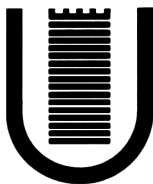


Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XIV n. 1, 2008

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Roma – Tor Vergata
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direttore: Mario Baroni

Vicedirettore, Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: A.R. Addressi, R. Agostini, L. Curinga, P. Gargiulo, F. Giomi, L. Marconi, S. Pasticci, E. Pozzi, A. Rostagno, G. Salvetti, G. Sanguinetti, J. Tafuri, P. Troncon, P. Venturini.

Consulenti: B. Drabkin, P.H. Vendrix, J-J Nattiez, M. Imberty, M. Bent

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

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

Abbonamento annuo:	Soci SIdM, SIEM, AIMI, IASPM	€ 15
	Non soci	€ 25
	Numero singolo	€ 15

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

Le traduzioni dall'inglese degli articoli di Kallis e di Suurpää sono di Elisabetta Piras

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-540-7

Gli iscritti al GATM sono invitati a proporre scritti propri o altrui che essi ritengano meritevoli di stampa. Tutti i testi saranno sottoposti alle decisioni e ai consigli di un gruppo di valutazione anonimo eletto dal comitato scientifico.

Il G.A.T.M. (gruppo Analisi e Teoria Musicale) è nato nel 1989 come associazione fra cinque società musicologiche.

I soci del GATM erano la Società Italiana di Musicologia (SIIdM), la Società Italiana per l'Educazione Musicale (SIEM), la Società Italiana di Etnomusicologia (SIE), l'Associazione Italiana di Informatica Musicale (AIMI), il Ramo italiano dell'*International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Nel 2002 il GATM si è trasformato in associazione a titolo personale: qualsiasi persona interessata può diventare membro dell'Associazione.

Le cinque società fondatrici hanno conservato la possibilità di offrire ai propri membri l'abbonamento alla presente rivista a prezzo dimezzato.

Per associarsi al GATM è sufficiente spedire la quota d'abbonamento alla rivista. L'iscrizione all'Associazione avviene automaticamente.

SOMMARIO

- 7 Andrea Malvano
 Dall'analisi alla riscrittura: l'orchestrazione di Webern del «Ricerare a sei voci» di Bach
- 23 Lauri Suurpää
 L'arrivo alla tonica in due Preludi e due Fughe dal «Clavicembalo ben temperato» di Bach
- 39 Vasileios Kallis
 Forma, tonalità "modificata", modalità "non diatonica" in «Jeux d'eau» di Ravel
- 59 Domenico Giannetta
 Il mondo è fatto a scale. Studio teorico sulle relazioni possibili fra scale e modi
- 87 Claudia Aristotile
 «Cor mio deh non languire» di Battista Guarini nella produzione madrigalistica secentesca

Andrea Malvano

DALL'ANALISI ALLA RISCrittURA: L'ORCHESTRAZIONE DI WEBERN DEL «RICERCARE A SEI VOCI» DI BACH

Quando Anton Webern nel 1934 decise di intraprendere la trascrizione orchestrale del *Ricercare a sei voci* tratto dall'*Offerta musicale* BWV 1079 di Johann Sebastian Bach, la scelta non parve affatto sorprendente. Già dagli anni Venti del Novecento Arnold Schönberg aveva indirizzato la seconda scuola di Vienna verso la riflessione sul linguaggio bachiano: risalgono rispettivamente al 1921 e al 1931 le orchestrazioni dei Preludi Corali BWV 654 e BWV 631, e del *Preludio e Fuga in mi bemolle maggiore* BWV 552. Inoltre, come ampiamente documentato da Martin Zenck, il culto di Bach accompagnò Webern per tutta la sua vita artistica: lo dimostrano le trascrizioni dei Corali BWV 334 e BWV 397, i programmi presentati nella veste di direttore d'orchestra e la dichiarazione fatta a Schönberg circa le influenze della *Sinfonia* op. 21 [Zenck 1989].

Con il *Ricercare a sei voci* l'operazione andava nella direzione della riscrittura, piuttosto che della semplice orchestrazione. L'*Offerta musicale* nacque nel 1747, a partire da un tema ideato da Federico il Grande: nove canoni, una fuga canonica, due ricercari (a tre e sei voci), una sonata per flauto, violino e continuo. Il *Ricercare a sei voci* non presenta indicazioni di organico, secondo una consuetudine ancora piuttosto diffusa nella prima metà del Settecento. Webern lesse in questa caratteristica un'occasione da non perdere per sperimentare le risorse espressive della scomposizione timbrica; e così decise di proporre un'orchestrazione del lavoro bachiano, da pubblicare con un nuovo titolo: *Fuga (Ricercata)*. In una lettera inviata nel 1935 al pittore svizzero Franz Roderer, egli espresse chiaramente le sue intenzioni: «Ora io ho trasformato questo concetto astratto in una 'Klangfarbenmelodie'» [Moldenhauer-Irvine cur., 1966]. Ma come si verifica l'incontro tra una scrittura profondamente lineare come quella del ricercare e uno dei procedimenti compositivi più inclini alla frammentazione di tutta la poetica novecentesca? Che cosa produce l'incontro tra una scrittura melodico-contrappuntistica come quella del ricercare e un trattamento dell'orchestra che sfrutta le risorse della *Klangfarbenmelodie* e del puntillismo?

Incominciamo a rispondere a queste domande riflettendo sulla forma. La struttura ideata da Bach trova una perfetta corrispondenza con la rivisitazione di Webern: ogni dettaglio formale resta inalterato rispetto al dettato bachiano.

Prima parte:

Esposizione (Soggetto 1): bb. 1-51

Divertimenti: bb. 52-78

Seconda parte:

Nuova esposizione con stretti (Soggetto 2 derivato dal Soggetto 1): bb.79-114

Terza parte:

Coda- ritorno del Soggetto 1: bb. 115-fine

La conferma all'allineamento formale tra Bach e Webern viene dal numero delle battute totali: 205 in entrambi i casi. Non si tratta pertanto di una trascrizione integrativa, come avviene ad esempio con Ferruccio Busoni per la *Ciaccona*, ma di un'orchestrazione che evita di intervenire direttamente sulla scrittura. Nessuna elaborazione architettonica: Webern si dedica esclusivamente alla ricerca sul timbro.

Ed è proprio la frammentazione dei colori orchestrali a stimolare l'immaginazione dell'allievo di Schönberg. Le sei parti bachiane si scompongono in un organico orchestrale ampio, che prevede l'intervento di sedici parti (flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, timpano, arpa, archi). Ma è soprattutto il rigore nella conduzione della polifonia a essere contraddetto all'ascolto da una continua frammentazione timbrica delle linee melodiche. Il principio della separazione delle voci sembra violentato da una scrittura timbrica che ostacola sistematicamente l'isolamento tra le singole parti del tessuto polifonico. Il contrappunto tende a sgretolarsi, disintegrando la rigorosa indipendenza tra i profili melodici della composizione. Ogni voce sembra perdere una precisa fisionomia timbrica, per andare a ostacolare la rigorosa sovrapposizione melodica prevista dall'impianto bachiano. Un'osservazione superficiale del brano sembra quindi individuare nelle scelte di Webern una violazione della struttura polifonica originale.

Ma basta andare un po' più in profondità per cogliere un atteggiamento del tutto estraneo alla sovversione del modello scelto. Il soggetto del *Ricercare* è sottoposto a quella frammentazione timbrica che, come si è detto, investe ogni tassello della composizione.



Webern sceglie una scomposizione in sette parti, affidando ogni esposizione a tre strumenti differenti (la prima apparizione coinvolge corno, tromba e trombone, Es. 2), mentre l'arpa riveste un ruolo leggermente differente, poiché si limita a svolgere una funzione di raddoppio nelle cellule che chiameremo D e G.

The musical score for Example 2 shows the first exposure of the subject in measures 1-8. It features four staves: Corno in Fa (Horn in F), Tromba in do (Trumpet in D), Trombone tenore (Tenor Trombone), and Arpa (Harp). The Corno and Tromba parts play a melodic line with notes B, D, and F, while the Trombone plays a bass line with notes A and E. The Arpa provides a rhythmic accompaniment with a single note G. Dynamics include pp (pianissimo) and p (piano).

Es. 2. Webern-Bach, *Fuga (Ricercata)*, Soggetto (bb. 1-8)

Per questo motivo si può parlare di un'esposizione 'a tre parti più arpa'. Lo strumento a corde pizzicate infatti resta per tutto il brano confinato in una posizione autonoma rispetto agli altri timbri: una sorta di valore esplicito che ritorna periodicamente all'interno di una funzione a tre incognite. Webern sembra voler affidare all'arpa un ruolo di rinforzo rispetto al tessuto melodico disegnato dagli altri strumenti: pennellate puramente coloristiche, che punteggiano l'andamento della composizione, privilegiando la natura percussiva dello strumento.

