cherubini per il suo effetto drammatico – *La Vestale* del 1807 – ipotizzando così una connessione diretta tra *La Vestale* e il *Requiem*. In realtà fanfara e percussioni occupavano un ruolo di primo piano anche nella *Marche lugubre* di Gossec del 1790 e in altre marce funebri di quegli anni che dovevano essere ben note a Cherubini: si potrebbe dunque interpretare il ricorso al colpo di tam-tam in apertura del *Dies irae* come un riflesso delle lugubri intuizioni sonore della rivoluzione. Questo dimostra che il compositore, pur se chiamato a comporre un requiem per celebrare la ritrovata monarchia assoluta, di fatto non poté fare a meno di far riferimento a un paesaggio sonoro che la congiuntura della rivoluzione aveva ben fissato nel suo immaginario musicale.²⁴

Di particolare interesse anche il finale dell'*Agnus Dei*, in cui il verso conclusivo «*Requiem aeternam, dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis*» viene scan-

24. Sull'affermazione della marcia funebre durante la Rivoluzione francese, quale novello modello musicale investito del compito di santificare la virtù civica e di accompagnare i cortei funebri in vece del requiem, si rimanda ai contributi di Carlo Piccardi [2000; 2004].

dito dalle quattro voci su un lungo pedale sulla nota *do* che si protrae per ben 18 battute (bb. 68-85): una scelta sorprendente se si considera che in precedenza, nella tradizione della musica sacra, non si era mai riscontrato l'utilizzo di pedali così estesi.²⁵ Nel caso del Requiem in Do minore, il pedale sembra voler suggerire una sospensione del tempo, "traducendo" in musica le parole «aeternam» e «perpetua»: il dramma della morte si trasforma così in mistica esperienza di pace. La trama corale è lavorata come una maglia a incastro (Es. 9); le quattro parti si muovono su ottave differenti, e quando a b. 68 i contralti intonano il *do*₃, i clarinetti li accompagnano con un prolungato *do*; le voci dei soprani entrano alla battuta successiva su un *do*₄, mentre ai clarinetti si aggiungono gli oboi; quindi è la volta dei tenori (*do*₃ a b. 70), accompagnati dai corni sempre sul *do*; infine a b. 71, all'ottava inferiore, intervengono bassi, violoncelli e contrabbassi. Ogni verso viene diviso a metà dalla cesura determinata dalle pause, mentre la breve maglia vocale viene ripetuta quattro volte, alimentando un senso di dilatazione della dimensione temporale.

pp

S Re-qui-em ae ter - - nam Do-na e-is Do - mi

pp

C Re-qui-em ae ter - - nam Do-na e-is Do - mi - ne

pp

T Re-qui-em ae ter - - nam Do-na e-is

pp

B Re-qui-em ae ter - - nam

Es. 9. L. Cherubini, Requiem in Do min., Agnus Dei, bb. 68-74.

L'accompagnamento orchestrale, il cui sviluppo inizialmente segue un andamento a incastro simile a quello delle voci, è caratterizzato da una breve cellula melodica che risuona nei violini, viole e fagotti (Es. 10); anche la sostanza ritmica della cellula melodica che si perpetua in ogni battuta – una figura puntata seguita da due biscrome, poi da due semiminime – riprende l'elemento dattilico che caratterizza le voci. E mentre la combinazione di voci e strumenti copre un'ampia gamma di registri, saturando lo spazio sonoro, la ripetizione incessante della

25. Fa eccezione l'esteso pedale presente nel *Crucifixus* del Credo della *Messe solennelle* in Re minore dello stesso Cherubini, del 1811 [Ho-Yee 2009, 148-173].

stessa “unità” ritmica interviene sul parametro del tempo, suggerendo un senso di sospensione.

Es. 10. L. Cherubini, Requiem in Do min., Agnus Dei, bb. 68-71.

Il richiamo alla pace eterna su cui si fonda l’Agnus Dei, perfettamente evocato dal lungo pedale di *do*, viene tuttavia minato da una sorta di instabilità tonale. L’accompagnamento orchestrale di violini, viole e fagotti si sposta continuamente dal Do minore al Fa minore: tale oscillazione si fonda sulla presenza ridondante della nota *do* (dominante dell’una, tonica dell’altra), che permette al flusso sonoro di svilupparsi senza soluzioni di continuità tra le due tonalità, e sulla nota di *mi* naturale, che compare quasi ininterrottamente da b. 69 sino alla fine, rafforzando la sensazione che il centro tonale sia il Fa minore. Il senso di instabilità è acuito anche dall’ultimo accordo della sezione, una terza piccarda in Do minore preceduta dalla triade *fa-la_b-do*: un accordo che non può suonare del tutto definitivo, dal momento che può essere inteso sia come relativo maggiore di Do minore che come dominante di Fa.

In realtà, a ben vedere, l’ambiguità tonale si insinua nell’Agnus Dei sin dall’apertura: l’introduzione degli archi – la cui cellula motivica iniziale è la stessa che caratterizza l’accompagnamento da b. 64 a b. 80, in corrispondenza del pedale di *do* (Es. 11) – sembra suggerire la tonalità di Fa minore, mentre l’ingresso delle voci a b. 3 sposta l’attenzione sul Do minore; il ripetersi per tre volte dell’esclamazione «Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona eis requiem» fa sì che la transizione dal Fa al Do minore pervada le 27 battute iniziali del movimento. E ancora, la frase musicale che ha inizio alle bb. 33-34 sul verso «dona eis requiem sempiternam»; muovendosi in un territorio instabile, giunge attraverso una cadenza autentica al Do minore, tonalità ribadita da un’ulteriore progressione V-I da b. 46

a b. 50. Il coro entra a b. 52 in tonalità di Do minore; quindi, a b. 55, appare ai violini un *mi* naturale, quasi un raggio di luce in corrispondenza delle parole «Lux aeterna»; ma contemporaneamente i violini secondi eseguono un *si*, mentre il *mi* naturale dei violini primi muove verso il *fa* – come una sensibile che porta alla tonica – a sottolineare il fatto che il Fa minore si annida perennemente sullo sfondo dell’Agnus Dei.



Es. 11. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, Agnus Dei, cellula motivica iniziale.

Considerando che la tendenza generale del compositore è quella di evitare una lettura soggettiva del testo sacro, questi dettagli consentono di definire quanto meno “insolite” alcune scelte operate nell’Agnus Dei. Secondo la prassi dell’epoca, il movimento conclusivo di una messa per i defunti dovrebbe fondarsi in modo chiaro sulla tonalità d’impianto; eppure Cherubini, anziché spostare l’attenzione dal Fa minore (tonalità dell’ultima sezione del Sanctus, il *Pie Jesu*) al Do minore, indugia sul quarto grado, lasciando che le due tonalità coesistano sino al termine della messa. In tal modo la monotonia di superficie – che richiama l’aspirazione umana alla pace “eterna” e “perpetua” – risulta solo apparentemente stabile, poiché viene indebolita dal senso di ambiguità generato dall’oscillazione tonale.

Non è possibile avanzare ipotesi certe sulle ragioni di questa scelta, né conoscere le intenzioni dell’autore;²⁶ questo non ci impedisce, tuttavia, di interpretare questo pezzo come un’opera sintomatica del generale sentimento di incertezza che pervade l’affermarsi della Restaurazione borbonica. Attento a una costruzione dell’opera subordinata ai tempi della celebrazione eucaristica, rispettosa del testo sacro e lontana da qualsiasi pulsione “spettacolare”, Cherubini non poté essere del tutto impermeabile al paesaggio sonoro della tradizione precedente – come nel caso del ricorso al tam-tam in apertura del *Dies irae* – e neppure indifferente ai dubbi con cui il trapasso rivoluzionario aveva scalfito la certezza umana di un’eterna stabilità.

26. Dall’epistolario di Cherubini non è possibile trarre particolari informazioni in merito alla composizione del *Requiem in Do minore*; la testimonianza più ampia è contenuta in una lettera del 9 gennaio 1817 indirizzata al barone de la Ferté, in cui Cherubini comunica i nomi dei musicisti e dei cantori esterni che si aggiungeranno a quelli della Cappella reale per l’esecuzione del *requiem* [Della Croce 1986, II, 111-113].

4. Il Dies irae della *Grande Messe des morts* di Berlioz: le deviazioni dal testo liturgico

Se nel 1817 Cherubini, in ossequio ai dettami della restaurazione e al ruolo che ricopre nella Cappella reale, è chiamato a rispettare rigorosamente il testo sacro della messa per i defunti, venti anni dopo Berlioz, in una Francia che solo apparentemente sembra essersi messa alle spalle la Restaurazione e i moti rivoluzionari del 1830 [Antonetti 2002; Teyssier 2010] manipola il testo sacro a suo piacimento, agendo come se avesse a che fare con un libretto d'opera. Questa scelta inaugura una nuova prospettiva nella storia del requiem – contraddistinta per secoli dall'immutabilità del testo – e pone la *Grande Messe des morts*, per certi versi, fuori da un contesto liturgico "ufficiale".

Il processo di manipolazione è particolarmente evidente nei cinque movimenti in cui è suddiviso il Dies irae: Berlioz piega il testo a esigenze narrative, drammatiche ed espressive che consegnano all'ascoltatore una visione personale e terribile del Giorno del giudizio. Vediamo dunque in dettaglio cinque esempi di questi interventi d'autore, uno per ciascun movimento del Dies irae.

Nella prima sezione, al tremendo suono del Giorno del Giudizio espresso attraverso il ricorso alle quattro piccole orchestre fanno seguito il sussurrato incipit del *Mors stupebit* – che si concentra sull'immagine della resurrezione dei corpi – e i gruppi di versi che esprimono il tema del giudizio attraverso le parole «judicanti», «judicetur» e «judex». Berlioz apporta quindi una modifica rilevante, ma non radicale, all'andamento originario del testo, utilizzando nuovamente i versi del *Mors stupebit*, frapponendoli tra il *Judex ergo* e il successivo movimento del *Quid sum miser*: così facendo genera una sorta di micro-sezione incorniciata dal verso «Mors stupebit et natura», il cui tema centrale è la visione apocalittica del Giudizio universale, che pone l'uomo con tutta la sua miseria di fronte alla maestà di Dio. Il trapasso tra i versi del *Mors stupebit* e quelli del *Liber scriptus* vede la dinamica passare, attraverso un crescendo ritmato dalle percussioni e caratterizzato da contrasti tra ottoni e archi, dal *pianissimo* iniziale (b. 199) al *fortissimo* in corrispondenza del verbo «judicetur» (bb. 221-222), sulla cui ripetizione Berlioz pone l'apice drammatico della micro-sezione. Segue il *Judex ergo* (b. 224) in cui il trattamento delle voci, in forma di canone, riprende l'impostazione dei bassi nel *Tuba Mirum* (b. 163): si genera così un sostanziale collegamento tra il segno più evidente del Giorno del giudizio e l'immagine del Giudice supremo (Es. 12a e 12b), che evidenzia l'intenzione del compositore di porre l'accento sul tema della paura.

B *ff*

Tu - ba mi - rum spar - gens so - num per se pul - cra

tu-ba mi - rum spar-gens so - num per se-pul - cra re - gi - o - num

Es. 12a. H. Berlioz, *Grande Messe des morts, Dies irae*, bb. 163-171.

S *ff*

Ju - dex ju-dex er - go cum-se-de - bit cum se-de - bit

Es. 12b. H. Berlioz, *Grande Messe des morts, Dies irae*, bb. 224-227.

La seconda sezione del *Dies irae*, il *Quid sum miser*, si compone di sole 49 battute e presenta il primo, radicale sovvertimento dell'ordine dei gruppi di versi. Berlioz mette insieme *Quid sum miser*, *Recordare* e *Oro supplex* – corrispondenti alle unità 7, 9 e 17.²⁷ La scelta è mirata a raccogliere in un unico nucleo tematico tutti quei versi che rappresentano l'uomo che implora Gesù, giudice misericordioso. Berlioz presenta il testo senza alcuna ripetizione, fatta eccezione per l'espressione «vix justus» che sottolinea il carattere misericordioso del Figlio in opposizione alla figura del Padre giudice, che domina la prima sezione. Alla descrizione sonora del giorno dell'Apocalisse il compositore fa così seguire una piccola e intima preghiera del penitente, quasi una confessione individuale.²⁸ La tonalità d'impianto di Sol# minore, l'indicazione *Andante un poco lento*, la presenza delle sole voci maschili (TTB) e la particolare combinazione di corni, fagotti, violoncelli e contrabbassi [Cone 1980, 11], sono tutti elementi che contribuiscono a determinare il colore scuro della sezione.

Anche nella terza sezione – il *Rex tremendae*, che comprende 110 battute – Berlioz apporta modifiche rilevanti al testo. Mettendo insieme i gruppi di versi

27. Per "unità" si intendono in questa sede i 20 gruppi di versi che compongono la sequenza del *Dies irae*.

28. Come ha scritto Julian Rushton, «After the apocalyptic "Tuba mirum", "Quid sum miser" is a reprise of the "Dies irae" in the form of a ruin – not the ruin as a plaything of early-romantic Gothic revivalism, but ruin as a metaphor of abject penitence» [2001, 209]; trad. it.: «Dopo l'apocalittico "Tuba mirum", il "Quid sum miser" è una ripresa del "Dies irae" nelle sembianze di una sorta di "rovina" – una rovina intesa non tanto come dilettevole rimembranza gotico-romantica, ma piuttosto come metafora di una miserevole penitenza».

del *Rex tremendae*, del *Recordare* e del *Confutatis* – unità 8, 9 e 16 – il compositore genera un parallelismo con la precedente sezione del *Quid sum miser* (cfr. Tab. 3) dove l'unità 9, il *Recordare*, è al centro delle unità 7 (*Quid sum miser*) e 17 (*Oro supplex*). Se nella sezione precedente la supplica al Cristo redentore – espressa attraverso i versi del *Recordare* – è il cuore di una più ampia preghiera espiatoria, nel *Rex tremendae* la supplica sembra quasi isolata e schiacciata tra versi che raffigurano la terribilità del Giorno del giudizio. In un quadro di questo tipo appare rilevante la scelta del compositore di troncare l'ultimo verso del *Confutatis*; dalla linea «voca me cum benedictis» scompare il «cum benedictis», mentre il «voca me» è interrotto da una brusca pausa generale (b. 57): il silenzio, irrompendo di colpo il progressivo aumento di velocità dell'Andante maestoso, lascia cadere nel vuoto la supplica dell'uomo.