Sia Carl Dahlhaus [Dahlhaus 1969] sia Joseph N. Straus [Straus 1986] hanno messo in evidenza le plausibili cause della frammentazione timbrica, individuando una continuità tra le cellule melodiche eseguite dagli stessi strumenti nel corso di ciascuna delle esposizioni: alcune serie intervallari (in particolare due tetracordi alla tromba e al corno) che sembrerebbero dimostrare proprio quella coerenza motivica, che lo stesso Webern disse di aver cercato nel *Ricercare a sei voci* di Bach [Kolneder 1996, 208].¹ Straus, riprendendo Dahlhaus, osserva come Webern abbia usato lo strumento timbrico per associare altezze non contigue del soggetto: un'analisi che spiega la frammentazione timbrica in funzione della coesione interna alle strutture tematiche. Ma la scomposizione

1. «La mia strumentazione (e qui alludo all'intero brano) tenta solo di far affiorare l'unità *motivica*.»

dei colori orchestrali cercata da Webern esprime una logica molto più ampia, da estendere al percorso macroscopico della composizione: non è un procedimento esclusivamente volto a evidenziare i lineamenti nascosti del motivo principale; è anche un mezzo per identificare una continuità tra le varie riapparizioni tematiche dell'intero brano. Dahlhaus, Jürgen Raitt [1992], Klaus Heinrich Stahmer [1982] e Heinz Bauer [1974] hanno insistito molto sulla natura analitico-interpretativa dell'intervento di Webern sul *Ricercare* di Bach; e senza dubbio gran parte delle scelte timbriche mettono in luce relazioni motiviche, scansioni formali e corrispondenze nascoste tra gli elementi strutturali del modello bachiano. Ma l'analisi di Webern introduce un percorso che mira ad aggiornare gli elementi grammaticali del contrappunto al linguaggio moderno della *Klangfarbenmelodie*: un'orchestrazione che traduce, oltre che analizzare. Webern riscrive con la penna dell'orchestrazione moderna il lessico dell'antica tradizione polifonica. Lo si avverte già alla prima esposizione del soggetto, che sembra mettere in discussione l'impostazione polifonica del lavoro bachiano: quattro strumenti si alternano all'esposizione del tema; niente di più alieno alle fondamenta di un ricercare o di una fuga. Eppure Webern riesce a garantire i confini del soggetto, trasformando la sua peculiarità melodica in un sistema ripetitivo di colori orchestrali: un tematismo puramente timbrico. La linearità intervallare del soggetto tende a disperdersi tra le varie parti, ma tre strumenti più l'arpa espongono ogni riapparizione dei sette frammenti del tema secondo uno schema ricorrente; una funzione a tre incognite, che ricompare identica a ogni ripresa del soggetto.

str. 1	A				E	
str. 2		B		D		F
str. 3			C			G
Arpa				D		G

Fig. 1. Distribuzione dei timbri del soggetto principale

Nel corso della prima esposizione lo strumento 1 è il trombone, che esegue i frammenti A e E; lo strumento 2 è il corno, a cui sono affidati i segmenti B, D e F; mentre il terzo strumento, la tromba, suona le cellule C e G. Tutti e tre gli ottoni entrano con la sordina. L'arpa, come detto, si attiene alla sua funzione di raddoppio, intervenendo nei frammenti D e G: nel primo caso si sovrappone alla strumento 2, nel secondo allo strumento 3. Tutte le successive apparizioni

del soggetto del *Ricerca* sono determinate da questa formula ricorrente; un primo strumento suona sempre i frammenti A e E, un secondo B, D, F, un terzo C e G. I volti dei personaggi cambiano periodicamente (ad eccezione dell'arpa), ma i loro ruoli restano immutati a ogni ripresa del soggetto (Cfr. Tab. 1).

RIPRESA SOGGETTO	STRUMENTO 1	STRUMENTO 2	STRUMENTO 3	STRUMENTO 4
bb. 1 sgg.	Trombone	Corno	Tromba	Arpa
bb. 9 sgg.	Flauto	Clarinetto	Oboe	Arpa
bb. 17 sgg.	Clarinetto basso	Trombone	Corno	Arpa
bb. 25 sgg.	Corno inglese	Corno	Clarinetto basso	Arpa
bb. 37 sgg.	Tromba	Oboe	Clarinetto	Arpa
bb. 49 sgg.	Clarinetto basso	Fagotto	Violoncello	Arpa
bb. 115 sgg.	Tromba	Corno inglese	Corno	Arpa
bb. 131 sgg.	Oboe	Flauto	Tromba	Arpa
bb. 145 sgg.	Corno	Trombone	Tromba	Arpa
bb. 171 sgg.	Clarinetto	Tromba	Corno	Arpa

Tab. 1. Scomposizioni timbriche delle riprese del soggetto

Questo vuol dire che la nozione bachiana di tema non è affatto contraddetta dall'orchestrazione di Webern.² Anche se la frammentazione timbrica, una volta completato l'impianto polifonico, rende molto più difficile l'individuazione delle singole linee melodiche e delle rispettive riprese tematiche, resta nella nuova tessitura a sedici parti un elemento ripetitivo: la scansione dei tre strumenti impegnati a esporre il soggetto. Webern, come ha giustamente sottolineato Adorno, molto spesso si rifiuta di sottoporre a iterazione il materiale delle sue composizioni:³ la sua orchestrazione si sarebbe potuta snodare senza attenersi ad alcun vincolo timbrico. Invece, in questo caso, ogni riapparizione del soggetto prevede il rispetto di un preciso dialogo tra tre strumenti e arpa. L'orchestrazione quindi da un lato contraddice le attese del fruitore, rendendo meno netto l'isolamento del soggetto dal resto del materiale melodico, dall'altra

2. Anche un trattato coevo alla produzione bachiana come quello di Johann Mattheson insiste, definendo il tema di una composizione scolastica in forma di fuga, sulla categoria della ricorrenza motivica: «Gebundene [Fugen] sind, wenn sich der Setzer daran bindet, das alle Noten vom Anfange des Unterwurffs oder Fugen-Satzes, welches man Thema nennet, bis zum Ende desselben, ohne Ausnahm, nachgesungen oder nachgespielt werden sollen.» [Mattheson 1739, 366]. (Sono [fughe] scolastiche, quando il compositore si pone come vincolo che tutte le note dall'inizio del brano o della composizione in forma di fuga, che si chiama tema, siano cantate o suonate sempre uguali, senza eccezioni, fino alla fine della stessa).
3. «La sua pungente irsutezza, come esigenza dell'*hic et nunc* non arrendevole alla vaghezza e alla comunicazione diretta, bisogno dell'assoluta irripetibilità di ogni singola struttura, dovrebbe anche impedire di ascoltare, in un'unica successione, un consistente numero delle sue opere come invece è possibile fare con tutti gli altri compositori: ogni brano di Webern, in quanto intensiva totalità, quasi reclama la propria unicità al mondo, inconciliabile con l'esistenza del brano successivo» [Adorno 1995, 66].

mantiene intatta la nozione di ripetitività, prevedendo l'adesione a uno schema timbrico ricorrente. Necessità e libertà trovano una mediazione, secondo un principio estetico che sta alla base dell'intero sistema dodecafonico.

Con il controsoggetto succede qualcosa di molto simile. La ripartizione è nuovamente organizzata in sette frammenti, ma il colore, alla prima apparizione, è affidato unicamente agli strumenti ad arco.

Es. 3. Webern-Bach, *Fuga (Ricerca)*, Controsoggetto (bb. 9-16)

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una funzione costante; le incognite diventano due, ma la scansione dei frammenti prevede il sistematico rispetto delle distribuzioni individuate nel corso della prima esposizione:

str. 1	A	C	E	G
str. 2	B	D	F	

Fig. 2. Distribuzione dei timbri del controsoggetto

La nozione di iterazione timbrica è rispettata anche dalle riproposizioni del controsoggetto. Le corrispondenze tra frammenti melodici e timbrici prevedono sempre un'alternanza tra due strumenti diversi: un bilanciamento tra colori in dialogo rigorosamente osservato nel corso delle varie fasi della composizione.

Soggetto e controsoggetto quindi mantengono un'identità precisa, avanzando con una fisionomia riconoscibile nonostante la frammentaria dispersione dei loro lineamenti melodici. La scomposizione timbrica mette in discussione la linearità dei personaggi in azione, senza però inficiarne identità e riconoscibilità. Webern in sostanza ripensa alla nozione di tema, rifiutandosi di darle una valenza unicamente intervallare: non necessariamente una concatenazione ricorrente di note, ma una iterazione da rintracciare nelle proporzioni dell'orchestrazione. Laddove la sovrapposizione della polifonia viene meno a causa di uno smembramento delle sei parti bachiane, Webern fissa nuovi vin-

coli al suo lavoro di riscrittura, imponendosi il rispetto di una serie di funzioni timbriche ricorrenti.

La separazione tra soggetto e controsggetto, nonostante il concorso di sei strumenti differenti, è piuttosto evidente nel corso dell'esposizione: il soggetto è affidato agli ottoni con sordina (più arpa); mentre il controsggetto appare strettamente legato al colore strumentale degli archi. Fino alla b. 44 i due volti sono divisi da una linea timbrica molto marcata: una dissociazione che garantisce la fisionomia dei singoli elementi che compongono la tessitura polifonica originale. Poi il controsggetto scompare, nella sua formulazione integrale, dalla scena della composizione e la frammentazione dei colori orchestrali si fa decisamente più intensa. Webern sorregge il muro della distinzione finché anche la scrittura bachiana continua a lavorare sulla dialettica tra soggetto e controsggetto.

Anche la struttura formale esibisce una proficua dialettica tra contrappunto e frammentazione timbrica. L'analisi della partitura bachiana evidenzia una costruzione molto solida, che tende allo sviluppo di un discorso lineare. L'articolazione dei vari episodi, come in tutte le composizioni polifoniche del tempo, è dettata da una graduale evoluzione dei trattamenti contrappuntistici. C'è una regolare esposizione a sei voci, seguita da una sezione di divertimenti che si conclude in corrispondenza della cadenza a battuta 78. Segue una seconda parte in cui prendono forma una serie di stretti su un tema derivato dal soggetto (bb. 80-114). Quindi l'ultima sezione si spegne su una solida ripresa al basso del soggetto principale (b. 197). La successione degli episodi è individuata da una progressiva alterazione dei processi contrappuntistici: nella prima parte, come detto, prevale la dialettica tra soggetto e controsggetto, nella seconda le imitazioni si fanno più strette, anche in virtù della differente fisionomia del nuovo elemento tematico, mentre la terza parte presenta una progressiva solidificazione del contrappunto attorno al profilo motivico del soggetto.

Ma, se il tracciato polifonico è sistematicamente corroso dall'orchestrazione di Webern, cosa resta di questa architettura contrappuntistica nella *Fuga (Ricerca)*? Anche in questo caso il lavoro sul timbro prima distrugge e poi costruisce. Le tre sezioni fondamentali dell'impianto originale trovano corrispondenza con i colori della nuova partitura.

- La prima parte (bb. 1-78) si articola in due sezioni: esposizione (1-49) e divertimenti (50-78). Questa separazione è ripresa da Webern sotto il profilo timbrico: la b. 49 (Es. 4), difatti, segna l'unica commistione tra archi e fiati nel soggetto in tutta la composizione, prevedendo l'intervento dei violoncelli per i segmenti C e G. La frammentazione dei colori orchestrali rende meno netto lo scarto contrappuntistico tra l'esposizione e i divertimenti; ma la diversa identità timbrica della b. 49 sottolinea la cesura tra le due sezioni dell'architettura bachiana.

Clarinetto basso

Fagotto

Arpa

Violoncello

Es. 4. Webern-Bach, *Fuga (Ricercata)*, bb. 49-56

- La seconda parte (bb. 79-114) si apre su un Mi bemolle maggiore, confermato da una netta cadenza V-I tra bb. 77 e 78. Lo iato è forte, perché deve introdurre un nuovo soggetto, che si articola in due tronconi: prima una discesa cromatica che copre l'arco di un intervallo di quarta (*mi $\flat$ – si $\flat$*), poi una sezione introdotta e conclusa da due intervalli di quarta (*si $\flat$ - mi $\flat$* e *fa – si $\flat$*). La cifra di questo nuovo tema è definita, dunque, da un intervallo di quarta, che compare sia in forma latente, definendo l'*ambitus* della discesa cromatica, sia in forma manifesta, evidenziando i due principali sussulti melodici. La sua organizzazione contrappuntistica prevede imitazioni molto strette, che sono trascritte da Webern attraverso un incremento della dispersione timbrica. È questo il momento che segna la definitiva caduta del diaframma, che nel corso dell'esposizione aveva separato in maniera netta soggetto e controsoggetto. Il nuovo elemento tematico, al pari del primo soggetto, viene esposto da tre strumenti differenti (corno inglese, corno e violoncello).

Corno inglese

A *pp* < >

Corno in Fa

B *pp* < > D

Violoncello

C *pp* < >

Es. 5. Webern-Bach, Fuga (Ricercata), bb. 78-84, soggetto della seconda parte (particolare corno inglese, corno e violoncello)

Quattro frammenti (A, B, C, D), riproposti anche in questo caso da uno schema ricorrente, che duplicano il trattamento utilizzato per la testa del soggetto principale:

str. 1	A			
str. 2		B		D
str. 3			C	

Fig. 3. Distribuzione dei timbri del soggetto secondario

Tale schema conferma a livello timbrico quella filiazione diretta tra soggetto principale e secondario, che è documentata dalla condivisione di un cromatismo discendente (Cfr. Fig. 4). Inoltre il restringimento delle imitazioni trova una corrispondenza nella puntillizzazione dei vari frammenti tematici: in particolare gli interventi dei primi due strumenti individuano un minuto cromatismo di semitono. Questa tendenza a scorporare in particelle microscopiche la testa del tema sembra proporre una traduzione timbrica della nozione di imitazione stretta: gli strumenti, tramite una serie di fitte sovrapposizioni e concatenazioni tematiche, riproducono all'ascolto quella sensazione di addensamento melodico, che appare evidente nella scrittura bachiana.

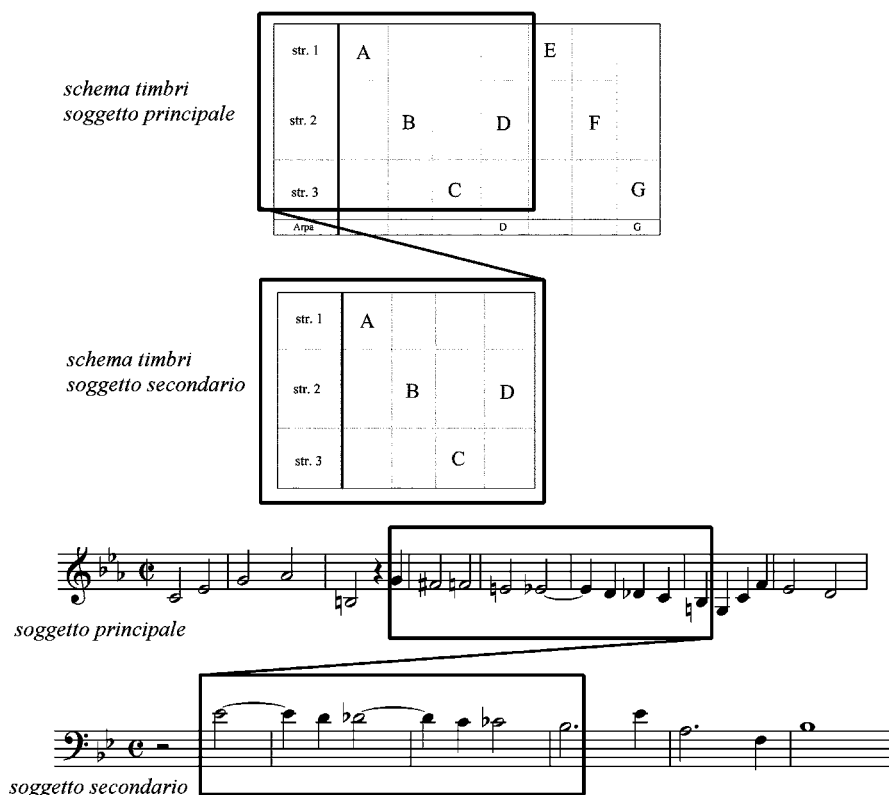


Fig. 4. Legame timbrico e melodico tra i due soggetti

- In Bach la terza parte (bb. 114-fine) è quella in cui il materiale melodico del soggetto affiora con maggiore evidenza. Questa solidità motivica è resa dall'orchestrazione di Webern attraverso un progressivo alleggerimento della frammentazione timbrica. Gli elementi tematici tendono a compattarsi, finché l'ultima apparizione del soggetto (bb. 197-205, Es. 6) appare al fagotto e al contrabbasso all'unisono senza nessuna interruzione. Una scelta che rispetta l'evidenza melodica dell'ultima ripresa bachiana, ma nello stesso tempo presenta per la prima volta in una veste timbrica unitaria l'idea generatrice del brano. Il percorso si muove dalla frammentazione all'agglomerazione, affidando al pugno dell'orchestratore quell'articolazione formale, che in Bach è determinata dall'avanzamento contrappuntistico.

Es. 6. Webern-Bach, *Fuga (Ricerca)*, bb. 197-205 (particolare fg, cb)

Forse l'interpretazione che Webern dà del percorso bachiano è lontana dalle intenzioni originali: l'iter sintattico proposto dal *Ricercare a sei voci* non sembra muoversi dal frammento all'unità. Ma le modalità in cui si articolano le varie tappe del viaggio sono molto simili; il differente trattamento timbrico che distingue le tre parti dell'opera, la ricerca della dialettica tra soggetto e contro-soggetto, la fisionomia timbrica del tema secondario, nonché il progressivo compattamento dei colori orchestrali nella parte conclusiva, sono tutti atteggiamenti che denotano una stretta corrispondenza tra le sezioni del discorso bachiano e le varie fasi dell'orchestrazione di Webern. Quello che in Bach è guidato dalla polifonia, in Webern trova uno specchio nelle risorse del timbro; ma nessuna scelta sembra plasmata da un pensiero musicale completamente svincolato dal modello.

Anche sotto il profilo della dinamica, dei segni di espressione e dell'agogica Webern integra il dettato bachiano. L'operazione proposta dalla *Fuga (Ricerca)* segue il criterio della revisione, aggiungendo decine di indicazioni espressive assenti nel testo originale. Come noto, le partiture di Bach non offrono molti appigli alle scelte dell'interprete. Webern già nel soggetto (cfr. Esempio 1) sceglie di suddividere i sette frammenti in due tipologie diverse: i segmenti C, D, E, F sono contrassegnati da una legatura d'espressione, mentre per A, B e G Webern prevede un'esecuzione in marcato. Tale criterio esecutivo viene ripreso ad ogni nuova apparizione del soggetto, che si ripresenta ogni volta con un lineamento ricorrente: un elemento espressivo contribuisce a ricreare quella natura tematica, che la frammentazione timbrica ridiscute continuamente a livello melodico.