A questo punto della terza sezione, Berlioz abbandona il testo della sequenza per inserire alcuni versi presi in prestito dall'Offertorio, «Et de profundo lacu. Libera me de ore leonis, ne cadam in obscurum. Ne absorbeat me tartarus.»,²⁹ che amplificano le immagini delle fiamme ardenti del supplizio universale attraverso un ulteriore e marcato riferimento agli Inferi. Il contrasto col precedente crescendo del *Confutatis* è evidente: le voci all'unisono, *sottovoce*, procedono su un pedale di *sol* naturale (bb. 59-61) che risolve sul *si* in corrispondenza della parola «lacu» (bb. 62-63), con un salto discendente di sesta minore. Berlioz sembra suggerire una relazione tra l'accordo finale di questo breve movimento e le parole «mei finis» che chiudono il *Quid sum miser*, anche grazie al timbro orchestrale (in ambedue i casi, archi bassi e legni bassi). A breve distanza, un altro passaggio presenta una cadenza simile sulle parole «ne absorbeat me Tartarus» (bb. 73-75), che risponde al Sol attraverso una discesa su Do che a sua volta risolve su Si maggiore, la vera dominante di questo movimento [Cone 1980, 11]. In tal modo Berlioz crea una relazione sonora tra le parole «finis», «lacu» e «Tartarus», evidenziando una visione della morte che ineluttabilmente conduce all'abisso.³⁰

Nella quarta sezione, il *Quaerens me*, Berlioz raggruppa i versi delle unità 10-15, utilizzando il coro a cappella. La scelta di racchiudere il nucleo centrale della sequenza – la richiesta di perdono – in una sezione polifonica affidata alle sole

29. La trasformazione delle invocazioni dalla terza persona plurale – come da testo originale dell'Offertorio – alla prima persona singolare è probabilmente dovuta alla volontà del compositore di adeguare la persona verbale a quella dei versi precedenti: «salva me», «ne me perdas illa die», «voca me».

30. A proposito dell'inserzione dei versi dell'Offertorio, Olga Visentini precisa che «qui si inserisce l'immagine del profondo lago del Tartaro e del pianto delle anime dei condannati alle tenebre eterne, immagine che probabilmente destò alla mente l'idea dell'Inferno cui Cone si riferisce, che già aveva suggerito Claude Ballif a proposito del Requiem [...]». Ciò ovviamente non significa affatto, né per l'uno né per l'altro critico, un'indicazione di una suggestione diretta della Divina Commedia; quanto piuttosto il fatto che la Messa, come il poema, sarebbe costruita come la raffigurazione di un immaginario itinerario attraverso questo mondo o l'altro» [2010, 701].

voci, non consente all'ascoltatore di comprendere pienamente il messaggio di speranza del testo. Le voci procedono per coppie (SC, TT, BB) in forma canonica: un primo tema, in La maggiore – esposto da soprani e contralti, quindi ripreso dai bassi (b. 4), poi dai tenori (b. 8) – accompagna *Quaerens me* e *Iuste iudex*; un secondo tema in La minore, introdotto dai tenori a b. 31, è abbinato all'*Ingemisco*. Ritornano quindi i versi del *Quaerens me* in contrappunto con quelli dell'unità 14, il *Preces meae*: attraverso l'intreccio simultaneo delle due unità e l'alterazione del testo, Berlioz oppone verbalmente, melodicamente e ritmicamente l'immagine del supplizio della croce a quella del peccatore indegno.

Se è dunque vero che la politestualità non favorisce una immediata e piena comprensione del testo, si può ipotizzare che le scelte del compositore siano state suggerite dalla visione "unitaria" che Berlioz aveva del *Dies irae*. Elemento drammatico ed elemento musicale concorrono a determinare la personale veste semantico-espressiva che Berlioz assegna al testo, agendo tanto sul singolo movimento quanto sulla struttura generale. Rispetto al macro-livello dell'opera, il ricorso alla polifonia non accompagnata da strumenti amplifica il carattere contrastivo della successione *Rex tremendae-Quaerens me*, conferisce maggiore rilevanza alla voce dell'io che prega e rafforza la sensazione che l'oscillazione tra dimensione pubblica e privata del Giorno del giudizio pervada ogni parte del *Dies irae*; quanto invece al micro-livello della singola sezione, i versi vengono selezionati, ricomposti e manomessi per alterarne il significato o suggerire visioni, e combinati a una specifica scelta compositiva e stilistica che ne enfatizza la portata drammatica – come nel caso della sovrapposizione politestuale tra *Quaerens me* e *Preces meae* – ottenuta grazie ad una scrittura contrappuntistica.

Il *Dies irae* si conclude con un'ultima sezione di 201 battute che raggruppa i versi del *Lacrimosa*, del *Judicandus* e del *Pie Jesu*. Berlioz opta per una costruzione in cui i versi del *Lacrimosa* e del *Judicandus* sono fortemente intrecciati: alto è il numero delle ripetizioni delle parole «*Lacrimosa*» e «*Judicandus*», quasi a rimarcare ostinatamente la relazione tra lacrime e peccato. Al contrario, non compare mai nella sezione il secondo verso del *Judicandus*, «*huic ergo parce, Deus*»: non si tratta di un'assenza trascurabile, dal momento che in tal modo viene a mancare la richiesta di perdono conclusiva. E ancora: la ventesima unità (cfr. Tab. 3), composta dai versi dell'invocazione finale «*Pie Jesu Domine dona eis requiem aeternam*», viene spostata nel mezzo della sezione (bb. 75-92) e privata della parola «*Amen*», che nella preghiera esprime il desiderio che la richiesta di pace si avveri. L'elemento della speranza viene così cancellato, mentre il *Dies irae* si conclude con le parole «*lacrimosa, dies illa lacrimosa, lacrimosa dies illa, dies illa*», rimarcando l'intenzione del compositore di privilegiare il sentimento della paura e insistendo sul legame tra il cataclisma immaginato («*dies illa*») e l'atter-

rita reazione personale («lacrimosa»). La totale assenza dell'elemento della speranza contribuisce a rendere più vivida la minaccia dell'Inferno, aumentando la carica drammatica del Requiem. Allo stesso tempo, però, pone l'opera al di fuori di un contesto liturgico canonico, trasformando il rito da sacra liturgia del defunto a commemorazione della morte evocata a partire dall'immaginario che lo stesso rituale reca con sé.

5. Interazioni sintattiche: la “traduzione musicale” di parole, versi e periodi nel Requiem di Cherubini

Il trattamento del testo, nel Requiem in Do minore di Cherubini, in linea generale non tende a privilegiare particolari immagini, significati o temi a discapito di altri; di conseguenza, quei momenti in cui il compositore focalizza la sua attenzione sulla “traduzione” musicale di una singola parola o verso assumono una certa rilevanza nell'economia generale del pezzo [Caputo 2012, 19-31].

Ad esempio, nel *Rex tremendae majestatis* del Dies irae (b. 105) Cherubini riprende l'incipit del *Tuba mirum*, mettendo in relazione diretta la figura del Sovrano potente e giusto, chiamato a giudicare gli uomini, con quella delle trombe che risuonano per annunciare il Giudizio universale (Es. 13a e 13b).

A differenza di ciò che accade nel *Tuba mirum*, Cherubini accresce la presenza di ottoni e legni e ripete una seconda volta il verso «*Rex tremendae majestatis*» (bb. 111-113), sottolineando così la centralità della figura del Rex. Quindi abbina al secondo verso, «qui salvando salva gratis», due brevi frasi melodiche esposte dalle voci femminili e imitate in parallelo da quelle maschili (bb. 114-119), che ripropongono il salto ascendente e discendente di terza minore caratteristico della cellula melodica iniziale; infine, propone omoritmicamente contralti, tenori e bassi sulla ripetizione «salva me, salva me» (bb. 118-120) e imposta in forma di canone – che coinvolge anche clarinetti, fagotti e archi – il verso conclusivo «salva me fons pietatis» (bb. 120-129). L'espressione di terrore rappresentata dal doppio «*Rex tremendae majestatis*» convive, dunque, con l'esclamazione ripetuta «qui salvando salva gratis», e si risolve nell'umile richiesta, più volte pronunciata, «salva me fons pietatis», attraverso un trapasso che dal Do minore iniziale conduce all'accordo finale di Do maggiore (b. 129). Mentre – come accennato in precedenza – nel corso dell'intero Dies irae il ricorso alla ripetizione di singole parole è minimo, nel caso del *Rex tremendae* le parole «*salvandos*», «*salvas*» e «*salva*» risuonano per ben sette volte (numero che andrebbe incrementato, considerando l'effetto moltiplicatorio generato dal canone alle bb. 120-127 sull'esclamazione «salva, salva me»), quasi a sottolineare la funzione espiatoria e pacificatoria che doveva avere la celebrazione in ricordo di Luigi XVI. A questo proposito

S
Tu - ba mi - rum spar-gens so - - - num

C
Tu - ba mi - rum spar-gens so - - - num

T
Tu - ba mi - rum spar-gens so - - - num

B
Tu - ba mi - rum spar-gens so - - - num

Es. 13a. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, *Dies irae*, bb. 33-37.

S
Rex tre - men - dae ma - je - sta - - - tis

C
Rex tre - men - dae ma - je - sta - - - tis

T
Rex tre - men - dae ma - je - sta - - - tis

B
Rex tre - men - dae ma - je - sta - - - tis

Es. 13b. L. Cherubini, *Requiem in Do min.*, *Dies irae*, bb. 105-109.

si può notare che Cherubini associa – raggiungendo l’apice dell’estensione vocale nell’intero *Dies irae* (*sol*₄) – la parola «sonum» del *Tuba mirum*, che annuncia l’instaurazione del regno di giustizia e di pace, e la parola «majestatis» del *Rex tremendae*, immagine di Dio padrone onnipotente e assoluto. Il *sol*₄ risuona per due battute ed è come amplificato dall’accompagnamento degli strumenti, che rimarcano tutti la nota *sol*: in tal modo Cherubini isola dal tessuto polifonico due piccoli frammenti testuali e genera un legame diretto tra l’una e l’altra parola. Il Rex in questione, giudice onnipotente e giusto, è sì Dio, ma viene da supporre – data la destinazione del requiem – che possa essere riferito anche a Luigi XVI, il

sovrano sacrificatosi per la Francia. Se questa lettura fosse plausibile, il requiem di Cherubini – per la struttura al servizio della liturgia, per il rispetto del testo sacro che non viene manipolato, e per la presenza di pochi, ma non trascurabili segnali sonori – potrebbe essere interpretato come un tentativo di restituire alla regalità quella sacralità che la Rivoluzione le aveva sottratto. L'idea è presa in prestito da Marc Bloch e dal suo libro sui re taumaturghi, in cui vengono illustrati i tentativi di restituire alla regalità il dono del miracolo, ristabilendo la prerogativa dei re di Francia di guarire gli scrofolosi. Dopo aver rintracciato nella storia francese del Settecento i segni del decadimento di questa pratica, Bloch evidenzia che nel 1825 Carlo X sarà l'ultimo sovrano a imporre le mani per guarire i malati. Dopo questo ultimo, fallimentare tentativo, il parallelo sovrano-Dio decade per sempre [Bloch 2005, 309-315].

Sebbene, dunque, le informazioni sulla genesi del Requiem in Do minore siano scarse, è difficile credere – dato anche il ruolo assunto da Cherubini nella Cappella reale dal 1816 – che l'occasione commemorativa e espiatoria per la quale fu composto il Requiem non influì in alcun modo sulla redazione del lavoro. Se ciò fosse vero non sarebbe sbagliato leggere alcuni segnali sonori presenti nel pezzo – come il parallelo *Tuba mirum-Rex tremendae* sopra illustrato – quali sintomi di quelle spinte assolutistiche che tentarono di restituire al re, tramite una retorica fortemente simbolica, quel ruolo divino che la tradizione gli aveva sempre assegnato.

6. Interazioni sintattiche nel *Lacrimosa* della Messa di Berlioz

«The bulk of the additions, omissions, and rearrangements make sense if one reads through Berlioz's text not as pure liturgy but as the libretto, so to speak, of a special kind of music-drama» [Cone 1980, 4].³¹ Nel commentare la frase di Edward Cone che pone l'accento sulla possibile lettura del *Dies irae* della *Grande Messe des morts* di Berlioz come una sorta di dramma musicale, Olga Visentini sottolinea l'importanza dell'espressione «so to speak» nell'economia della frase:

quel «per così dire» inserito nel suo testo da Cone è fondamentale, e la sua suggestiva lettura saldamente ancorata all'analisi del testo e della musica non dovrebbe poi essere estremizzata. [...] Si rischia di teatralizzare eccessivamente la musica sacra di Berlioz e rintracciare programmi anche lì dove essi ci sono certamente,

31. «La maggior parte delle aggiunte, delle omissioni e delle modifiche hanno un senso se si legge il testo di Berlioz non tanto come pura liturgia ma come il libretto, per così dire, di una particolare forma di dramma musicale».

ma sono adeguamenti espressivi ai sentimenti suscitati dal testo, come tanti altri ve ne sono nella musica sacra ottocentesca [Visentini 2010, 696-697].

Queste parole precisano quanto il carattere drammatico del requiem di Berlioz non vada confuso con “carattere teatrale”, ma piuttosto sia da intendersi come possanza del contrasto e dell’espressività. La matrice delle visioni che il compositore suggerisce è nel testo; e nelle singole parole sta il germe delle espressioni gravi, serie, grandiose e terribili che attraversano la messa per i defunti.

Si è già rilevato, a proposito della rielaborazione del testo del *Lacrimosa*, come la totale assenza dell’elemento della speranza contribuisca a restituire all’ascoltatore un vivido presagio della pena che attende il peccatore. L’intreccio testuale rende tuttavia difficile una piena comprensione del livello semantico-espressivo del “nuovo” testo creato da Berlioz: sebbene la sezione sia chiaramente strutturata in 6 sotto-sezioni (cfr. Tab. 3), ciò che il trattamento musicale tende a mettere in risalto sono soprattutto alcune parole-chiave o frammenti di verso che, emergendo dalle singole sotto-sezioni, contribuiscono a enfatizzare ulteriormente la drammaticità del *Giorno delle lacrime*.

La prima sotto-sezione si apre con un motivo cantabile esposto dai soli tenori fino a b. 9 (Es. 14). Da esso germina anche il motivo portante della sotto-sezione successiva, che procede su una trama orchestrale costruita su quattro figure in contrattempo (vc.+cb. / legni / vl.+vle / corni) della durata di 11/8, che sostengono le voci sino a b. 36 (Es. 15).

T

f

8

La - cri - mo - sa di - es il - la qua re -

8

sur - get ex - fa - vil - la ho - mo re - us ju - di - can - dus

Es. 14. H. Berlioz, *Grande Messe des morts*, *Lacrimosa*, bb. 3-9.

Legni

Cr.

Vl. I, II, Vle

Vc., Cb.

Es. 15. H. Berlioz, *Grande Messe des morts*, Lacrimosa, bb. 1-2.

La parola «judicandus» viene sottolineata attraverso molteplici ripetizioni da b. 10 a b. 25, mentre la sottosezione del *Pie Jesu*, collocata al centro del Lacrimosa, viene spogliata della sua tradizionale funzione conclusiva legata alla richiesta di pace eterna. Il *Pie Jesu* presenta un unico crescendo alle bb. 88-89, che isola la parola «eis» in corrispondenza del verso «dona eis requiem»: una richiesta di pace per le anime di morti; un segnale di luce che emerge dall'ansia sonora di questa sezione.

Le parti successive sono caratterizzate dalla ripresa di materiali precedenti e dal progressivo ispessimento della trama sonora volto ad amplificare la portata emotiva del testo, che viene realizzato sia attraverso l'ingresso delle quattro orchestre supplementari e delle percussioni, sia attraverso un generale aumento della dinamica, dominata da numerosi segni di *crescendo* e *fortissimo*. Il coro procede per lunghi tratti omoritmicamente, ma a partire da b. 171 e fino alla conclusione del pezzo è scritto per la prima volta a sei parti reali. Tutto contribuisce a generare un climax drammatico, raggiunto sulle parole «Judicandus reus, judicandus, dies lacrimosa, lacrimosa dies» tra b. 179 – scandita da colpi dei piatti e dei tam-tam – e b. 184 – in cui i soprani raggiungono l'apice dell'estensione accompagnati dai vibranti rintocchi dei timpani, dagli squilli delle quattro orchestre e dai violini e dai legni nel registro acuto. Il *Dies irae*, che si era aperto con il verso «Dies irae, dies illa», si chiude con l'esclamazione «Lacrimosa dies illa, dies illa», accompagnata dal lugubre risuonare della grancassa: come a sancire che nella visione di Berlioz del Giorno del giudizio non c'è posto per la speranza e per quell'elemento su cui si fonda il valore liturgico della sequenza, e cioè per la certezza nella misericordia di Dio.

7. Conclusioni

Dagli spunti d'analisi fin qui esposti è possibile trarre alcune considerazioni sulle relazioni tra la struttura delle due opere in esame e il loro contesto di produzione, con particolare riguardo sia alla funzione che esse vennero chiamate a svolgere nell'ambiente sociale e politico dell'epoca, sia alla complessa rete di significati suggeriti dalla loro trama sonora.

Quanto al Requiem in Do minore di Cherubini, anche in assenza di fonti documentarie che ci permettano di stabilire una relazione diretta tra l'occasione di composizione dell'opera – la commemorazione di Luigi XVI – e la sua genesi creativa, è difficile immaginare che la retorica assolutistico-sacrale della monarchia che emerge dalle cronache dell'epoca non abbia influenzato le scelte compositive di Cherubini, anche considerando il suo ruolo di direttore della Chapelle Tuileries, a partire dal 1816. Questo orientamento si riflette con chiarezza nella struttura generale del Requiem in Do minore che è pienamente conforme, in quanto a durata, alle esigenze della liturgia; nel rispetto del testo sacro, che non subisce manomissioni; nell'assenza di prassi operistiche e di voci trattate solisticamente, tutti elementi che ricorrono invece in molti requiem francesi del Settecento; nel trattamento vocale che guarda alla tradizione contrappuntistica, studiata in gioventù con Giuseppe Sarti. Tuttavia, la presenza di altri “segnali sonori” che abbiamo evidenziato nel corso dell'analisi del Requiem – la scrittura orchestrale che prelude a modelli romantici, l'eco di sonorità rivoluzionarie nell'introduzione del tam-tam, l'assenza di un chiaro centro tonale nell'Agnus Dei a conclusione della messa – sembrano introdurre delle deviazioni piuttosto significative all'interno di questo percorso lineare. Deviazioni che in definitiva ci permettono di interpretare l'opera non tanto come un perfetto modello di quel ritorno al passato vagheggiato dalla retorica dell'epoca, quanto piuttosto come un'espressione piuttosto eloquente di quell'ambiguità di fondo che permeava il clima della Restaurazione. Un'ambiguità che, di fatto, la rinascita dell'antica religione monarchica non poté far altro che cercare, timidamente, di contrastare.

Con la *Grande Messe des morts* di Berlioz ci troviamo di fronte a un pezzo che, per la prima volta nella storia del requiem, vede fortemente ridotto il suo carattere liturgico a favore di una destinazione pubblica, in cui dramma e religiosità si intrecciano senza che la presenza di un elemento pregiudichi l'altro. Architettura generale, orchestrazione, trattamento del testo e traduzione in musica di versi e parole contribuiscono parimenti a separare l'aspetto estetico dell'opera dall'esperienza liturgica. La *Grande Messe des morts* si presenta come il prototipo di un'opera funeraria in grande stile – inaugurando un percorso che giungerà fino al *Requiem* di Verdi – in cui l'associazione tra celebrazione e monarchia si trasforma

in un'associazione tra celebrazione e borghesia: per il suo carattere di monumento alla nazione, per i suoi connotati spettacolari, per il suo accentuare i toni drammatici del Giorno del giudizio che possano maggiormente impressionare gli ascoltatori; per il libero trattamento del testo liturgico, per la continua oscillazione tra dimensione pubblica e privata, per la ripetuta sottolineatura della terza persona singolare e plurale – l'uomo, gli uomini – che diventano i veri soggetti dell'opera. Piuttosto che trovare giustificazione nella richiesta di perdono a Dio per i peccati commessi, la musica per i defunti di Berlioz si rivolge ai cittadini, trovando la sua principale ragion d'essere nel personale (del compositore) e nel comunitario (degli ascoltatori) interrogarsi sulla terribilità del Giudizio universale. In tal modo, nella storia del requiem si insinua quella mentalità borghese che condurrà nel corso dell'Ottocento a un progressivo processo di laicizzazione [Dahlhaus 1990, 190-204]. Prima della cesura rivoluzionaria, la musica per i defunti si configurava come una sobria e dignitosa offerta a Dio; nel corso dell'Ottocento, invece, in un'epoca in cui la confessionalità si va sgretolando e si assiste alla progressiva fine dell'egemonia della religione cristiana [Vovelle 2000, 474-488], il requiem intraprende strade che non possono fare a meno di deviare dalla regola imposta dalla liturgia,³² valorizzando una lettura più umanistica e soggettiva dell'esperienza della morte.

32. Per una disamina sintetica e statistica relativa ai cambiamenti che investono la storia del requiem nel corso dell'Ottocento si rimanda alle indagini di Robert Chase [2003, 237-244], che riportano dati relativi a durata delle opere, presenza di arie virtuosistiche, manipolazione del testo, ecc., ma anche dati riguardanti specifici orientamenti stilistici come, ad esempio, quello che scaturisce dall'affermarsi del Cecilianesimo.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONETTI G. (2002), *Louis-Philippe*, Fayard, Paris.
- BARRAUD H. (1978), *Berlioz*, Rusconi, Milano.
- BERLIOZ H. (2001), *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html>; ed. orig. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Schonenberger, Paris 1843.
- BERLIOZ H. (2005), *Mémoires*, <http://www.hberlioz.com/Writings/HBMinindex.htm>; ed. orig. *Mémoires*, Michel Lévy Frères éditeur, Paris 1870.
- BLOCH M. (2005), *I Re taumaturghi*, Einaudi, Milano; ed. orig. *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Librairie Istra, Strasbourg et Paris, 1924.
- CAPUTO S. (2011), *Aspetti della storia del Requiem nelle intonazioni musicali dal XV al XIX secolo*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Roma "La Sapienza", in <http://padis.uniroma1.it/>
- CAPUTO S. (2012), *Musiche da Requiem e Rivoluzione francese*, «Musica/Realtà», 98, pp. 19-31.
- CHASE R. (2003), *Dies irae*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, and Oxford.
- CONE E. T. (1980), *Berlioz's Divine Comedy: The Grande Messe des morts*, «19th Century Music», 4/1, pp. 3-16.
- DALMONTE R. (1981), *Un musicista romantico, Franz Liszt e la musica religiosa dell'avvenire*, «Musica/Realtà», 2/4, p. 149-160.
- DAHLHAUS C. (1990), *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze; ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980.
- D'AMICO F. (1991), *Un ragazzino all'Augusteo*, Einaudi, Torino.
- DARNIS J. M. (1981), *Les monuments expiatoires du supplice de Louis XVI et de Marie-Antoinette sous l'Empire et la Restauration 1812-1830*, Darnis, Paris.
- DELLA CROCE V. (1986), *Cherubini e i musicisti del suo tempo*, EDA, Torino.
- HAUSFATER D. (1996), *Les "Requiem" en musique de 1789 à 1840: contribution à l'esthétique de la mort en France à l'époque romantique*, Thèse de doctorat, Université de Paris – Sorbonne.
- HOHENEMSER R. (1913), *Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- HO-YEE C. L. (2009), *In memory of a king: Luigi Cherubini's C minor Requiem in context*, ProQuest, UMI Dissertation Publishing.

- KANTOROWICZ E. H. (1957), *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- KROEN S. (2000), *Politics and Theater: The Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*, University of California Press, Berkeley.
- MELLERS W. (2002), *Celestial Music? Some Masterpieces of European Religious Music*, The Boydell Press, Woodbridge.
- MERRICK J. W. (1990), *The Desacralization of the French Monarchy in the Eighteenth Century*, Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- MONGRÉDIEN J. (1996), *French music from the Enlightenment to Romanticism, 1789-1830*, Amadeus Press, Portland; ed. orig. *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Flammarion, Paris 1986.
- PICCARDI C. (2000), *Marcia funebre: costituzione di un modello civile*, in M. Conati (cur.), *Una piacente estate di San Martino*, LIM, Lucca, pp. 9-28.
- PICCARDI C. (2004), *Marcia funebre. La vibrazione delle tenebre*, «Amadeus», 14/3, pp. 29-35.
- ROBERTSON A. (1967), *Requiem: Music of Mourning and Consolation*, Cassell, London.
- RUSHTON J. (2001), *The music of Berlioz*, Oxford University Press, Oxford.
- TEYSSIER A. (2010), *Louis Philippe. Le dernier roi des Français*, Perrin, Paris.
- VISENTINI O. (2010), *Berlioz e il suo tempo*, LIM, Lucca.
- VOVELLE M. (2000), *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari; ed. orig. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris 1983.
- ZACCAGNINI G. (2002), *Hector in Italie*, Pendragon, Bologna.
- WEGNER D. (2006), *Requiemvertonungen in Frankreich zwischen 1670 und 1850*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Hochschule für Musik und Theater, Hamburg.

Abstract

Nella Francia del XVIII secolo, la storia del requiem s'intreccia con una visione finalistica della morte che troverà un esito traumatico negli eventi della Rivoluzione del 1789. Il saggio s'interroga sulle sorti del requiem nell'età post-rivoluzionaria, in cui l'influenza dello spirito della Restaurazione determinò un progressivo allontanamento dalla sua originaria funzione liturgica, a partire da due casi specifici: il Requiem in Do minore di Cherubini (1817), composto per una particolare occasione pubblica – l'anniversario della morte di Luigi XVI – e la *Grand Messe des morts* di Hector Berlioz del 1837, esempio di opera funeraria di grande stile in cui l'esperienza musicale prende il sopravvento su quella liturgica. L'analisi si concentra su tre livelli d'osservazione complementari: le relazioni tra struttura musicale ed esigenze liturgiche; l'aderenza della musica al livello semantico-espressivo del testo sacro; il rapporto testo-musica sul piano micro-sintattico, legato alla "traduzione" musicale di singole parole e unità testuali.

NEVER-ENDING CANON.
DIDACTICAL APPROACHES TO TWO-PART
IMITATIONAL PASSAGES FROM JOSQUIN'S MASSES

Abstract

In Josquin's masses, two-part imitation is a regular feature of composition that can be found at various positions, most frequently in the *Crucifixus*, *Pleni sunt coeli* or *Benedictus* sections. Some of these imitative duos deserve special attention for their length and rigorousness, in particular when the two voices appear as a "never-ending canon" throughout a whole passage. Those examples may be used with benefit in music theory, counterpoint and analysis classes. This paper aims to illustrate multiple ways of access to Josquin's bicinia, referring to examples from the *Missa Pange Lingua* and *Missa Hercules dux Ferrariae*, and showing ways how the music can be employed as convenient tool for ear training lessons, counterpoint studies and analytically-based performance.

Two-part imitational passages may be used with benefit as a multi-purpose topic for music theory, counterpoint, and analysis classes at universities and conservatories. Canons of two voices can be found at various positions in masses by Josquin Desprez, such as the *Crucifixus*, *Pleni sunt coeli* or *Benedictus* sections, where the four-part structure is temporarily reduced to an imitating pair of voices. In some cases, the music shows a structure of certain interest: both voices form a "never-ending canon" that lasts uninterruptedly for an extended passage, or even throughout a whole movement. Occasionally, Josquin gives so much importance to imitation that the principle of *varietas* is neglected – motifs are repeated and multiplied, occur alternately in both voices, and display their whole contrapuntal possibilities. In that respect, the music obviously contrasts to the bicinia from masses by Josquin's predecessor, Johannes Ockeghem.

This paper does not intend to provide a thorough analysis of Josquin's music itself. It rather aims to explore different approaches to a certain polyphonic genre,

the imitative duo, in the context of various disciplines of music theory teaching. There are multiple ways of addressing that kind of music, some of which will be illustrated with the help of bicinia from two of Josquin's masses. Those examples are convenient for ear training lessons, aural analysis, and counterpoint studies as well as for analytically-based performances. Since imagination of two-part polyphonic structures cannot be taken for granted among students, results of the exercises should be made audible whenever possible in the course of the lesson.