L'indicazione agogica su cui si apre la composizione è *Sehr mässig*; ma tutta la partitura è ricca di altri dettagli (*poco allargando*, *poco ritardando*, *fließender*, *sehr getragen*, *sehr ruhig*) che trasformano continuamente l'andamento metro-nomico. In particolare Webern insiste molto sul "rubato", ritenendolo il criterio fondamentale con cui eseguire il soggetto. In una lettera del gennaio 1937 a Hermann Scherchen, primo direttore del lavoro alla testa dell'Orchestra della BBC, tenne addirittura a precisare i confini di questo particolare atteggiamento:

Proprio in questo segmento del tema, in questo cromatico (*sol-si*), avverto un carattere essenzialmente diverso dalle prime cinque note. Queste le immagino molto regolari, quasi rigide (cioè in tempo rigoroso: esse lo scandiscono), e, a mio avviso, ciò trova rispon-

nel carattere delle ultime cinque note. Più in dettaglio, io intendo il *rubato* così: da *sol* a *fa* # a *fa* più mosso, poi *un poco ritenuto* sul *mi* ♭ (accento all'arpa!), e poi di nuovo *rubato* nella frase del trombone [Kolneder 1996, 207].

Anche in questo caso, quindi, la scelta sembra andare proprio nella direzione della coerenza motivica. Webern sente nel soggetto una sorta di corrispondenza tra la prima e l'ultima parte del tema (i frammenti A e F-G), mentre individua nei segmenti della sezione centrale una continuità basata sull'andamento cromatico degli intervalli (frammenti B, C, D, E). Il *rubato* deve mettere in risalto queste affinità tra le varie sezioni del soggetto, delineando un nuovo lineamento espressivo da riprodurre a ogni ripresa tematica. Ancora una scelta in favore dell'iterazione e della ripetitività; qualcosa che consente all'ascoltatore di individuare quei tratti fisionomici del tema che la frammentazione timbrica tende a disperdere tra le sedici parti orchestrali.

E lo stesso accade con le dinamiche. Webern si trova davanti a un terreno vergine, lasciato da Bach privo di ogni indicazione esecutiva. Il suo sistema propone una rivisitazione molto marcata del tessuto originale, ma perfettamente coerente con l'articolazione dell'architettura formale. Nel corso dell'esposizione (bb. 1-51) troviamo solo indicazioni che scorrono dal piano al pianissimo. Nella seconda sezione (bb. 51-78) prende forma una fitta frammentazione delle dinamiche, limpidamente allineata alla scomposizione orchestrale in segmenti microscopici. Nella seconda parte (bb. 80-114) la dinamica si assottiglia nuovamente ripiegando su sonorità sotto voce. Mentre nel finale, la progressiva solidificazione delle linee, che culmina nella ripresa del soggetto affidata a fagotto e contrabbasso, si rispecchia nella conclusiva ascesa al fortissimo di tutti gli strumenti.

Concludendo, l'analisi della partitura mette in rilievo un atteggiamento che potrebbe sfuggire all'ascolto della *Fuga (Ricercata)*. Webern sfrutta le risorse dell'orchestrazione con una duplice finalità. Da una parte tende a destrutturare quanto si legge nel dettato bachiano: la fitta scomposizione timbrica ostacola sistematicamente l'individuazione dei confini tra le sei voci di cui si compone il tessuto polifonico originale. Dall'altra cerca di dare una nuova veste ai principi fondanti della grammatica contrappuntistica: la nozione di soggetto è garantita da una ricorrenza nella distribuzione dei timbri, così come l'alternanza tra soggetto e controsggetto è mantenuta intatta nel corso dell'esposizione da una rigida separazione tra le famiglie di strumenti coinvolte. Lo stesso si verifica con l'articolazione formale del brano, che cerca una corrispondenza tra la ripartizione dei colori orchestrali e l'evoluzione del trattamento contrappuntistico presente nel modello. E anche le indicazioni previste a livello della dinamica e dell'agogica cercano di confermare quanto espresso sotto il profilo timbrico. Michal Bristiger [1985] ha parlato di «metamorfosi» della fuga di Bach, accennando all'idea goethiana di trasformazione come raggiungimento di un grado

supremo di purezza. Ma l'espressione sembra sottintendere un'idea evoluzionistica, che da Bach conduce a Webern; mentre l'analisi della partitura evidenzia un atteggiamento incapace di ogni forma di superiorità nei confronti del passato. L'identità del modello è preservata; sono solo le forme in cui essa si manifesta ad essere trascritte in un linguaggio moderno.

Alain Galliari, riprendendo una riflessione di Adorno, ritiene che l'intervento di Webern sia interamente messo al servizio della composizione bachiana [Galliari 2007, 729]. Ma anche questa posizione non sembra trovare conferma nelle analisi presentate sopra: una *pars destruens* e una *pars construens* si alternano alla rivisitazione del *Ricercare*; ma la finalità è quella di riscrivere con altre parole una serie di principi normalizzati dalla tradizione. Nessun rapporto di subordinazione, né da una parte né dall'altra. Webern gioca con le attese del fruitore: prima discute la nozione di separazione delle parti, poi ricostruisce, servendosi dell'orchestrazione, i lineamenti fondanti della scrittura contrappuntistica. La sua intenzione non è quella di sovvertire, ma di riscrivere il linguaggio del passato: nuovi significanti per gli stessi significati.⁴ Un ideale che si allinea perfettamente a quell'esigenza di proporre «soluzioni drastiche senza interruzioni di continuità con il passato» [Baroni 2001, 16], che secondo l'autore spiega molte scelte delle avanguardie maturate nella Vienna di Schönberg, Berg e Webern. Quella della *Fuga (Ricercata)* non è una semplice orchestrazione, ma non è nemmeno una forma di trascrizione: il rapporto con il modello non rivela quell'angoscia dell'influenza che Harold Bloom ha lucidamente codificato in letteratura [Bloom 1983, 22 sgg.], ma nemmeno un atteggiamento dissacrante, volto ad osservare con presuntuosa superiorità un colosso della tradizione musicale. Webern non si limita a orchestrare, ma non si propone nemmeno di trascrivere: egli riscrive la pagina bachiana, andando alla ricerca di nuovi volti per gli stessi personaggi. E il risultato è un lavoro in grado di riflettere il pensiero estetico di un'intera generazione di musicisti: una nuova scrittura partorita da una riflessione musicale stratificata nel tempo. Proprio come diceva lo stesso Webern ai suoi allievi, descrivendo nella dodecafonia la necessaria conseguenza di secoli di mutamenti musicali [Searle 1940].

4. Anche Kathryn Bailey ha lavorato a fondo sulle composizioni di Webern con la finalità di leggere nelle sue scelte un atteggiamento innovativo ma nello stesso tempo radicato nella tradizione [Bailey 1991].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH.W. (1995), *Anton Webern*, in P. Violante (cur.), *Anton Webern*, Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana, Palermo, 62-72 (ed orig. in «Merkur», 13/3, 1959).
- BAILEY K. (1991), *The Twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARONI M. (2001), *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della musica*, vol I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 5-26.
- BAUER H. (1974), *Interpretation durch Instrumentation: Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton von Weberns*, «Neue Zeitschrift für Musik», 135.
- BLOOM H. (1983), *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. Oxford U.P., Oxford 1975).
- BRISTIGER M. (1985), *Webern e Bach, Varèse e Hoene Wronski: radici romantiche del pensiero di due musicisti moderni*, in A. Fiorenza (cur.), *Comporre arcano*, Sellerio, Palermo, 42-51.
- BUDE E. (1987), *Webern und Bach*, in D. Berke – D. Hanemann (cur.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (Kongressbericht Stuttgart 1985) Bärenreiter, Kassel, vol. I, 198 – 203.
- DAHLHAUS C. (1969), *Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns*, in M. Geck (cur.), *Bach-Interpretationen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 197-206.
- GALLIARI A. (2007), *Anton von Webern*, Fayard, Paris.
- KOLNEDER W. (1996), *Anton Webern*, Milano, Rusconi (ed. orig. Tonger, Rodenkirchen/Rhein 1961).
- MATTHESON J. (1739), *Der Vollkommene Capellmeister*, Ch. Herold, Hamburg.
- MOLDENHAUER H. – IRVINE D. (cur., 1966), *Anton von Webern: Perspectives*, University of Washington Press, Seattle.
- POZZI E. – PASTICCI S., (cur. 1991), *Anton Webern. Spunti analitici: interpretazioni e metodologie*, Associazione Culturale Nuova Consonanza, Roma.
- RAIDT J. (1992), *Instrumentalische Analyse – analytische Instrumentation, Weberns Instrumentation des Ricercars à 6 von J. S. Bach in der Sekundarstufe II*, «Musik und Bildung», 24/1, 52-57.
- STAHRER K. (1982), *Analytische Orchestration. Bach-Transkriptionen von Schönberg, Webern und Berg*, in Chr. Kabitz (cur.), 52. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Würzburg 22. bis 27. Mai 1982. Bach und die Barockkunst*, Neue Bachgesellschaft, Kassel, 151-154.