Introduction to the examples

The *Missa Hercules dux Ferrariae*, first printed in Josquin's second book of masses of 1505, was most likely written in the years before, when the composer got acquainted to the court of Ferrara, but possibly even earlier. Its dorian cantus firmus is derived from the dedicatee's name, Ercole d'Este of Ferrara, with the vowels being transformed into the corresponding solmization syllables *re ut re ut re fa mi re*. However, the *Pleni sunt coeli*, located in the middle of the *Sanctus* movement, is based on freely developed motifs. The two voices form a canon in the upper fifth at the distance of one semibreve. During multiple transpositions or repetitions of the same motifs, the principle of *varietas*, elsewhere a predominant standard in Renaissance counterpoint, is surrendered.¹ Instead, Josquin focuses on the aspect of a "never-ending canon". All motifs of this imitative duo are treated with the same imitation scheme, so that the composer could have written only one voice, indicating the canon by double clefs. Cadences are abandoned completely, and even at the end of the *Pleni* passage both voices fade away to a bare fifth D-A (b. 39). The listener experiences a composition without any breaks, which conveys sort of a meditative impression. In this context, the rhetorical figure of *redicta* is so common that it lacks any further semantic aspect.²

The *Missa Pange lingua* is probably Josquin's last mass. It was written around 1515, but did not appear in print until 1539, included in a collection of Johann Ott.³ The piece is based on the phrygian *Corpus Christi* hymn, which is not used here as a plainsong cantus firmus, but rather freely employed and paraphrased.⁴ In this mass, the *Credo* movement is scored for four voices SATB, as is the whole mass, but enters with an imitative duo in the lower fifth at a distance of two breves. This

1. The rule of *varietas* was first expressed in 1477 by Johannes Tinctoris, whose postulate «In omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est» (cited after Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, vol. IV, III.c.8, Paris 1864-1876, repr. Hildesheim 1963) applies to most of the sacred music from the second half of the XV and the XVI century.
2. An imitative duo built most similarly is the second *Agnus Dei* from Josquin's *Missa Malheur me bat*.
3. *Missae tredecim quatuor vocum*, edited by Johannes Ott, Formschneider, Nuremberg 1539.
4. See the overview of transfigurations of the *cantus firmus* given by Allende-Blin [1982, 70 ff.].

bicinium, first performed by the soprano and alto voices, is replaced by the tenor and bass after a cadence on C (b. 15), with the latter passage just quoting the previous material and transposing it an octave below. Imitative pairs of voices of that kind are frequently found in Josquin's writing in four-part polyphonic genres, particularly at the beginnings of movements.⁵ Most remarkable in this case is the manner the first cadence on G is introduced (b. 7). While imitation is still in progress, Josquin makes use of both discant and tenor *clausulae* that are inherent in the motif and happen to meet each other at the desired distance of imitation (Ex. 1). In most other cases, imitation would end a few notes earlier in order to establish appropriate *syncopatio* and *clausulae*, but here, most artistically, the music makes use of a regular cadence without abandoning the canon.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem,

Pa - - trem om - - ni - po - - - ten - -

8

fa - cto - rem coe - - li et ter - - - - - rae.

- - tem, fac - to - - rem coe - - - - li et ter - rae.

Ex. 1. J. Desprez, *Missa Pange lingua*, *Credo*, beginning.

Performance, sight reading and creative use of the score

A number of ideas to acquaint students with imitative duos by means of sight reading and creative performance are now being discussed. Let's start with the *Pleni* example. As a first step, only the first motif of the upper voice is presented as a puzzle canon.⁶ With the help of the piano, the students are advised to find the resolution by trial and error, and, once the right imitation interval and distance is

5. Osthoff [1962, 195 ff.] discusses pairwise imitation at the beginnings of movements with the frequent design of a male and a female duo corresponding to each other. Planchart [2000, 141] adds certain remarks on that passage and also refers to the paired design, but does not suggest the remarkable length of imitation.
6. This technique may be observed in several manuscripts and early prints, where discovering the rule that applies to a canon is left up to the performer. For more elaboration on solving puzzle canons see Schubert [1999, 145 ff.].

discovered, they play the canon. Since this is a canon in the upper fifth, the group might even play the whole passage from just one line, reading the same notes simultaneously in tenor and bass (or soprano and alto) clefs, as shown in Ex. 2. Students may then alternate between playing the given voice and adding the resolution, as suggested in the cloze worksheet presented later on. In the following course of the lesson, the piece is sung or rehearsed on one or two pianos. It will not take long to notice the imitation scheme needn't be changed throughout all the *Pleni* passage. Then, it will be possible to have the piece played with only one voice given.



listening, as the accents of the text might be confused in at least one of the voices.⁷ However, in the initial duo of the *Credo* from *Missa Pange lingua*, the canon distance of two breves results in quite an easy metrical relation. While listening to a recording of the piece, students will need only a few repetitions until the scheme is recognised. An aural analysis of the piece can also aim to locate the end-point of imitation, which might turn out as difficult but still practicable. Another option is to present the tenor voice and let the students complete the bass onward to the first note that does not fit into the imitation (b. 12).

Pa - trem om - ni - po - ten - tem

6 5 6 5 4 5 3 4 6 6 3 7 6 7 6 8

Ex. 3. J. Desprez, *Missa Pange lingua*, *Credo*, first motif being performed from one line.

Other exercises can prompt the students to echo the motif by singing or playing it back after listening to it a few times. It might be even possible to have the whole line *Patrem omnipotentem* performed from memory by two people, or, even more difficult, by only one person playing both voices. The reconstruction of the motif and its imitation can be indicated with interval numbers (Ex. 3). This is a challenging exercise, since the motif must be securely memorized in order to enable the player to observe its course in two different positions at the same time. Special attention should be paid to the first cadence and the introduction of the *clausulae* that gain their contrary motion directly from the motif.

Counterpoint lessons and recomposition

Finally, we will explore the value of imitative duos for recomposition exercises. Students might well benefit from writing down their own ideas in a given style of historical relevance. A convenient exercise is to fill in the blank passages in a reduced version of the score, a so-called cloze worksheet, illustrated here using the *Pleni* passage from the *Missa Hercules dux Ferrariae*. As the motifs appear in multiple repetitions or transpositions,⁸ the simplest method to create a cloze worksheet is to omit every second entry, alternating between both voices (Ex. 4).

7. This might, for instance, occur in a *fuga ad minimam* that introduces the second voice after just one semibreve.
8. Osthoff [1962, 180] considers this repetitive structure similar to an ostinato, but without referring to the *Pleni* passage in particular. Authors do not regularly emphasize the aspect of “never-ending canon” in Josquin’s masses, although the frequent use of imitative duos is specified in general. Blackburn [2000, 85] only refers to the *Pleni* section as a «two-part canon at the semibreve».

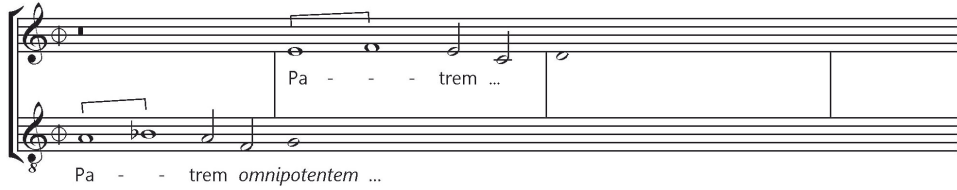
While, in general, the technique of pre-imitation is discussed less frequently in counterpoint classes, completing the worksheet will require both post-imitation and pre-imitation. The students will briefly analyse the beginning of the piece, find the correct imitation interval and distance, and then fill in the second voice. As long as the worksheet does not contain any gaps in both voices at the same time, the score can be entirely reconstructed to its original appearance – this is possible since it contains the complete notes of all motifs.

The image shows a musical score for two voices, likely Soprano and Alto, in a cloze worksheet format. The score is divided into two systems. The first system shows the Soprano staff with the lyrics 'ple - ni sunt coe -' and the Alto staff with the lyrics 'Ple - ni sunt coe - - - - - li,'. The second system shows the Soprano staff with the lyrics '- - - - - li,' and the Alto staff with the lyrics 'ple - ni sunt coe - - - - - li'. The lyrics are written in a way that suggests the original text is 'Pleni sunt coeli, et terra repleta est'. The score is in G-clef and C-clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures.

Ex. 4. J. Desprez, *Missa Hercules dux Ferrariae*, *Pleni sunt coeli*, omitted passages in a cloze worksheet of the beginning.

Appropriate examples for recomposition exercises may derive from others masses by Josquin or from any bicinium similar to the exemplified ones. Once a motif is taken out of its original context, it can easily be developed into a “never-ending canon”.⁹ For demonstration, let’s have a look at the beginning of the *Credo* movement from the *Hercules* mass. First, the motif is copied with its original imitation scheme maintained (shown in Ex. 5). Then, a newly written counterpoint is added to b. 2 of the lower voice, concordant to the passage overlapping in the upper voice. After that, this passage will be transposed and copied into the top staff, another counterpoint will be added, and so on. The successive segments are equal in length to the original imitation distance; the progress of recomposition is thus organized in portions of constant size. If cadences are desired, their position should be determined previously. In order to introduce typical *clausulae*, the canon might be abandoned a few notes earlier, if not imitation is desired to continue regardless of cadences, as in the quoted *Pleni sunt coeli* section.

9. Motifs might also be composed or improvised by the students themselves, considering possibilities for imitation in the course of development, which is an additional challenge.



Ex. 5. J. Desprez, *Missa Hercules dux Ferrariae*, *Credo*, first motif.

Summary

As has been shown, there are multiple ways of approaching imitative duos in music theory and analysis classes. The intensity and depth of examination should depend on the students' previous experiences with this repertoire, and should also match their general analytical and instrumental skills. At any rate, the subjects of analysis and the results of recomposition exercises should continuously be made audible through playing or singing, maybe with voices distributed within the group. Students need to reassure their polyphonic hearing through a reliable feedback of what they have written. Interaction is required between sonic and visual reception and between own writings and self-controlled performance. Improving auditive imagination has to be a general purpose of musical education, and therefore dealing with XVI-century counterpoint should make use of the high potential for aural analysis in that kind of music.

REFERENCES

- ALLENDE-BLIN, J. (1982), *Beobachtungen über die Missa Pange lingua*, in H.-K. Metzger – R. Riehn (eds), *Josquin des Prés*, «Musik-Konzepte», 26-27 (edition text + kritik), pp. 70-83.
- BLACKBURN, B. J. (2000), *Masses Based on Popular Songs and Solmization Syllables*, in Richard Sherr (ed.), *The Josquin Companion*, Oxford University Press, Oxford, pp. 51-88.
- OSTHOFF, H. (1962), *Josquin Desprez*, vol. I, Schneider, Tutzing.
- PLANCHART, A. E. (2000), *Masses on Plainsong Cantus Firmi*, in Richard Sherr (ed.), *The Josquin Companion*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-150.
- SCHUBERT, P. (1999), *The Imitative Duo*, in Id., *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford University Press, Oxford, pp. 150-164.

Abstract

L'imitazione a due voci è una condotta tipica delle messe di Josquin e può essere rinvenuta in diverse sezioni, in particolare nel *Crucifixus*, nel *Pleni sunt coeli* o nel *Benedictus*. Alcuni passaggi imitativi meritano speciale attenzione sia per la loro lunghezza sia per il rigore della scrittura, soprattutto quando le due voci realizzano un canone perpetuo molto esteso. In un contesto didattico, l'analisi di questi passaggi può suggerire una serie di attività pratiche particolarmente stimolanti e proficue. Partendo da questi presupposti l'autore illustra diversi, possibili approcci all'analisi dei bicinia di Josquin attraverso esempi tratti dalla *Missa Pange Lingua* e dalla *Missa Hercules dux Ferrariae*, suggerendo alcuni spunti metodologici per l'utilizzo di questi canoni nelle esercitazioni di *ear training*, nelle lezioni di contrappunto e nell'analisi per l'esecuzione.

Manuel Farolfi

CASO E INDETERMINAZIONE NELL'OPERA MUSICALE: UNO STRUMENTO DIDATTICO PER L'ANALISI DELLA MUSICA ALEATORIA

Abstract

Moving forward from the taxonomy presented by Pascal Decroupet in 1997, the intent of this paper is to introduce a new analytical tool applicable to aleatoric music. The principle underlying this tool – conceived as a didactic device – is the definition of the primary structural elements which define a piece of music as aleatoric. Its purpose, in essence, is to provide music teachers with a basic conceptual and graphic tool suitable to teach how to identify those elements, with regard to music scores and compositional systems. Supported by detailed guidelines, this tool has a compact graphic grid layout and has been specifically designed to help teachers to expound an analytical approach to aleatoric music.

Quello che viene presentato in queste pagine è un dispositivo di analisi che permette di classificare alcuni elementi strutturali e formali che caratterizzano le opere/partiture di musica aleatoria realizzate a partire dalla seconda metà del xx secolo. Tale dispositivo, espressamente concepito per la didattica, è stato realizzato per favorire l'acquisizione di alcune competenze di base per l'analisi e lo studio di questi repertori. Oltre a illustrare il funzionamento di questo strumento didattico, il saggio presenta anche un resoconto dettagliato del quadro di riferimento teorico che ha condotto alla sua realizzazione.

1. Il quadro di riferimento teorico

Il dispositivo di analisi prende spunto dal modello tassonomico presentato da Pascal Decroupet nel 1997 e ripreso recentemente in Italia da Angela Ida De Benedictis in un saggio apparso nella *Storia dei concetti musicali* [Decroupet 1997, 189-198; De Benedictis 2007]. Tale modello viene qui recuperato nella sua

impostazione generale, proponendone a un tempo una fedele rilettura e una sostanziale implementazione.

Per orientarsi nella molteplicità delle creazioni musicali “aperte”, Decroupet ha predisposto un sistema di classificazione basato su tre livelli costitutivi dell’opera: fonte strumentale, parametri delle strutture, forma [De Benedictis, 323-324]. Ognuno di questi livelli, a seconda dei casi, può rispondere a due diverse condizioni: “determinato” o “indeterminato”. Naturalmente, in ragione delle caratteristiche dell’opera/partitura in esame, la condizione di indeterminazione può presentarsi in un solo livello, in nessuno, oppure in più di uno: ed è proprio in funzione di queste diverse combinazioni possibili che Decroupet è arrivato a delineare otto differenti tipologie di indeterminazione. Questa griglia, in virtù del suo alto potenziale tassonomico, gli ha permesso di allestire una classificazione inclusiva di un numero considerevole di opere di musica aleatoria.

In questo senso, accogliere l’idea di Decroupet e decidere, come si è fatto, di seguire la linea di ricerca indicata dal suo modello, significa perseguire una strategia di analisi dell’opera/partitura volta all’individuazione delle caratteristiche qualitative e quantitative dell’indeterminazione. Un intento che, come vedremo, si è cercato di realizzare lavorando secondo due principali direttive: l’implementazione della capacità tassonomica del modello, nel senso di un’estensione delle sue potenzialità classificatorie a un maggior numero di pratiche e di tecniche aleatorie; e l’elaborazione di una nuova veste grafica, al fine di facilitarne l’impiego nel contesto dell’attività didattica.

Naturalmente, decidere di aderire a una determinata linea di ricerca significa anche essere ben consapevoli delle condizioni che ne vincolano la riuscita, a fronte di un oggetto di studio così complesso ed eterogeneo. Occorre dunque sottolineare che il campo di applicabilità del modello di Decroupet – e del dispositivo di analisi qui proposto – coincide con un orizzonte storico-culturale ben definito. Bisogna ricordare, infatti, che l’indeterminazione in musica non nasce con le esperienze aleatorie del secondo Novecento, e che non si tratta di un fenomeno riconducibile solo alle pratiche musicali dell’Occidente. Di conseguenza, è evidente che l’approccio analitico che si è scelto di perseguire costituisce solo una delle possibili condotte di ricerca intorno al soggetto “musica aleatoria”, nel quadro di un dibattito musicologico che sulla materia annovera una moltitudine di indirizzi particolarmente composita ed articolata.

2. Partitura tradizionale e “determinazione”

Per avviare gli studenti allo studio della musica aleatoria occorre innanzitutto proporre una riflessione sul concetto di partitura “tradizionale”, rispetto al quale

poter successivamente definire, per contrasto, il concetto di partitura “indeterminata”. In realtà, l’idea che un testo musicale tradizionale sia caratterizzato dal fatto di essere “determinante” per l’esecuzione non va intesa in senso assoluto, dal momento che qualunque testo musicale presuppone sempre una componente di indeterminazione. Basti pensare – limitandosi alle partiture prodotte tra il XVII e il XX secolo – alla prassi del basso continuo, alla pratica degli abbellimenti, alle indicazioni di carattere ed espressive, alle variazioni dinamiche, al fraseggio, all’improvvisazione di alcune sezioni come le cadenze solistiche (la cui realizzazione *ex tempore* è delegata all’interprete o ad altri compositori), alla possibilità di scegliere se effettuare o non effettuare ritornelli, tagli autorizzati e via dicendo.

È possibile, tuttavia, parlare di “determinazione” in relazione ad alcuni aspetti o livelli del fenomeno musicale che in una certa fase storica della musica colta occidentale – tra il XVII e il XX secolo – sono stati considerati “primari” e strutturali dal punto di vista dell’essenza di un’opera e, di conseguenza, sono stati man mano assunti alla dimensione del testo musicale. In questo senso la determinazione può essere intesa come la capacità di informare, in modo il più possibile puntuale e risoluto, il gesto esecutivo dell’interprete: non in tutti i suoi infiniti aspetti, ma soprattutto dal punto di vista di quelli considerati strutturalmente determinanti. Nel corso della *performance* la concretizzazione degli altri aspetti, ritenuti “secondari” o non strutturali, può essere considerata “indeterminata” nella misura in cui dipende essenzialmente da fattori esterni al testo scritto come cultura, competenza, formazione, scuola e tradizioni esecutive. Tutti fattori molto importanti e spesso tutt’altro che “indeterminati”, visto che in molti contesti assumono caratteristiche precise e descrivibili, ma che tuttavia restano estranei al dominio di pertinenza del testo.

Definiremo quindi partitura “tradizionale” quel tipo di testi musicali basati su questo concetto relativo di determinazione. Fatta questa premessa, è possibile immaginare una partitura di tipo tradizionale come un testo realizzato per fornire all’esecutore una serie di informazioni utili alla realizzazione dell’opera musicale così com’è stata immaginata dal compositore, in relazione a determinati aspetti che sono considerati di primaria importanza sul piano strutturale. Il principio su cui poggia questa tipologia di testi è quello di una corrispondenza, stabilita per convenzione, fra un insieme determinato di segni grafici e un insieme determinato di gesti esecutivi.

La capacità di determinazione delle partiture di tipo tradizionale agisce, a ben vedere, soprattutto su sei livelli differenti, che possono essere convenzionalmente considerati indipendenti fra loro:

1. determinazione della fonte strumentale (voce timbrica);
2. determinazione dei valori di dinamica;

3. determinazione dei valori di frequenza (altezze);
4. determinazione dei valori di durata;
5. determinazione dell'ordine con cui le diverse strutture e/o sezioni devono essere eseguite;
6. determinazione della sincronia fra le diverse parti (partiture per due o più strumenti/voci).¹

Nel corso dei secoli, i vari livelli non hanno sempre goduto di un medesimo grado di determinazione: quello dei valori di dinamica, ad esempio, sviluppa storicamente la tendenza verso una crescente e progressiva determinazione. Altrettanto vale per i valori espressivi, la cui indicazione diviene sempre più frequente e sistematica in epoca romantica per poi svilupparsi ulteriormente nella prima metà del Novecento, anche se il loro grado di determinazione rimane pur sempre piuttosto relativo, essendo demandato a un codice di segni e termini convenzionali dal carattere evocativo la cui decifrazione offre ampi margini all'interpretazione, consentendo scelte performative molto variegate.

È bene comunque ribadire che, al di là dei vari livelli di determinazione, una partitura di tipo tradizionale rimane sempre e comunque il luogo di esercizio di quella particolare apertura o, se vogliamo, di quella particolare libertà performativo-interpretativa che caratterizza per definizione qualunque prodotto musicale.

3. Partitura indeterminata e fattori di “indeterminazione”

Partendo da queste riflessioni sulla partitura tradizionale diventa abbastanza agevole, in sede didattica, spiegare che l'analisi di una partitura indeterminata consiste nella verifica della mancanza di determinazione, conseguita in modo intenzionale, in almeno uno dei livelli sopra indicati. Una partitura indeterminata è pertanto una partitura che presenta un saldo negativo di determinazione o, se vogliamo, un saldo negativo di informazione rispetto al grado di determinazione/informazione offerto da una partitura tradizionale.

La mancanza di determinazione è per lo più ottenuta attraverso l'omissione, la modifica, oppure la sostituzione di alcuni dei segni grafici convenzionalmente utilizzati nelle partiture di tipo tradizionale che divengono, in tale modo, “fattori” di indeterminazione del testo musicale che possono agire su sei livelli diversi:

1. indeterminazione della fonte strumentale (voce timbrica);
2. indeterminazione dei valori di dinamica;

1. In ragione della finalità didattica, si è scelto di lavorare in funzione dei livelli più facilmente riconducibili a una discriminazione di tipo quantitativo. È bene tuttavia sottolineare che lo schema può essere eventualmente integrato aggiungendo un ulteriore livello, relativo alla determinazione dei valori espressivi.

3. indeterminazione dei valori di frequenza (altezze);
4. indeterminazione dei valori di durata;
5. indeterminazione dell'ordine con cui le diverse strutture e/o sezioni devono essere eseguite;
6. indeterminazione della sincronia fra le diverse parti (partiture per due o più strumenti/voci).

Ai fini di una corretta comprensione della terminologia e delle categorie impiegate, occorre insistere sul fatto che quando si parla di “partitura indeterminata” ci si riferisce essenzialmente a *uno strumento* finalizzato alla concreta creazione di un'opera musicale caratterizzata da un certo livello di indeterminazione mediante una particolare strategia testuale, grafica e redazionale. Attraverso tale strumento, il compositore affida la concreta realizzazione della sua idea musicale a un testo mancante di alcune informazioni che nella tradizione della musica d'arte occidentale erano invece ritenute essenziali. Proprio per questo, una partitura indeterminata non si rapporta al gesto esecutivo con quel medesimo grado (e tipo) di determinazione che, storicamente, caratterizzava una partitura di tipo tradizionale.

4. Pratica compositiva e processi casuali

In riferimento al fenomeno della musica aleatoria, “caso” e “indeterminazione” non costituiscono affatto due termini di facile definizione. Nel corso degli anni, un *corpus* eterogeneo di opere, tecniche, pratiche e poetiche ha trovato via via coniugazione sotto la loro egida con modalità diverse, producendo una frammentazione di connotazioni che sollecita l'esercizio di un attento lavoro filologico. In ragione delle finalità didattiche che il nostro dispositivo d'analisi si propone, si è tentato di superare questa frammentazione delimitando il campo a due sole connotazioni particolarmente significative dal punto di vista storico, che nel corso degli anni cinquanta hanno caratterizzato la stagione della prima diffusione della musica aleatoria negli Stati Uniti e in Europa.

Come ha spiegato James Pritchett, l'impiego del “caso” nella pratica compositiva è vincolato alla creazione di un sistema messo a punto dall'autore grazie al quale uno o più processi casuali sono chiamati a ricoprire un ruolo operativo all'interno del processo di produzione dell'opera [Pritchett 1989]. Si pensi, ad esempio, al sistema predisposto da John Cage per la composizione di *Music of Changes*, attraverso il quale la scelta di ogni parametro musicale – altezze, durate, dinamiche, tessitura delle voci, etc. – viene demandata, in sede di lavoro compositivo, al risultato prodotto da un lancio reiterato di monete. Con tutta evidenza, questo metodo determina una trasformazione radicale della natura dei processi decisionali tradizionalmente esercitati dal compositore. Nella forma che assume

in partitura, infatti, l'opera non si configura più solo ed esclusivamente come il prodotto di una serie di scelte intenzionali ponderate dall'autore, ma anche come l'esito di una serie di accadimenti non-intenzionali, come possono essere appunto i risultati di un lancio di monete.

Alla luce di queste considerazioni, è possibile stabilire che “caso” e “indeterminazione” sono due termini che rinviano a diverse tipologie di pratiche creative. È bene tuttavia sottolineare che queste due pratiche non si escludono a vicenda. Si pensi, ad esempio, all'opera *Winter Music* composta dallo stesso Cage, la cui realizzazione ha comportato sia l'uso di processi casuali durante il processo compositivo, sia l'impiego di un'ampia gamma di fattori di indeterminazione in sede di redazione della partitura.²

5. Applicazione didattica del dispositivo

Il nostro dispositivo di analisi presenta un impianto organizzato in forma di matrice. Lungo l'asse orizzontale viene schematizzato, in sette punti chiave, l'apparato teorico presentato nei paragrafi precedenti. Ognuno di questi punti, articolato nella dimensione binaria di presenza/assenza, costituisce un parametro con cui andare a indicizzare le opere che si vogliono analizzare, elencate nel catalogo riportato sull'asse verticale. Sul lato destro, il dispositivo riporta una legenda composta da tre voci che, in funzione delle indicizzazioni prodotte, permette di classificare le singole opere nel quadro delle categorie di “musica aleatoria”, “*chance composition*” e “partitura indeterminata”.³ La scelta del *corpus* di opere da analizzare può essere personalizzata a piacere, e anche il catalogo può essere organizzato secondo diversi criteri – per ordine cronologico, per singolo autore, per gruppi di autori, per tipologia delle opere e via dicendo.

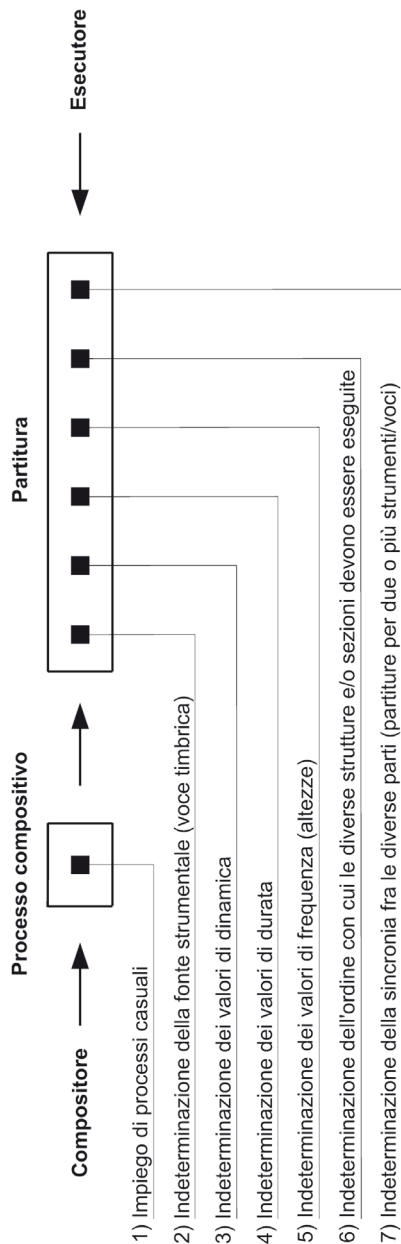
È opportuno sottolineare che le tre categorie proposte dal dispositivo, così come i sette parametri di indicizzazione su cui si basa, non riescono a esaurire la trattazione della vasta gamma di pratiche musicali riconducibili alle esperienze aleatorie del secondo Novecento. In ogni caso, tale dispositivo rappresenta uno strumento didattico agile e sintetico che, anche in virtù della sua forte immediatezza grafica, permette di esaminare su base empirica gran parte delle ambiguità e dei nodi problematici relativi allo studio di questi repertori.

2. Si noti che il metodo utilizzato da Cage per la composizione di *Winter Music* è diverso da quello impiegato in *Music of Changes*. Nel primo pezzo, infatti, la scelta delle altezze è stata determinata dalle imperfezioni che l'autore ha riscontrato sui fogli di carta da musica; in partitura, peraltro, tali altezze sono indicate in valore assoluto, senza specificare la loro collocazione di registro.
3. Si è scelto di mantenere la dicitura *chance composition* in lingua originale perché si tratta di un termine che identifica una categoria critica strettamente legata alla discussione teorica sviluppata in area anglosassone, rispetto alla quale la traduzione in italiano può rivelarsi poco stringente.

La modalità di impiego di questo dispositivo potrà essere diversificata anche in ragione del livello di preparazione degli studenti. Il dispositivo può essere infatti utilizzato dal docente sia come modello di riferimento in sede di presentazione delle questioni teoriche sollevate da questi repertori, sia come strumento di verifica delle competenze acquisite, invitando gli studenti a compilare autonomamente la griglia in relazione ad altri pezzi di musica aleatoria.

Dispositivo per l'analisi delle opere di musica aleatoria

	A) Musica aleatoria:	B) Chance composition:	C) Paritura indeterminata:
	L'opera/partitura è riconducibile ad almeno uno dei punti 1-7	L'opera è riconducibile al punto 1	La partitura è riconducibile ad almeno uno dei punti 2-7
(1970-71, Maderna) Ausstrahlung	☐	☒	☒
(1967, Reich) Piano Phase	☐	☐	☐
(1963, Stockhausen) Plus-Minus	☐	☒	☐
(1961-62, Ligeti) Volumina	☐	☐	☐
(1957, Cage) Winter Music	☒	☒	☐
(1956, Stockhausen) Klavierstück XI	☐	☐	☐
(1955-57, Boulez) Troisième Sonate	☐	☐	☒
(1953, Feldman) Intermission 6	☐	☐	☒
(1951, Cage) Music of Changes	☒	☐	☐
(1950, Wolff) Madrigals	☐	☐	☒



BIBLIOGRAFIA

- DE BENEDICTIS, A. I. (2007), *Opera aperta: teoria e prassi*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali*, vol. 2 (*Espressione, Forma, Opera*), Carocci, Roma 2007, pp. 317-334.
- DECROUPET, P. (1997), *Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption*, in G. Borio – H. Danuser (cur.), *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Band 2 (*Geschichte II*), Rombach, Freiburg im Breisgau, pp. 189-273.
- PRITCHET, J. (1989), *Understanding John Cage's Chance Music: An Analytical Approach*, «Bucknell Review», 32/2, pp. 249-261.