- STRAUS J. (1986), *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky and Webern*, «The Musical Quarterly», 72/ 3, 301-328.
- SEARLE H. (1940), *Conversations with Webern*, «The Musical Times», 81/1172.
- ZACHER G. (1983), *Zu Anton Weberns Bachverständnis. Die Instrumentation des Ricercars*, in H. K. Metzger – R. Riehn (cur.), *Anton Webern (Musik-Konzepte)*, Text + Kritik, München, 290-305.
- ZENCK M. (1989), *Tradition as authority and provocation: Anton Webern's confrontation with J. S. Bach*, in Don O. Franklin (cur.), *Bach Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 297-322.

Lauri Suurpää

L'ARRIVO ALLA TONICA IN DUE PRELUDI E DUE FUGHE DAL «CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO» DI BACH

Introduzione

Questo studio esamina da due punti di vista diversi il modo di raggiungere la tonica conclusiva in due preludi e due fughe del primo volume del *Clavicembalo Ben temperato* di J.S. Bach: in un caso è analizzato il raggiungimento dell'area tonale, nell'altro è analizzata la realizzazione conclusiva dell'accordo della tonica strutturale, inteso in senso schenkeriano. Verranno presi in considerazione i preludi in Sol minore e in Si⁷ minore, e le fughe in Do minore e in Sol minore. Il *background* per questa analisi si trova nei testi teorici del XVIII secolo.

Il precedente più diretto delle due prospettive è rappresentato da due teorici strettamente legati a Bach: il figlio, Carl Philipp Emmanuel Bach, e il suo allievo Johann Philipp Kirnberger. C.Ph.E. Bach, nello schema del basso continuo per una fantasia libera che egli propone nel suo *Versuch*, rende la tonica conclusiva con due semibreve legate insieme [Bach 1949, 442-43]; si tratta di una sottolineatura del tutto particolare: è il valore più lungo tra tutti quelli dati alle note del basso in quel brano. Nell'organizzazione effettiva della fantasia Bach inserisce un deciso procedimento cadenzale che conduce alla tonica conclusiva, la quale poi persiste come pedale sino alla fine. Il compositore mette dunque in chiaro rilievo l'importanza della tonica conclusiva, e lo fa in modo altrettanto chiaro con le sue affermazioni:

all'inizio del brano deve prevalere la tonalità principale per il tempo necessario a orientare inequivocabilmente l'ascoltatore. Prima della fine questa deve essere ancora prolungata per preparare l'ascoltatore alla conclusione della fantasia, e per imprimersi nella sua memoria [*ibid.*, 431].

Johann Philipp Kirnberger [1982, 127] espone un concetto affine: presenta un diagramma che mostra il rilievo dato a ogni tonalità in un brano, e il rilievo è indicato con i diversi valori delle note; la doppia semibreve è attribuita solo alla tonica iniziale e finale. In seguito afferma che

se la composizione è molto lunga e la memoria della tonalità d'impianto può essere stata oscurata dalla presenza di altre tonalità, si può ricorrere all'utilizzo di quello che viene chiamato *point d'orgue* sulla dominante, prima della cadenza conclusiva, con cui viene potenziato il desiderio della tonalità principale. In questo caso si può utilizzare un altro *point d'orgue* nella tonalità principale dopo la cadenza, e poi ripetere la cadenza finale [*ibid.*, 136].

L'idea del raggiungimento della tonica conclusiva per mezzo di una forte cadenza è illustrata chiaramente nello schema di Kirnberger sull'uso delle modulazioni nelle composizioni lunghe [*ibid.*, 137].

Nei testi dei teorici del XVIII secolo, si possono trovare situazioni in cui il raggiungimento della tonica conclusiva non avviene per mezzo di procedimenti cadenzali particolarmente evidenti, come negli esempi di Bach e Kirnberger.¹ Un caso in cui la tonica conclusiva della tonalità principale non è raggiunta per mezzo di una forte progressione cadenzale, è illustrato da Friedrich Erhard Niedt [1988, 164]. L'autore fornisce lo schema di un basso continuo su cui si possono costruire diversi tipi di composizione.² L'Es.1 mostra il basso della seconda esposizione in un'allemanda.³ Alla fine della prima esposizione (non presente nell'esempio) la tonalità della dominante, Sol maggiore, è chiaramente stabilita. Nella seconda esposizione si torna alla tonalità principale a b. 16, dopo la tonicizzazione del La minore. L'accordo di tonica in questa battuta non viene raggiunto con un chiaro procedimento cadenzale, ma per mezzo di una dominante transitoria. Solo dopo è introdotta la cadenza che ribadisce la tonica nell'ultima battuta. Possiamo dunque affermare che la tonalità della tonica è presente nelle bb. 16-18, ma che solo alle bb. 17-18 un deciso procedimento cadenzale stabilisce l'accordo strutturale di tonica.



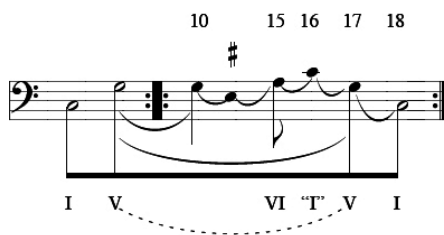
Es. 1. Basso continuo per la seconda esposizione di un'allemanda da *Musicalische Handleitung* Parte II (1721) di Friedrich Erhard Niedt

Un confronto tra gli esempi forniti da C.Ph.E. Bach e Kirnberger, e l'esempio pratico di Niedt, mostra che il concetto di tonica finale non è lo stesso: secondo i primi la tonalità conclusiva è stabilita nel momento in cui una evidente e decisa cadenza porta all'accordo strutturale di tonica, la cui funzione ri-

1. Devo precisare che in questo studio io adotto una nozione di tonalità abbastanza tradizionale secondo la quale un movimento armonico verso la tonica è sufficiente a stabilire l'area della tonica conclusiva – anche se il movimento è molto transitorio – purché altre tonicizzazioni non si verifichino nel resto del brano. Per un efficace approfondimento del concetto di tonalità cfr. Schachter 1999, 134-160.
2. Per un approfondimento sullo schema di Niedt e le sue varie elaborazioni cfr. Lester 1992, 66-68.
3. L'esempio è tratto da Niedt [1988, 164]. I numeri di battuta sono stati aggiunti

sulta così inequivocabile; secondo Niedt, invece, l'accordo di Do M. di b. 16 potrebbe in un certo senso apparire come una sorta di armonia intermedia che conduce al percorso cadenzale delle bb. 17-18.

Se si vuole esaminare questa differenza dal punto di vista della teoria analitica di oggi, nello specifico schenkeriano, è necessario fare alcune precisazioni. Anzitutto si deve distinguere il “disegno tonale” dalla “condotta delle parti”, secondo la distinzione proposta da David Beach [1993]. Il primo si riferisce alla distribuzione di aree tonali, la seconda alla struttura schenkeriana, e i loro confini non devono necessariamente coincidere. In secondo luogo si deve distinguere tra “toniche strutturali” e “toniche apparenti”: le prime funzionano come matrici tonali all'interno di un dato frammento musicale – come elementi primari della sua struttura; le seconde anche se costituite dalle stesse altezze delle prime, sono subordinate ad altre armonie presenti nel contesto: si tratta di fenomeni di natura sostanzialmente contrappuntistico-melodica.



Es. 2. Grafico schenkeriano del basso dell'Es. 1

Con questi due accoppiamenti teorici (da un lato disegno tonale e condotta delle parti, dall'altro toniche strutturali e apparenti) possiamo cercare di analizzare le differenze tra gli esempi di cui abbiamo finora parlato. In quelli di Bach e di Kirnberger la tonica finale è raggiunta per mezzo di un deciso procedimento cadenzale, quindi il “disegno tonale” arriva alla tonalità principale nello stesso momento in cui la “condotta delle parti” raggiunge la tonica strutturale.⁴ Nell'Allemanda di Niedt, invece, l'accordo di Do M. di b. 16 rende la situazione più problematica; questo accordo, infatti, non è raggiunto per mezzo di un forte procedimento cadenzale, ma si trova circondato da due cadenze, e per questo non emerge come elemento strutturale significativo. Certo, con questo accordo si delinea l'area della tonalità della tonica, che poi persiste sino alla fine, come indica l'Es.2, ma la dominante stabilita nella prima esposizione è prolungata sino a b. 17 per mezzo del *la* (b. 15) che, a livello profondo, funge da nota di volta superiore rispetto a quel *sol*. L'accordo di Do M., a sua volta, è costruito sulla terza superiore del *la*, e dunque la sua funzione è quella di una to-

4. La funzione strutturale della tonica conclusiva nella fantasia di C.Ph.E. Bach è stata illustrata chiaramente nell'analisi che ne ha fatto Schenker [1994, 8-13].

nica apparente.⁵ Di conseguenza il disegno tonale conduce alla tonica a b. 16 – con l'arrivo indicato dalla tonica apparente – mentre la condotta delle parti giunge alla tonica strutturale solo nella battuta finale.

Nelle quattro opere che analizzeremo in questa sede, la situazione sembra essere riconducibile a quella profilata dall'Allemanda di Niedt; con questo si intende che una progressione fortemente cadenzale che porta alla tonica strutturale è posposta sino alla fine del brano, anche se la tonalità principale domina per un tempo considerevole. Questo è un fenomeno che spesso si manifesta nelle composizioni di Bach, così i quattro brani di J.S. Bach qui presi in esame contengono un procedimento compositivo che spesso si incontra nella sua produzione. In questo studio i brani saranno analizzati con il supporto delle due coppie di concetti sopra descritte: disegno tonale/struttura delle parti; toniche strutturali/toniche apparenti.⁶

Preludio in Sol minore

L'esempio più chiaro, tra i quattro che analizzeremo, è quello del Preludio in Sol minore dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato*. La figura tematica iniziale si sente tre volte nel Preludio: la prima in Sol m. (b. 1), poi in Sib M. (b. 7), e infine in Do m. (b. 11). Nell'Es. 3 si mette in rilievo come la manifestazione di questa figura sottolinei le armonie principali delle bb. 1-11, cioè I, III, IV.⁷ Ma dopo che la tonalità di Do m. si è affermata a b. 11, si arriva subito (a fine b. 12) al VII⁷ di Sol m. che risolve sulla tonica Sol nella battuta successiva. Da questo momento la tonalità principale prevale per tutto il resto del Preludio: si può dire che il "disegno tonale" abbia raggiunto a questo punto

5. Lo schema del basso fornito da Niedt non offre abbastanza materiale per un'analisi dettagliata, comunque l'accordo di Do M. di b. 16 – che interessa in questo discorso – si manifesta chiaramente come un elemento di transizione.

6. Schenker stesso [1994, 58-61] nelle sue analisi di composizioni di J.S. Bach, mostra almeno un esempio in cui una tonica non strutturale, di origine lineare, precede il raggiungimento della tonica strutturale dell'ultima battuta: vedi la sua analisi del breve Preludio in Mi minore BWV 941. Altre situazioni simili nella musica di Bach sono state analizzate di recente da alcuni analisti schenkeriani. Cfr. p. es. l'analisi di Charles Burkhart della Sarabanda dalla prima partita per clavicembalo [Burkhart 1983, 109] o quella di Carl Schachter della Fuga in Sib maggiore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol.I [Schachter 1999, 255-257].

7. Poiché la mia analisi si concentra sulle sezioni finali dei brani, i grafici che presento si limiteranno, nelle sezioni iniziali, alla condotta delle parti al solo livello profondo (Es. 3,6,9,13). La lettura di questi grafici richiede una certa pratica di analisi schenkeriana, tuttavia la loro comprensione completa non è essenziale per capire le argomentazioni qui usate. L'interpretazione della voce superiore nelle bb. 1-11 richiede un breve commento. L'Es. 3b indica che all'inizio ci sono due linee sopra il basso: una più estesa linea in ascesa (l'"ascesa iniziale") che parte da sol_2 e una linea in discesa che parte da re_2 (bb. 1-3). Si potrebbe considerare re_2 come il suono più significativo tra i due (forse un *Kopftön*, il primo suono della "linea fondamentale") e interpretare sol_2 come una "nota di copertura" strutturalmente irrilevante. Io preferisco invece leggere quest'ultima come punto di partenza dell'ascesa iniziale poiché questa interpretazione rende possibile la messa in luce di due caratteristiche importanti per l'organizzazione del materiale musicale: la prima è la successione lineare di quinta che ha inizio da re_2 , la seconda è la forte sottolineatura di sol_2 come nota strutturalmente significativa, e la conseguente importanza della doppia linea in ottava. L'Es. 3a mostra una semplificazione della voce più acuta.

raggiunto la tonica finale. Sono tre i movimenti armonici verso la tonica: $V^{na}-I^6$ a b. 15; V^7-I a b. 16, e ancora V^7-I alle bb. 17-18. A questo punto ci si può chiedere quando la condotta delle parti raggiunga l'accordo strutturale conclusivo di tonica.

The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's Prelude in G minor. System (a) covers measures 1 through 6, featuring a long melodic line in the right hand and a supporting bass line. System (b) covers measures 7 through 11, showing a more complex harmonic texture with multiple voices. The score is annotated with 'initial ascent' and 'rg.-ov.' (registral octave). The bottom of the score is labeled with Roman numerals: I, V/III, III, IV.

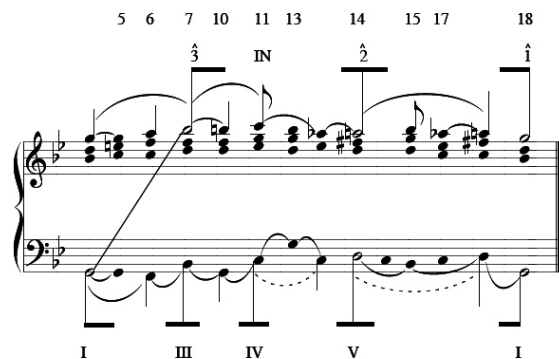
Es. 3. J.S. Bach, Preludio in Sol minore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol. I, bb. 1-11; grafico della condotta delle parti

L'Es.4 descrive la condotta delle parti delle bb. 11-19. Il primo dei quattro accordi di Sol m. appena menzionati (b. 13), vi è interpretato come un evento lineare, come supporto consonante a note di passaggio, poiché VII^7 di b. 12 non è abbastanza forte per introdurre una tonica strutturale. A b. 14 il basso raggiunge una dominante molto in evidenza, che potrebbe far pensare a un imminente arrivo dell'accordo strutturale di tonica, ma il successivo accordo di Sol m. in terza e sesta sull'ultimo quarto di b. 15 non suona affatto come una risoluzione di questa dominante: anche se il cambiamento di figura al livello di superficie dà rilievo a questa armonia, la terza al basso vieta di pensare a una tonica strutturale. Il grafico dell'Es. 4 mostra che questo accordo è ancora prolungato quando l'armonia di Sol m. arriva di nuovo alla fine di b. 16: il *la* della voce acuta nel terzo tempo di b. 16 è infatti una nota di passaggio all'interno del procedimento intervallare di terza *sol-la-sib* indicato in 4a (ma la funzione di passaggio è mascherata dallo slittamento del *sol* iniziale all'ottava superiore, messo in rilievo in 4b). Il *sib* alla voce acuta alla fine di b. 16 è una nota di volta rispetto al *la* e quindi la cadenza che la sostiene non può essere considerata

strutturale: si tratta piuttosto di un evento secondario che si verifica all'interno del prolungamento della dominante da b. 14 in avanti. La tonica strutturale conclusiva arriva solo a b. 18, quando si raggiunge il quarto e ultimo accordo di Sol minore.

Es. 4. J.S. Bach, Preludio in Sol minore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol. I, bb. 11-19; grafico della condotta delle parti

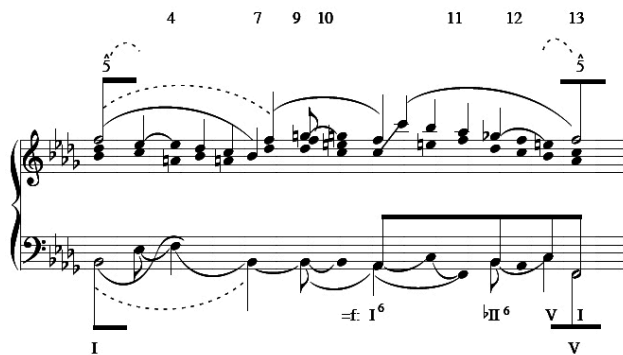
L'interazione tra il disegno tonale e la condotta delle parti crea una situazione drammatica, sottile e sfaccettata (Es. 5). Dopo che l'accordo iniziale di tonica è stato affermato, ci sono due modulazioni: una prima al Si $\flat$ maggiore, e una seconda al Do minore; queste modulazioni sono sostenute dal percorso armonico I-III-IV, e dunque la struttura si delinea qui come un'ampia successione di armonie che conducono verso la dominante strutturale. Prima dell'arrivo di quest'ultima il disegno tonale tocca la tonica conclusiva; ma dopo la b. 14, quando la dominante strutturale viene raggiunta – e con una tonica già precedentemente affermata – si crea una forte aspettativa dell'accordo strutturale conclusivo. L'arrivo di questa armonia viene procrastinato e si verifica dopo due toniche apparenti (bb. 15-16) che intensificano ulteriormente il desiderio di raggiungerla. Quando ciò finalmente avviene la sua funzione diventa sia quella di risolvere la dominante strutturale prolungata per alcune battute, sia quella di confermare l'area della tonalità conclusiva che aveva dominato fin dalla b. 13.



Es. 5. J.S. Bach, Preludio in Sol minore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol. I; visione globale

Preludio in Si $\flat$ minore

Il Preludio in Si $\flat$ minore presenta una situazione leggermente più complessa. Il brano è diviso in due parti da una decisa cadenza in Fa minore, che si verifica alle bb. 12-13 (questa divisione è sottolineata, oltre che dalla cadenza, dal cambio della figurazione; alla scrittura fortemente contrappuntistica della prima parte, segue un più rilassato episodio in progressione). L'Es. 6 propone un grafico della condotta delle parti nelle bb. 1-13, che precedono la cadenza in Fa minore. L'accordo iniziale di tonica è prolungato nelle bb. 1-7 dalla linea discendente di quinta; parte da questo punto la modulazione verso la tonalità di Fa minore, e l'importanza dell'arrivo dell'accordo di Fa m. a b. 13 viene sottolineata da un'estesa cadenza ausiliaria (nell'Es. 6 ho semplificato i registri della voce acuta. Un trasferimento discendente di registro porta la voce superiore all'ottava inferiore a b. 9, ma la doppia linea in ottava è ripristinata a b. 12).



Es. 6. J.S. Bach, Preludio in Si $\flat$ minore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol. I, bb. 1-13; grafico della condotta delle parti

La seconda sezione inizia con l'accordo di Fa minore di b. 13, che porta alle soglie della tonica a b. 16; una dominante debole compare sul secondo quarto ma non risolve sulla tonica; ricompare nella battuta successiva, e risolve in un accordo transitorio di Si^b minore nell'ultimo quarto della battuta. Da questo momento in poi la tonalità principale predomina, il disegno tonale l'ha raggiunta. Un evidente accordo di Si^b minore risuona a b. 19, dopo una ricca preparazione dominantica; tuttavia la finalità di questo accordo è subito messa in dubbio dal ritorno della dominante a b. 20, che si prolunga sino all'arrivo del VII⁷ a b. 22. Quest'ultimo accordo è una sorta di culmine drammatico poiché è seguito da una improvvisa interruzione del flusso musicale, evento unico in tutto il Preludio. All'inizio di b. 23 l'accordo di VII⁷ risolve sulla tonica, seguita da un chiaro procedimento cadenzale.

Ci sono tre accordi che in linea di principio potrebbero essere considerati come un ritorno alla tonica strutturale: a b. 17, 19, e nel primo e nel terzo quarto di b. 23. Il carattere transitorio dell'accordo di Si^b m. di b. 17 non permette di attribuirgli la funzione di tonica strutturale. L'interpretazione dell'accordo di b. 19 è invece più problematica: l'accordo è preceduto da una forte dominante con la settima *mi^b* alla voce superiore, e dunque nel momento in cui si presenta con il *re^b* alla voce superiore potrebbe essere plausibilmente interpretato come tonica d'arrivo con il 3 strutturale preceduto dal 4 della battuta precedente (l'Es. 6, con il 5 strutturale lungamente prolungato, potrebbe rendere plausibile questa interpretazione).⁸ Tuttavia questa lettura non mi pare convincente. Il ritorno della dominante a b. 20 – e l'enfasi che le concede il culmine drammatico di b. 22 – ridimensiona, sia pure a posteriori, il peso dell'accordo di b. 19, e alla fine lo classifica come evento transitorio. Una tonica strutturale stabile e evidente, arriva solo all'inizio di b. 23.

8. In questa traduzione abbiamo sempre accompagnato con l'aggettivo "strutturale" i gradi della scala che appartengono alla *Urlinie*. Nei grafici (secondo l'uso) queste note sono indicate con il numero del grado a cui è sovrapposto il simbolo ^ (N.d.c.)

Es. 7. J.S. Bach, Preludio in Si $\flat$ minore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol. I, bb. 13-24; grafico della condotta delle parti

Fuga in Sol minore

Quando si analizza una fuga, il fatto di raggiungere una tonica strutturale può apparire in un'ottica un po' particolare. William Renwick afferma che

una fuga spesso mostra il ritorno alla tonica in modo non caratteristico di altre forme. Quando c'è una tonica all'inizio dello sviluppo di una forma sonata o all'inizio della seconda parte di una forma binaria, questa funge normalmente da accordo di passaggio a livello medio all'interno di un più ampio movimento verso una tonalità secondaria, ad esempio la sottodominante; perciò ha un ruolo lineare e non strutturale. Tuttavia le ripetizioni del I, di frequente nella fuga segnano importanti punti di articolazione, e spesso, al livello profondo, hanno la funzione di reiterare i prolungamenti di un sottostante prolungamento della tonica [Renwick 1995, 203].

In questo senso, il raggiungimento della tonica strutturale sembra verificarsi specialmente in situazioni in cui il soggetto si ripresenta nella tonalità iniziale, e in effetti gli esempi di Renwick si riferiscono a questa situazione, talvolta anche con l'inversione del soggetto (anche l'analisi di Schenker della Fuga in Re minore dal I volume del *Clavicembalo ben temperato* mostra una tonica strutturale che riappare con il soggetto sentito a b. 28 [Schenker 1979, Fig. 156]).

Nonostante ciò, non si deve, neanche nella fuga, considerare automaticamente il ritorno della tonalità iniziale come un raggiungimento della tonica strutturale. Stabilire quale sia la tonica strutturale nella fuga richiede condizioni simili a quelle presenti in altri tipi di composizione: il fatto di avere davanti una fuga non giustifica analisi diverse. A questo proposito Carl Schachter afferma:

in linea di principio l'analisi di una fuga non dovrebbe presentare problemi essenzialmente differenti da quelli di altri tipi di composizione. Le procedure della fuga, dopo tutto, scaturiscono dagli elementi contrappuntistici e armonici fondamentali nella tonalità, e due fughe scritte dallo stesso compositore possono essere diverse almeno quanto due rondò, due movimenti di sonata, o due notturni [Schachter 1999, 239].

Così la distinzione fra disegno tonale e condotta delle parti che abbiamo inizialmente dedotto dagli scritti di Bach, Kirnberger e Niedt si applica anche alle analisi delle fughe.

Nella Fuga in Sol minore, la tonica iniziale predomina nelle bb. 1-10. Alle bb. 11-12 si ha una modulazione alla medianta Si^b maggiore da cui inizia il secondo gruppo di entrate. Seguono altre entrate (bb. 20-24) con modulazioni da Do minore a Sol minore. La tonalità di arrivo è confermata da un deciso procedimento cadenzale a b. 24, e predomina poi sino alla fine. L'accordo di Sol m. di b. 24 dà inizio a un episodio che conduce alla dominante di b. 28, successivamente espansa dallo stretto che segue. L'accordo di Sol m. risuona ancora a b. 33 e nella cadenza conclusiva di b. 34.

Es. 8. J.S. Bach, Fuga in Sol minore dal *Clavicembalo ben temperato*, Vol. I, bb. 1-20; grafico della condotta delle parti

L'Es. 8 descrive la condotta delle parti di bb. 1-20.⁹ I primi tre gradi – I, III, IV – sono alla base dei primi tre gruppi di entrate; così il basso inizia un lungo movimento verso la dominante. La domanda da porsi è dove la dominante arrivi e dove risolva alla tonica strutturale. La prima possibilità è considerare la forte cadenza di b. 24 come conclusione del movimento V-I; la seconda è di interpretare il V di b. 28 come dominante strutturale, e la sua risoluzione a b. 33. Infine, il prolungamento della dominante di b. 28 può essere esteso sino all'accordo conclusivo della Fuga.

9. In questo esempio la voce acuta e quella del basso non sempre si presentano nella stessa battuta, a causa delle loro diverse dislocazioni ritmiche. In tali situazioni i numeri delle battute sono riferiti al basso.

Es. 9. J.S. Bach, Fuga in Sol minore dal *Clavicembalo ben temperato* Vol. I, bb. 20-28; grafico della condotta delle parti

Ma vediamo ora nel dettaglio le bb. 20-28, che comprendono la cadenza di b. 24, primo candidato per l'arrivo alla tonica strutturale. Il terzo gruppo di entrate (bb. 20-24) propone tre presentazioni del tema: il soggetto dapprima si sente due volte (bb. 20-21 e 21-23) su un prolungamento della tonica di Do m. che va da b. 20 a b. 23. (si noti che a b. 20 il soggetto inizia al basso sull'accordo di dominante); la terza proposizione (23-24) è in forma di risposta e modula alla dominante di Do m. con un movimento di cadenza particolarmente deciso in b. 24. Quando si considera il significato strutturale del Sol m. tonicizzato a b. 24 è importante notare che l'accordo di Sol m. di questa battuta chiude la risposta. La tonalità di Sol m. potrebbe così inizialmente esser interpretata in funzione locale di dominante di Do m. (come avviene a bb. 2-4, dove la risposta modula a una dominante transitoria in un'area tonale interamente governata dalla tonica delle bb. 1-10). Questa funzione locale è però messa in dubbio da due fattori: il primo è che la risposta non è seguita da un'altra enunciazione del soggetto che riconduca alla tonalità di Do m. (anzi, la tonalità di Sol m. domina da b. 24 sino alla fine); il secondo è che la cadenza di b. 24 è la più imponente (insieme con quelle delle bb. 10 e 11-12) fra quelle finora incontrate. Per queste ragioni è meglio interpretare la tonalità di Sol minore come tonica principale, anziché come dominante locale del precedente Do minore, cioè pensare che a questo punto il disegno tonale abbia raggiunto la sua conclusione.

L'accordo di Sol m. di b. 24, costruito sulla quinta superiore del precedente Do m., ha un *si*♭ alla voce superiore che funziona come nota di passaggio (sigla P nell'Es. 9b) tra la nota *do* e la nota *la*.¹⁰ Quest'ultima dovrebbe arrivare insieme alla dominante strutturale di b. 28. Ma il *si*♭ non scende direttamente sul *la*. Come si può vedere nell'Es. 9b, la voce superiore (bb. 24-27) scende di una settima da *si*♭ a *do*; e quest'ultimo diventa a sua volta nota di passaggio che conduce al *re* della dominante strutturale di b. 28. Il *la* dunque è momentaneamente assente: comparirà solo più tardi prima del *sol* conclusivo.

Es. 10. J.S. Bach, Fuga in Sol minore dal *Clavicembalo ben temperato* Vol. I, bb. 28-34; grafico della condotta delle parti

Il raggiungimento della dominante strutturale dà inizio a uno stretto con due proposte tematiche che cominciano a b. 28 e con un'altra proposta incompleta a b. 29. L'Esempio 10 è una descrizione della condotta delle parti delle bb. 28-34 (i soggetti sono indicati con la lettera "s"). Le due enunciazioni complete del soggetto iniziano con un movimento contiguo da *re* a *mi*♭ e da *fa*♯ a *sol*. L'accordo di dominante torna nel terzo quarto di b. 29, quindi l'enunciazione si verifica interamente in un prolungamento della dominante.

10. La prima è nota di volta rispetto al *si* e il grafico della condotta delle parti (Es. 9b) la considera prolungamento del *do* di b. 20 siglato appunto IN (*incomplete neighbour* = nota di volta "incompleta") e seguito da legatura punteggiata fino al *do* di b. 24. La seconda nota non è il *la* di superficie che si trova a b. 25. L'interpretazione qui proposta si rifà alla struttura profonda del brano: dunque il *la* di cui si parla è il *la* (o 2 strutturale) della *Urlinie* che per definizione deve far parte della dominante strutturale del brano. La dominante strutturale, come si vede, non è presente a b. 25 (N.d.c.).

Da b. 32 inizia un altro di quei passaggi armonici che potrebbero essere intesi come toniche strutturali; la significatività dell'accordo di Sol sembra essere sottolineata dal soggetto che inizia a b. 33. L'interpretazione che si dà in questa sede è però di tonica apparente, come mostra l'Esempio 10a: il *sol* della voce superiore, infatti, è parte di un "dispiegamento" (*unfolding*) cioè di un'armonia unica che viene dislocata nel tempo, e la nota strutturale (prolungamento del 3 strutturale) non è il *sol* ma il *si^b* che risuona insieme al *sol* basso alla fine di b. 33. Ma questo *si^b* si trova a sua volta nel contesto più ampio di una dominante prolungata (vedi ancora Es. 10a) e in questo contesto funge da nota di passaggio cui l'accordo di Sol m. fornisce supporto consonante. Così la voce superiore è ancora diretta verso il *la*, una nota che deve arrivare prima che si giunga alla chiusura. Quando la dominante è raggiunta, a b. 34, la voce superiore tocca finalmente il 2 strutturale, che poi immediatamente scende all'1., sostenuto dalla tonica strutturale.

Fuga in Do minore

Le tre composizioni di cui si è discusso sinora presentano un disegno tonale in cui l'area della tonica conclusiva è raggiunta molto prima dell'arrivo della tonica strutturale che avviene verso la fine del brano. Non si tratta di certo di una situazione che si verifichi in tutti i preludi e le fughe del *Clavicembalo ben temperato*; così vorrei concludere proponendo l'analisi della Fuga in Do minore in cui la tonica strutturale appare decisamente prima della fine della composizione. Ma anche questa Fuga pospone l'arrivo della tonica strutturale in modi simili a quelli che abbiamo appena visto.



Es. 11. J.S. Bach, Fuga in Do minore dal *Clavicembalo ben temperato* Vol. I, bb. 1-22; grafico della condotta delle parti

L'Esempio 11 mostra che la tonica iniziale è prolungata nelle bb. 1-9. In seguito, a b. 11, viene tonicizzato il *Mi^b* maggiore e a b. 17 il *Sol* minore. La tonica strutturale è presente a b. 22.¹¹ Da b. 20 in avanti il Do minore predomina

11. In questa fuga Schenker [1996, 31-54] interpreta il livello profondo in modo diverso: in particolare egli legge la struttura armonica fondamentale delle bb. 1-20 come I-III-V-I, mentre io interpreto le bb. 1-22

come area tonale, così il disegno tonale qui raggiunge la tonica conclusiva. La funzione strutturale della b. 20 è qualcosa di indistinto: da un lato vi appaiono l'accordo e la tonalità di tonica, resi più significativi dalla riproposizione del soggetto; dall'altro, l'accordo di Do minore è in primo rivolto, e non è preceduto da una dominante cadenzale. Una tonica in stato fondamentale, preceduta da una chiara dominante, si sente solo a b. 22, quando il soggetto è completato.

L'Es. 12 mostra la mia lettura delle bb. 20-22, in cui queste battute sono interpretate come una cadenza ausiliaria I⁶-IV-V-I. Così, solo l'accordo di b. 22 funziona come arrivo della tonica fondamentale a livello profondo, e l'accordo di sesta di b. 20 non fa altro che anticiparlo. Secondo la descrizione di cadenza ausiliaria data da Schenker, «nonostante i gradi, i quali appartengono alla fondamentale in arrivo, lo spazio sino all'ingresso effettivo di quest'ultima appartiene concettualmente all'armonia precedente» [Schenker 1979, 88].¹² Si ha, dunque, al livello di superficie, una situazione non tanto dissimile da quelle incontrate negli altri lavori presi in esame: il disegno tonale raggiunge la tonalità conclusiva prima dell'arrivo della tonica strutturale.

Es. 12. J.S. Bach, Fuga in Do minore dal *Clavicembalo ben temperato* Vol. I, bb. 20-22; grafico della condotta delle parti

Il ritorno della tonica strutturale a b. 22 dà inizio a un episodio che conduce a una dominante molto in evidenza a b. 25. La voce superiore dell'episodio scende dal *do* di b. 22 al *sol* che è atteso a b. 25. A livello di superficie il *sol* arriva invece solo a b. 26 (vedi la freccia punteggiata fra b. 24 e b. 26 nell'Es. 13c), mentre a b. 25 c'è un *fa*, che acquista rilievo perché è una settima di dominante. La gerarchia strutturale tra il *sol* e il *fa* è problematica. Il *sol* chiude una linea discendente di quarta che ha inizio con il *do* di b. 22, per cui si può interpretarlo come ritorno al 5 strutturale. Il *fa*, d'altra parte, è un elemento molto evidente a

come I-II[#]-V-I. Ma non tornerò su questo punto perché qui parlerò soprattutto delle bb. 20-31. Per di più Schenker completa l'*Urfinie* a b. 20, mentre io dò più importanza alla discesa di quinta che si conclude solo a b. 22.

12. Per un approfondimento sul carattere anticipatorio della cadenza ausiliaria, vedi Laufer 1999, 135-137.

livello di superficie e crea un grande desiderio di discesa verso il *mi♭*. Nell'Es. 13 io indico il *fa* come nota maggiormente significativa, e lo interpreto come 4 strutturale. A b. 28, il *fa* è trasferito al basso, dove continua fino al 3 strutturale.¹³ Il movimento *fa-mi♭* è comunque sottolineato dal fatto che chiude una enunciazione del soggetto al basso

(1-22)

a)

b)

c)

22 25 28 29

4 3 2 1

subject

I II 7 V 6/4 I

Es. 13. J.S. Bach, Fuga in Do minore dal *Clavicembalo ben temperato* Vol. I, bb. 22-29; grafico della condotta delle parti

13. Debbo al professor Carl Schachter l'idea del trasferimento dalla voce superiore al basso. Per un approfondimento su questo tipo di trasferimento, cfr. Wen 1999.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACH C. PH. E. (1949), *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, (cur. W. J. Mitchell), Norton, New York (ed. orig. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Breitkopf-Härtel, Leipzig 1957; trad. it., *L'interpretazione della musica barocca. Saggio di metodo della tastiera*, Curci, Milano 1973).
- BEACH D. (1993), *Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design, versus Underlying Structure*, «Music Theory Spectrum » 15/1, 1-18.
- BURKHART CH. (1983), *Schenker's theory of Levels and Musical Performance*, in D. Beach (cur.), *Aspects of Schenkerian Theory*, New Haven, Yale University Press, 95-112.
- KIRNBERGER J. PH (1982), *The art of strict musical composition*, (cur. D. Beach), Yale University Press, New Haven (ed. orig. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin-Königsberg 1776-1779).
- LAUFER, E. (1999), *On the first movement of Sibelius's Fourth Symphony: A Schenkerian view*, in C. Schachter-H. Siegel (cur.), *Schenker Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 157-159.
- LESTER J (1992), *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- NIEDT F.E. (1988), *The Musical Guide*, (cur. P. Poulin e I.Taylor), Clarendon Press, Oxford (ed. orig. *Musicalische Handleitung*, II, Schiller, Hamburg 1721).
- RENWICK W. (1995), *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, Pendragon Press, Stuyvesant N.Y.
- SCHACHTER C. (1999), *Unfoldings: Essays in Schenkerian theory and analysis*, Oxford University Press, New York.
- SCHENKER H. (1979), *Free