Abstract

Il saggio presenta un dispositivo di analisi che permette di classificare alcuni elementi strutturali e formali che caratterizzano le opere/partiture di musica aleatoria realizzate a partire dalla seconda metà del xx secolo. Tale dispositivo, espressamente concepito per la didattica, è stato realizzato per favorire l'acquisizione di alcune competenze di base per l'analisi e lo studio di questi repertori. Oltre a illustrare il funzionamento di questo strumento didattico, il saggio presenta anche un resoconto dettagliato del quadro di riferimento teorico che ha condotto alla sua realizzazione.

RECENSIONI

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012, 420 pp.

L'uscita di questo libro va salutata con grande entusiasmo non soltanto da parte di storici della musica e specialisti di teoria musicale, ma in egual misura anche da parte dei musicisti pratici. Uno dei più importanti "segreti della musica antica" (per citare un celebre libro di Geoffroy-Dechaume scritto mezzo secolo fa), che da pochi lustri un ristretto gruppo di studiosi stava investigando, è finalmente svelato e reso comprensibile anche ai non addetti ai lavori. Anzi, può tornare ad essere inserito nei programmi di studio di tutti i musicisti occidentali, come era avvenuto per quasi due secoli dalla fine del Seicento alla metà dell'Ottocento. Stiamo parlando dei "partimenti", ingrediente cardine del metodo di studio degli antichi conservatori napoletani e di cui conosciamo l'importanza nella preparazione tecnica del giovane Verdi, a dimostrazione della forte diffusione ottocentesca del fenomeno.

Nonostante gli studiosi d'archivio da tempo avessero compreso che i partimenti erano considerati fondamentali nella preparazione di qualunque compositore del XVIII secolo, le ricerche specifiche, dopo un lavoro apripista presentato da Karl Gustav Fellerer al I Congresso della Società Internazionale di Musicologia nel 1930 e in varie pubblicazioni successive, sono state proposte da qualche isolato musicologo solo negli ultimi due decenni, con un notevole picco di pubblicazioni e interesse internazionale tra il 2007 e il 2010, quando uscirono i primi lavori di Robert Gjerdingen, Rosa Cafiero, Giorgio Sanguinetti e altri, fino alla compilazione del volume di più autori *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice* (Leuven University Press, 2010). Il contributo pratico più importante era finora rappresentato dal sito web "Monuments of Partimenti" creato da Gjerdingen presso la Northwestern University (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm>), dove lo studioso ha inserito utili (anche se ridotte) indicazioni storiche, e numerosi esempi pratici tratti dai maggiori maestri di partimenti di "scuola napoletana". Nonostante queste utili risorse, tuttavia, mancava la vera chiave che potesse spiegare a professionisti e allievi

di storia della musica, armonia, composizione e prassi esecutiva il vero ruolo dei partimenti nel programma educativo dei musicisti del passato e la loro possibile utilizzazione moderna. Sanguinetti, come abbiamo detto, è stato tra i protagonisti della svolta recente negli studi sui partimenti, ai quali aveva già dedicato numerosi articoli, diffusi in riviste prestigiose. Specialista di storia della teoria musicale e docente all'Università di Roma Tor Vergata, è un musicologo atipico nel panorama accademico italiano perché, dopo aver compiuto gli studi di pianoforte e composizione e avviato la carriera di insegnante, ha studiato analisi schenkeriana con Carl Schachter a New York, e da anni è costantemente invitato da prestigiose università americane ed europee a tenere corsi avanzati di storia della teoria musicale. Il volume che presentiamo è il vistoso coronamento di tanti anni di studio e dei riconoscimenti internazionali guadagnati, come dimostra il prestigioso Wallace Berry Award della Society for Music Theory ottenuto dal volume. Non è del resto trascurabile, per dimostrarne l'importanza, che *The Art of Partimento* sia stato pubblicato da Oxford University Press presso la sede americana della storica casa a New York, che rende la pubblicazione di grande impatto internazionale.

Seguiamo dunque il percorso storico di questo volume per comprendere la diffusione di questa peculiare tecnica di apprendimento, insieme teorica e pratica, della musica. Definendo il partimento «a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard» (p. 14), Sanguinetti ha voluto cercare degli antecedenti addirittura nella pratica dell'improvvisazione all'organo della musica composta in Italia dal xv secolo (citando le analisi sul *Faenza Codex*, Ms. 117, di Pedro Memelsdorff) e poi, per i due secoli successivi, soprattutto nella produzione ecclesiastica. Non sono del tutto d'accordo, invece, con il suggestivo paragone proposto più avanti da Sanguinetti tra partimenti e canovacci della Commedia dell'Arte (pp. 167-168). L'applicazione dell'improvvisazione è infatti concettualmente diversa: nel primo caso l'allievo deve seguire un suggerimento per realizzare una composizione completa, mentre nel secondo l'attore si vale di un *aide-mémoire* che lo porta ad utilizzare tutte le formule mnemoniche necessarie a completare una *performance*, ma non un testo definito. Nella sua ricostruzione storica, lo studioso ha voluto attribuire un luogo e una data precisi alla prima documentazione ufficiale di autentici partimenti: Roma 1696, e cioè la data delle *Regole per accompagnare nel Cimbalo*, una raccolta manoscritta anonima oggi conservata a Berlino. Poco più tardi, sempre a Roma, sarebbe stato il tastierista Bernardo Pasquini il primo compositore conosciuto di partimenti, datati a dopo il 1703. La visione storica di Sanguinetti è su questo punto forse troppo pragmatica, e tendenzialmente evolutiva: nata a Roma (nel caso dei manoscritti di Pasquini, forse per l'esigenza concreta di educare musicalmente il nipote e allievo che viveva con lui), questa tecnica sarebbe stata trasmessa dopo

pochi anni a Napoli da due personalità in stretto rapporto con l'organista-arcade, Alessandro Scarlatti e Francesco Durante, legandola al metodo d'insegnamento dei quattro antichi conservatori napoletani. Dal momento della loro introduzione, i maestri napoletani presero saldamente in pugno l'amministrazione della tecnica trasmettendola di maestro in allievo, attraverso quelle che Sanguinetti definisce "generazioni" di illustri didatti del partimento: una prima generazione inaugurata da Scarlatti (con i fratelli Greco e Nicola Fago, e figli); una seconda, o "Golden Age", legata a Durante (con Leo e Porpora, quest'ultimo a sua volta maestro in diverse città europee, tra gli altri di Haydn); poi una generazione di mezzo (Cafaro, Cotumacci, Sala), una quarta generazione intorno a Fenaroli (con Paisiello, Tritto, Insanguine), e infine una quinta (Furno, Zingarelli e loro allievi).

Nonostante questa apparente specializzazione locale di Napoli, giustamente l'autore richiama l'attenzione sull'impressionante diffusione europea di tecniche analoghe al partimento, su cui solo recentemente sono state aperte ipotesi di ricerca. Personalmente, non mi sembra convincente ipotizzare un'esclusiva origine romana del partimento agli inizi del secolo XVIII. Già nel 1993, in un saggio pionieristico su *La didattica del partimento a Napoli*, Rosa Cafiero aveva evidenziato fin nell'editoria musicale napoletana della prima metà del Seicento il ricorrere del termine "partimento" nel significato di "partitura", secondo una pratica notazionale diffusa tra tutti i tastieristi napoletani di quel tempo. Sono convinto che la trasmissione dei "segreti" della composizione alla tastiera da maestro in allievo, che fu alla base del sistema didattico degli antichi conservatori napoletani già dal Seicento, comprendesse *in nuce* una tecnica improvvisativa analoga a quella che venne poi denominata partimento. È possibile che quelli che a noi oggi sembrano dei normali bassi continui fossero considerati dai maestri napoletani in maniera più rigorosa rispetto al resto d'Europa, ossia una vera e propria partitura riassunta e codificata secondo tutte le regole del contrappunto, e non un mero accompagnamento alla tastiera. Certo, la storia si basa su fatti documentati, e allo stato attuale i primi documenti napoletani sono successivi alle raccolte romane citate correttamente da Sanguinetti. Non si può tuttavia fare a meno di notare come, a parte Scarlatti e Durante, i napoletani protagonisti del partimento nel Settecento appartengano tutti a una precisa catena didattica che risale a Greco e Fago, a loro volta allievi del più importante maestro secentesco, Francesco Provenzale. Sulla questione Pasquini, segnaliamo lo studio disponibile online di Robert Gjerdingen *A source of Pasquini partimenti in Naples* (<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Papers/PubPapers/PasquiniSourceNaples.pdf>), che vorrebbe utilizzare la presenza di partimenti di Pasquini in un tardo manoscritto del napoletano Carlo Cotumacci (circa 1770) per provare la derivazione diretta delle regole dal maestro romano attraverso Alessandro Scarlatti, possibile maestro del

giovannissimo Cotumacci.¹ Mi sembra invece che questa fonte tardiva possa provare soltanto la stima per il venerato maestro romano, i cui partimenti dovevano effettivamente essere considerati perfetti modelli da seguire. Non dimentichiamo che, secondo la testimonianza di Niccolò Piccinni, il suo maestro Francesco Durante obbligava gli studenti napoletani allo studio del contrappunto sul manuale in latino di Johann Joseph Fux (Prefazione alla prima edizione italiana del *Gradus ad parnassum*, Bologna 1761): quella napoletana non è mai stata una scuola locale, bensì assai aperta e ricettiva nei confronti della più alta didattica internazionale.

L'inquadramento storico, estremamente dettagliato ("A Genealogy of Masters"), dà conto della inarrestabile diffusione del partimento nell'apprendimento compositivo, da Napoli al cuore dell'Europa. Ma è ovviamente la sezione dedicata alle regole quella che illustra la basilare funzione del "Partimento as Composition Theory". Questo è il cuore del volume ed anche il capolavoro divulgativo di Giorgio Sanguinetti, che è riuscito a rendere finalmente chiari e comprensibili i concetti chiave che emergono dalle regole settecentesche, ma anche e soprattutto da centinaia di fonti senza indicazioni. Seguendo la più classica metodologia scientifica, Sanguinetti ha esaminato alcune rare realizzazioni settecentesche di partimenti, insieme con le più numerose realizzazioni del XIX secolo, creando dei modelli che ha potuto poi applicare al vasto *corpus* di partimenti giunto fino a noi (di cui propone una lista dettagliata in Appendice, pp. 347-354, che comprende circa 150 fonti). La rarità delle realizzazioni scritte si spiega con il carattere eminentemente improvvisativo dei partimenti, che dovevano consentire a un tastierista-compositore di improvvisare alla mente una composizione completa seguendo lo spunto scritto dal maestro, come se stesse leggendo da una partitura. I brani settecenteschi individuati da Sanguinetti (3 composizioni attribuite a Gaetano Greco, una toccata di Leo e due pezzi di Durante), insieme a un esame approfondito delle regole, consentono all'autore di aprire la successiva sessione pratica intitolata "A Guide to Realization", in cui il lettore trova tutti gli elementi utili per potersi misurare con una possibile realizzazione di qualsiasi partimento.

È interessante notare che, molte pagine dopo il paragrafo "Defining Partimenti" (pp. 10-14), Sanguinetti decida di tornare a proporre tre possibili definizioni del partimento (da pag. 167). Proviamo a riassumerle così:

1. Cogliamo l'occasione per fare chiarezza sulla collocazione del manoscritto citato da Gjerdingen come Napoli, Conservatorio di Musica, MS 15.7.21/1: corrisponde al manoscritto citato nella lista delle fonti da Sanguinetti (pag. 348) come Rari 1.9.14/1. Secondo la scheda in www.sbn.it la collocazione giusta è 15.7.21/1 (l'altra è vecchia segnatura). Nella stessa lista si dovrà aggiungere una seconda copia manoscritta di questa raccolta, recentemente catalogata presso l'Accademia di Santa Cecilia, Roma, A-mss 535: *Regole, e Principi di Sonare, e Lettioni di Partimenti | Con tutte le sue regole Spiegate | Del Sig. r D: Carlo Cotumacci | Per uso Dell'Illustrissimo | Sig. r D: Raffaele Scaja | F :13*: Si tratta di un caso ancor più interessante perché dimostra la trasmissione delle stesse regole da parte di Cotumacci ad un suo allievo.

- una sorta di basso continuo, cifrato o senza numeri, sul quale l'esecutore deve completare (non accompagnare) l'intera composizione;
- una sorta di fuga da completare come nel caso precedente (con crescente complessità formale);
- una composizione lineare che si sviluppa nel tempo, da un inizio a una fine.

Quest'ultima è evidentemente una definizione organicistica, che rende bene l'idea di una struttura cellulare che un partimento può effettivamente rappresentare. Credo che tutte queste definizioni siano appropriate eppure ancora insufficienti, perché l'elemento basilare di questa tecnica è l'improvvisazione. Un allievo alla tastiera deve poter disporre delle conoscenze tecniche sufficienti a leggere nella propria mente, come da una partitura, una composizione completa e corretta dal punto di vista contrappuntistico, partendo da un suggerimento stenografico.

Può darsi che nuove fonti, musicali o documentarie, possano integrare la ricostruzione storica e la già impressionante lista contenuta in questo libro, ma è certo che il maggior successo per Giorgio Sanguinetti sarà rappresentato da una possibile utilizzazione pratica della sua opera all'interno delle scuole di composizione a livello internazionale. Per l'utilizzo nei conservatori e nelle università del nostro paese sarebbe ovviamente auspicabile una traduzione italiana: non tanto per il preconetto – ormai in via di estinzione – per cui gli studenti italiani non leggono testi in inglese, ma perché ci pare assurdo che regole originariamente scritte in italiano debbano essere studiate in inglese dagli studenti italiani (ricordiamo, a questo proposito, che almeno le fonti inserite nel citato sito web *Monuments of partimenti* di Gjerdingen appaiono in lingua originale e in traduzione inglese).

Dinko Fabris

Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Aldershot, 2012, 412 pp.

Se partiamo dal presupposto che l'immagine che abbiamo di noi stessi si riflette o è comunque strettamente legata alla musica che ascoltiamo, ai valori che le attribuiamo e ai significati che le ascriviamo (p. 1), allora «da una buona canzone possiamo imparare qualcosa su di noi» (p. 286). Questo, *in nuce*, l'assunto alla base di *Song Means*, in cui Allan Moore suggerisce – e dimostra con efficacia – come la comprensione del senso che diamo a una canzone si riveli uno strumento prezioso per portare alla luce quel processo attraverso cui veniamo a conoscerci meglio (p. 286).

Sviluppato in maniera coerente con tale intento, *Song Means* trova uno dei suoi punti di forza proprio nel porre l'esperienza dell'ascolto al centro dello studio,

differenziandosi dunque da quella tradizione accademica che identifica nell'analisi musicologica convenzionale il veicolo primario per la comprensione della musica.

Oggetto specifico del testo di Moore è non tanto la *popular music* in senso lato, quanto – come il titolo stesso suggerisce – la canzone *popular*, e in particolare la canzone *popular* di produzione angloamericana. Fondamentale per una piena comprensione dell'approccio di Moore è la distinzione tra “canzone”, “*performance*” della canzone stessa e “brano”, quest'ultimo inteso come traccia registrata della *performance* della canzone (p. 15); sul brano in particolare si incentra l'attenzione dell'autore, che prende in considerazione la produzione musicale *popular* che si colloca nell'arco di tempo che va dagli anni Venti del secolo scorso fino ai giorni nostri.

Il titolo del libro gioca sull'ambiguità della parola “*means*” intesa come sostantivo plurale – con riferimento ai “mezzi” attraverso cui la canzone è costruita – oppure intesa come verbo “significare”, suggerendo un'enfasi sul processo di significazione dell'ascolto (p. 2). Il contenuto del testo e la sua struttura rispecchiano la doppia direzione suggerita da questo gioco di parole investigando – e allo stesso tempo unendo con successo, in una discussione coerente – sia l'aspetto analitico che quello interpretativo, entrambi già da tempo al centro dell'interesse dell'autore [Moore 2001b e 2003].

Il primo capitolo ha carattere introduttivo e contestualizza il volume, e in particolare l'attenzione che l'autore rivolge all'esperienza dell'ascolto. Il titolo (*Methodology*) enfatizza un approccio metodologico, più che una specifica posizione teorica: l'intenzione di delineare una metodologia è infatti uno dei fili conduttori dell'esposizione di Moore, intenzione che funge da *trait d'union* tra le diverse sezioni in cui il testo è strutturato.

La riflessione più marcatamente teorica è rinviata ai singoli capitoli, nella cui sezione iniziale vengono affrontati i principali nodi teorici relativi agli argomenti trattati, accompagnata da ampie discussioni di specifici esempi musicali. Dopo il primo capitolo di carattere introduttivo, i tre capitoli successivi sono dedicati all'aspetto analitico, da sempre una priorità nella riflessione e nella produzione di Moore, che ha ripetutamente espresso la necessità di adattare alle specificità della *popular music* un approccio all'analisi centrato su aspetti di dominio della musicologia di tradizione colta occidentale quali armonia, melodia e ritmo affiancandolo, per esempio, allo studio di tessiture, timbro, vocalità e testi.

Il secondo capitolo affronta immediatamente alcuni di questi aspetti, e in particolare la questione della strumentazione e della sonorità in generale, attraverso la discussione del timbro, della tessitura e dello spazio virtuale della registrazione. Secondo l'autore, per una piena comprensione della *popular music* e degli stili che essa comprende – nella varietà delle possibilità di organico che la caratterizzano

– si rivela indubbiamente produttiva un’attitudine d’ascolto che si incentri non tanto sui singoli strumenti, ma che sappia piuttosto evidenziare le specifiche funzioni che essi vengono ad assolvere e che Moore identifica con diversi “strati” (p. 19 sgg.).

Come già in altri scritti precedenti dell’autore – ma ora indubbiamente in modo più esaustivo e convincente – questa discussione trova ottimo complemento e integrazione nella teorizzazione del concetto di *soundbox*: la “scatola sonora”, uno spazio virtuale – una “scatola tridimensionale”, appunto – «all’interno della quale sia possibile identificare la collocazione di ciascuna fonte sonora» [Moore 2001b, 712]. La “scatola sonora” si rivela uno strumento che permette una mappatura dello spazio della *performance* nella registrazione e che, insieme alla teorizzazione degli “strati” di cui è composta la canzone, invita a sviluppare un ascolto più consona alla natura della *popular music* [Moore-Dockwray 2008; Dockwray-Moore 2010].

Il capitolo terzo è dedicato alla struttura della canzone, che viene analizzata soprattutto attraverso l’esame della dimensione temporale (a livello metrico, ipermetrico e fraseologico) e della dimensione armonica. Riprendendo alcuni spunti già presenti in scritti precedenti [Moore 2001a, 52 sgg.], l’autore presenta una teoria armonica modale per l’analisi della *popular music* in grado di superare l’impiego, inevitabilmente controverso, di una prospettiva tonale eurocolta. Il capitolo, arricchito da una serie di esempi chiari e immediati, risulta solido e coerente. In poche pagine Moore riesce a discutere numerosi aspetti con una scorrevolezza che forse in alcuni punti può addirittura portare il lettore a desiderare di leggere di più, come nel caso della presentazione del complesso concetto di *groove* (p. 56).

Nel quarto capitolo l’autore volge la sua attenzione a «quella presenza che è al centro della canzone: il cantante» (p. 91). La trattazione si sviluppa intorno alla melodia, alla voce e al testo, che vengono trattati in maniera chiara e scorrevole. Questa prima parte del libro (e in particolare i capitoli 2, 3 e 4) risulta estremamente convincente: ci si legge la riflessione più matura di Moore, e chi ha familiarità con i suoi testi precedenti – in primis *Rock. The Primary Text* [2001] – ha la sensazione di riuscire a comprendere pienamente il percorso fatto dall’autore negli ultimi venti anni.

Il capitolo quinto offre un *excursus* storico che va dall’inizio del ventesimo secolo ai giorni nostri; pur privilegiando una prospettiva britannica, questo *excursus* offre aperture anche ad altri scenari, soprattutto quello nordamericano, in maniera coerente con i repertori analizzati nel testo. Il pregio di questa sezione è da cercarsi soprattutto nell’attenzione posta allo stile, inteso come il «modo di articolazione del gesto musicale» (p. 120) che offre «la condizione primaria per la produzione e ricezione della musica» (p. 119). Gli stili musicali ovviamente coesistono, e il criterio seguito da Moore è quello di presentarli raggruppandoli secondo l’ordine

del loro avvento sulla scena musicale (p. 119). La discussione che ne consegue – sebbene non sia, come precisa lo stesso autore, sempre strettamente cronologica – risulta chiara ed efficace, e ben integrata con il resto del volume. Il quinto capitolo funge anche da spartiacque, e offre una transizione tra la prima parte del libro (capitoli da 1 a 4), in cui l'autore incentra la sua riflessione sull'analisi dei "mezzi" attraverso cui è costruita una canzone, e la seconda parte (in particolare i capitoli da 6 a 9), in cui l'attenzione è rivolta più all'interpretazione della canzone e ai processi attraverso cui attribuiamo un significato a ciò che ascoltiamo.

Il capitolo sesto apre appunto questa nuova sezione. Presentato con il titolo di *Friction* ("Frizione"), affronta il possibile attrito che si può creare «tra le aspettative che un ascoltatore può avere nei confronti di un brano, sulla base di presupposti normativi, e il frequente rifiuto del brano stesso di conformarsi a quei presupposti» (p. 163). Tali frizioni possono essere riscontrate a diversi livelli; l'argomento naturalmente è vasto, ma tuttavia Moore riesce a offrire al lettore – con il costante supporto di esempi di grande immediatezza – uno sguardo sintetico ma sempre esaustivo.

Il capitolo successivo torna a porre l'attenzione sulla figura del cantante, che viene considerato un mezzo determinante per la comprensione delle modalità con cui l'ascoltatore si rapporta alla canzone. La trattazione spazia da questioni di identità alla discussione della figura del performer, dell'immagine pubblica, del carattere, del personaggio e del protagonista della canzone, inquadrandolo nel contesto in cui opera. L'ottavo capitolo è dedicato all'esame del contributo che la semiotica, le scienze cognitive (in particolare gli studi sull'*embodied cognition*) e una percezione ecologica della musica possono offrire alla comprensione dei processi di significazione nell'esperienza di ascolto della canzone *popular*.

La sezione sulla semiotica (217 sgg.) è nell'insieme ben strutturata, e viene a coprire una vasta gamma di approcci e letteratura. La lettura può tuttavia risultare a tratti piuttosto densa, e probabilmente meno accessibile rispetto ad altre sezioni del libro soprattutto per un lettore digiuno dell'argomento, o che comunque abbia scarsa familiarità con la riflessione accademica alla quale si fa riferimento. Un posto di spicco è occupato ovviamente dalla riflessione – fondamentale negli studi di *popular music* – di Philip Tagg [soprattutto Tagg-Clarida 2002]. A questo proposito, tuttavia, un riferimento più esplicito alla teorizzazione della "anafona cinetica" [Tagg-Clarida 2002, 100], e in particolare alla sua successiva applicazione all'idea di "interconversione gestuale" [Tagg 2004] avrebbe potuto fornire un ulteriore *trait d'union* con la discussione delle scienze cognitive. In ogni caso, nell'architettura generale del volume il capitolo riesce a creare un collegamento piuttosto efficace tra la trattazione precedente e quella successiva. L'adozione di un approccio che evidenzia una percezione ecologica – con riferimento specifico alla riflessione

di Eric Clarke [2005] – emerge come una necessità che si percepisce ben diffusamente (e di certo non in modo implicito) anche nelle altre sezioni del libro.

Nel nono capitolo l'autore affronta questioni di autenticità e intertestualità sotto il titolo comune di *Belonging* ("Appartenenza"). Sebbene – come nota lo stesso Moore – queste due categorie siano spesso considerate antitetice (p. 283), è evidente come la scelta di affrontarle insieme possa invece risultare appropriata e fruttuosa. La discussione sull'autenticità è particolarmente chiara ed accessibile: Moore riesce infatti, con estrema lucidità, a dipanare la matassa delle molteplici interpretazioni che possono essere attribuite a questo termine.

Nel capitolo decimo, con il quale si chiude la trattazione vera e propria, Moore offre ben più che una semplice conclusione, avviando una riflessione concreta su quella che presenta come la questione del *so what?* ("e dunque?"). Una domanda che l'autore ha già affrontato in altri scritti precedenti [Moore 2009], e che affronta il problema delle motivazioni che guidano l'analisi di una canzone in relazione all'aspetto che più gli sta a cuore: il fatto di essere in grado di comprendere un brano, può insegnarci qualche cosa anche sulla nostra identità di ascoltatori? (p. 286)

Il lettore che ha seguito il percorso delineato nei capitoli precedenti non avrà bisogno di prove ulteriori. Molti, suggerisce l'autore, dedicherebbero questa sezione all'analisi di uno o più brani completi come *summa* delle trattazioni precedenti. Al contrario Moore, «sospettoso dell'assunto (modernista) della coerenza, ovvero dell'idea che una canzone possa rappresentare un'unità interpretabile in maniera univoca» (p. 286), presenta una carrellata di brevi "sintesi" (questo il titolo del capitolo) in cui applica le prospettive presentate nel testo a una serie di brani scelti sulla base della sua esperienza personale di ascoltatore.

Song Means si conclude con una sezione, il capitolo undicesimo, che potremmo forse considerare come una sorta di appendice. Di fatto, la scelta dell'autore è in linea con il suo intento di porre l'accento sulla discussione di processi metodologici, come già aveva precisato in apertura del testo. Di conseguenza, questo capitolo si configura come una sorta di compendio del primo, poiché presenta al lettore una lista di domande e parole-chiave raggruppate in sezioni che corrispondono ai vari capitoli del libro. Come precisa Moore, si tratta delle domande su cui «si basa la metodologia del libro» (p. 331) e, sebbene «possano essere usate come guida nello studio di un brano particolare», «non vengono a formare una lista esaustiva» delle possibilità che si possono incontrare, ma riflettono piuttosto il tipo di domanda che l'autore si pone o a cui ha, in un modo o nell'altro, cercato di dare risposta nell'analizzare le numerose canzoni prese in esame nel libro (p. 331).

Un commento a *Song Means* come quello che abbiamo fin qui presentato, che si muove attraverso una discussione delle diverse sezioni che compongono il volume, non rende giustizia alla coerenza complessiva del testo. Tale coerenza deriva

sia dalla solidità delle questioni affrontate, sia dall'abile sviluppo della trattazione attraverso una serie di rimandi e riferimenti interni ai capitoli. Particolarmente efficace è la scelta di utilizzare gli stessi esempi musicali in diversi contesti, che contribuisce anche a dare un'idea della ricchezza e delle complessità che possono emergere dall'analisi di un brano. Ciò non deve tuttavia suggerire l'idea che il libro sia strutturato attorno a un limitato numero di *case studies*: al contrario, il lettore è invitato a intraprendere un percorso che presenta e che fa riferimento – tra canzoni e album – a più di ottocento titoli. Anche grazie a questa varietà di esempi musicali, la lettura di *Song Means* risulta sempre piacevole; lo stile di Moore è spesso denso nei contenuti, ma sempre chiaro. L'intento dichiarato dell'autore è quello di rendere la trattazione accessibile (p. 1), sebbene alcune sezioni risultino inevitabilmente complesse: sia per la natura delle questioni trattate, sia per il livello di approfondimento delle analisi, che può risultare di ostacolo al lettore privo di alfabetizzazione musicale. La lucidità con cui l'autore riesce ad affrontare i vari argomenti, frutto di una riflessione maturata nel corso di un'attività di ricerca ormai più che ventennale, conferisce tuttavia a questo volume un enorme potenziale didattico. In definitiva, *Song Means* si impone come un testo fondamentale e imprescindibile per chiunque sia interessato allo studio della *popular music* e alla comprensione della canzone.

BIBLIOGRAFIA

- CLARKE E. (2005), *Ways of listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford University Press, Oxford.
- DOCKWRAY R. – MOORE A. F. (2010), *Configuring the Sound-box 1965-72*, «Popular Music», 29/2, pp.191-197.
- MOORE A. F. (2009), *Interpretation: so what?*, in D. B. Scott (cur.), *Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Farnham, pp. 411-425.
- MOORE A. F. (2001a), *Rock. The Primary Text* (2nd edn), Ashgate, Aldershot.
- MOORE A. F. (2001b), *Come si ascolta la popular music*, in J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della Musica*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 701-718.
- MOORE A. F. (cur. 2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MOORE A. F. – DOCKWRAY R. (2008), *The Establishment of the Virtual Performance Space in Rock*, «Twentieth Century Music», 5/2, pp. 219-241.
- TAGG P. (2004), *Gestural Interconversion and Connotative Precision*, «Film Music International», 13, pp. 1-13, [online:<http://tagg.org/articles/xpdfs/filminternato412.pdf>].
- TAGG P. – CLARIDA B. (2002), *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, Mass Media Music Scholars' Press, New York-Montréal.

Laura Leante

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Wendelin Bitzan

Compositore, pianista e studioso di teoria musicale, si è formato alla Hochschule für Musik di Detmold, alla Universität der Künste di Berlino e alla Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna, dove ha conseguito le lauree in teoria musicale, educazione musicale e ingegneria del suono. Ha lavorato come docente di teoria musicale e di *ear training* presso la Universität der Künste di Berlino. Svolge attività concertistica in complessi di musica da camera, anche in veste di accompagnatore di cantanti e di interprete delle sue composizioni. Ha pubblicato saggi di teoria ed educazione musicale, tra cui il volume *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (Peter Lang, 2010).

Deborah Burton

Docente alla Boston University, è stata presidente della New England Conference for Music Theory dal 2006 al 2008. La sua monografia *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas* è stata pubblicata da Pendragon nel 2012; per la stessa casa editrice cura, con Giorgio Sanguinetti, la serie *Italian Theoretical Treatises*. Ha collaborato con Gregory Harwood alla traduzione annotata del trattato di Francesco Galeazzi del 1796, *The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV* (University of Illinois Press, 2012). Ha pubblicato articoli e recensioni su varie riviste internazionali tra cui «Music Theory Spectrum», «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», «Studi Musicali», «Nuova Rivista Musicale Italiana», «Opera Quarterly».

Simone Caputo

Simone Caputo è responsabile dell'attività scientifica del Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini di Napoli e collabora con il Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali dell'Università "Sapienza" di Roma. Presso la stessa università ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2011, con una tesi dal titolo *Il*

Requiem nelle intonazioni musicali dal quindicesimo al diciannovesimo secolo. Dal 2011 collabora con l'Associazione Nuova Consonanza e la Fondazione Isabella Scelsi di Roma. Nel 2012 ha curato il volume *Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies 7* dedicato all'*Olimpiade* di Pergolesi.

Cosimo Colazzo

Compositore e docente di composizione al Conservatorio di Trento, è autore di saggi e volumi pubblicati da Cambridge Scholars Publishing, CESEM, PUN Éditions universitaires de Lorraine, Università degli Studi di Trento, Centro Audiovisivi della Provincia autonoma di Trento. È membro dell'équipe di ricerca del CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) della Universidade Nova di Lisbona. Dal 2005 al 2011 è stato direttore del Conservatorio di Trento.

Dinko Fabris

Musicologo (PhD Università di Londra), è docente di storia della musica al Conservatorio di Napoli e professore a contratto all'Università della Basilicata e in vari corsi di dottorato europei (Università di Lubiana e DocArtes di Leiden). Nominato nel 2008 professore associato ad honorem (Principal Fellow) dell'Università di Melbourne e membro dell'Accademia Europaea, è il primo italiano eletto Presidente della International Musicological Society per il quinquennio 2012-2017. È uno specialista della storia musicale di Napoli, a cui ha dedicato numerose pubblicazioni tra cui il libro *Music in seventeenth-century Naples* (Ashgate 2007).

Manuel Farolfi

Sound Engineer e musicologo, si è laureato in Discipline della musica all'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca si concentrano sullo studio delle poetiche e delle pratiche musicali – europee ed americane – del ventesimo secolo. In qualità di Recording Engineer e di Assistant Engineer ha lavorato alle produzioni discografiche di vari artisti internazionali fra cui Mariah Carey, José Carreras, Pearl Jam, Robert Palmer, Laura Pausini e Vasco Rossi.

Laurea Leante

Docente di etnomusicologia all'Università di Durham (UK), si è formata all'Università "Sapienza" di Roma, dove ha conseguito sia la laurea (1999) che il dottorato

di ricerca (2003). I suoi interessi di studio comprendono la musica classica e folk dell'India del Nord, la musica nella diaspora sud-asiatica, l'analisi della performance, i rapporti tra musica e globalizzazione e la *popular music*. È membro del comitato direttivo dell'ESEM (European Seminar in Ethnomusicology).

Jamuna Samuel

Docente di storia e teoria della musica alla University of Pennsylvania di Filadelfia. Dopo aver conseguito il dottorato al Graduate Center della City University di New York con una tesi dedicata a *Il prigioniero* di Dallapiccola, ha insegnato come Visiting Assistant Professor al Wellesley College e alla Stony Brook University. Ha pubblicato vari saggi sulla musica di Dallapiccola e ha presentato relazioni ai convegni della Society for Music Theory e della American Musicological Society.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Wendelin Bitzan

Composer, pianist, and music theorist. He has studied music theory, music education and sound engineering at the Detmold University of Music, Berlin University of the Arts and Vienna University of Music and Performing Arts. Currently working as a lecturer of music theory and ear training at the Berlin University of the Arts, he also appears as chamber musician, vocal accompanist and performer of own compositions. Publications include several papers related to music theory and music education, as well as the book *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (Peter Lang, 2010).

Deborah Burton

She teaches at Boston University and was president of the New England Conference for Music Theory from 2006-2008. Her monograph, *Recondite Harmony: Essays on Puccini's Operas*, is published by Pendragon (2012). With Giorgio Sanguinetti, she edits the scholarly series *Italian Theoretical Treatises*. She collaborated with Gregory Harwood on the prize-winning annotated translation of Francesco Galeazzi's 1796 treatise, *The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV* (University of Illinois Press, 2012). She has published articles and reviews in «Music Theory Spectrum», «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», «Studi Musicali», «Nuova Rivista Musicale Italiana», «Opera Quarterly», and others.

Simone Caputo

Simone Caputo is currently a researcher at the Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini in Naples and collaborates with the Department of Latin and Greek, Italian, Scenic-Musical Studies of "Sapienza" University of Rome, where he also completed his PhD in music with the dissertation *The Requiem Mass in the Musical Intonations from the 16th to the 19th Century*. He has collaborated with Nuova

Consonanza and Isabella Scelsi Foundation since 2011. He edited *Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies* 7 (2012) which examined Pergolesi's *Olimpiade*.

Cosimo Colazzo

Professor of Composition at the Conservatory of Trento, he authored books and essays published by Cambridge Scholars Publishing, CESEM, PUN Éditions universitaires de Lorraine, Università degli studi di Trento, Centro Audiovisivi della Provincia autonoma di Trento. He is a member of the research group of CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) of the Universidade Nova of Lisbon. From 2005 to 2011 he was director of the Trento Conservatory.

Dinko Fabris

Musicologist (PhD University of London), he is currently teaching history of music at the Conservatory of Naples. He also delivers annual music modules and lectures at the University of Basilicata and other European doctoral programs (University of Ljubljana and Leiden-DocArtes). Awarded in 2008 as Honorary Principal Fellow at the University of Melbourne and Member of the Academia Europaea, he is the first Italian elected President of the International Musicological Society (2012-2017). As a specialist of the history of music in Naples he has published several essays and the book *Music in seventeenth-century Naples* (Ashgate 2007).

Manuel Farolfi

Sound Engineer and musicologist. He holds a degree in Music from the University of Bologna. His research interests focus on European and American musical praxis and musical aesthetics in the twentieth century, and particularly in the two decades following the Second World War. As a Recording Engineer and Assistant Engineer his record album credits include many international artists, among which are Mariah Carey, José Carreras, Pearl Jam, Robert Palmer, Laura Pausini, Vasco Rossi.

Laura Leante

Lecturer in Ethnomusicology in the Music Department of Durham University (UK). She studied ethnomusicology at "Sapienza" University of Rome,

where she was awarded both her first degree (1999) and her PhD (2003). Her research interests range from North Indian classical and folk music, to music of the South Asian diaspora, performance analysis, music and globalisation, and popular music. Dr Leante is a committee member of ESEM (European Seminar in Ethnomusicology).

Jamuna Samuel

Lecturer in Music History and Theory at the University of Pennsylvania in Philadelphia. After earning her doctorate at the Graduate Center of The City University of New York with an analytical dissertation on Dallapiccola's *The Prisoner*, she taught at Wellesley College and Stony Brook University as visiting assistant professor. She has presented at the national conferences of the Society for Music Theory and the American Musicological Society and has published on Dallapiccola's music. Forthcoming articles deal with *The Prisoner*, Dallapiccola's ethics and influence, and the subject of listening in the works of Italo Calvino.

MASTER UNIVERSITARIO DI I LIVELLO IN ANALISI E TEORIA MUSICALE

promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria
in collaborazione con il Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM)
e con

Fondazione Istituto Liszt Onlus (Bologna),
Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi" (Rimini),
Conservatorio Statale di Musica di Latina,
Università degli Studi "Sapienza" di Roma

Prima edizione, A. A. 2014-2015

Il Master ha l'obiettivo di introdurre lo storico e il musicologo, lo studente, l'interprete e il didatta ai diversi ambiti della ricerca musicologica di carattere teorico-analitico, sviluppando specifiche conoscenze e abilità, e fornendo gli strumenti necessari all'elaborazione di testi e articoli scientificamente qualificati.

Le attività didattiche si svolgono presso l'Università della Calabria e presso le sedi degli enti che collaborano al Master. In Italia e all'estero, il titolo di Master ha un preciso riconoscimento legale; la sua valutazione per l'inserimento nelle graduatorie, per i trasferimenti/mobilità del personale e per la partecipazione ai concorsi può variare da un minimo di 1 a un massimo di 3 punti, secondo i criteri stabiliti dalle singole commissioni.

Attività formative

Il piano di studi del Master prevede 1500 ore di attività formative e di studio individuale, che consentono l'acquisizione di 60 CFU. L'attività formativa è articolata in:

- 320 ore (40 CFU) di didattica in modalità *blended*, di cui 120 ore in modalità *e-learning* [a distanza con l'uso di dispense] e 200 ore di lezioni frontali in presenza, su piattaforma e/o videoconferenza, integrate da attività di studio individuale e guidato (680 ore);
- 300 ore (12 CFU) di progetti finalizzati, seminari e stage presso strutture specializzate convenzionate, di cui 40 ore su piattaforma e/o videoconferenza;
- 200 ore (8 CFU) per la tesi finale.

Le attività formative saranno svolte da professori e ricercatori universitari di ruolo, italiani e stranieri, da docenti degli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) e da esperti esterni specialisti negli insegnamenti previsti nel piano di studio.

Il piano di studio ha la seguente articolazione:

1. Teoria e pratica della scrittura armonico-contrappuntistica (6 CFU)
2. Teoria e analisi della forma classica (5 CFU)
3. Analisi schenkeriana (6 CFU)
4. Approfondimenti metodologici (4 CFU)
5. *Pitch-class set theory* e analisi della musica post tonale (6 CFU)
6. Teorie percettive e cognitive (3 CFU)
7. La *performance* al centro: analisi ed etnomusicologia (5 CFU)
8. Analisi delle tradizioni afroamericane e della popular music (5 CFU)
9. Progetti finalizzati, seminari e stage (12 CFU)
10. Tesi finale (8 CFU)

Requisiti per l'ammissione

Possono presentare domanda di ammissione al Master coloro che, alla data di scadenza della presentazione della domanda, siano in possesso di uno dei seguenti titoli di studio:

- laurea conseguita ai sensi dei D.M. 509/99 e 270/2004;
- diploma universitario di durata almeno triennale;
- diploma di laurea conseguito secondo gli ordinamenti antecedenti al D.M. 509/99;
- diploma di vecchio ordinamento rilasciato dai Conservatori o diploma accademico di I livello rilasciato dagli attuali Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM);
- titolo di studio conseguito all'estero, riconosciuto idoneo dal Consiglio di corso del Master ai fini dell'iscrizione.

Su motivata richiesta del candidato il Consiglio Scientifico del Master può concedere di seguire i corsi secondo una modalità part-time, prevedendo una durata biennale, ovvero una diversa periodizzazione degli esami e delle prove da sostenere. In particolare, gli studenti iscritti a uno degli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) potranno iscriversi al Master prevedendo un piano di studi biennalizzato, a seguito del DM del 28 settembre 2011 che disciplina le modalità per la contemporanea iscrizione a corsi di studio presso le Università e presso i Conservatori Statali.

Iscrizione, durata del Master, sede delle attività didattiche e frequenza

La quota d'iscrizione al Master (comprensiva di bollo e premio assicurativo) è di €. 1.500,00, da versare in un'unica soluzione all'atto del perfezionamento della pratica d'iscrizione o in due rate da €. 750,00.

Il Master inizia nel mese di novembre 2014 e termina entro il mese di ottobre 2015. Le attività didattiche in presenza si svolgono presso l'Università della Calabria e presso le sedi degli enti che collaborano al Master, in relazione agli Stages e ai Seminari che saranno organizzati durante l'anno. Per il conseguimento del titolo è richiesta una frequenza pari all' 80% della durata complessiva del corso. Le attività didattiche si svolgeranno prevalentemente nelle giornate di giovedì pomeriggio, venerdì e sabato.

Riconoscimento crediti

Possono essere riconosciuti come crediti acquisiti ai fini del completamento del Master, con corrispondente riduzione del carico formativo, le attività svolte in Corsi di perfezionamento organizzati dall'Università della Calabria, da altre Università, dai Conservatori, dagli Istituti AFAM o da Enti pubblici di ricerca per le quali sia possibile produrre idonea attestazione. La misura del riconoscimento, comunque non superiore a 12 crediti, dipende dall'affinità e comparabilità delle suddette attività. La domanda per ottenere il riconoscimento di tali attività formative deve essere presentata all'atto dell'iscrizione.

Attivazione di borse e premi di studio

Per favorire la partecipazione al Master, il GATM e altre istituzioni pubbliche e private stanno istituendo alcune specifiche borse e premi di studio. In particolare, alle Università e agli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) verrà richiesta l'attivazione, con modalità e criteri stabiliti in autonomia, di borse e premi di studio per studenti meritevoli, utilizzando i finanziamenti previsti dalla Legge n. 128 dell'8 Novembre 2013.

Altre informazioni

Il bando del Master e le notizie relative alle borse e premi di studio saranno prossimamente disponibili anche sul sito del GATM (<http://www.gatm.it>). Per ulteriori informazioni si può scrivere al seguente indirizzo: presidente@gatm.it

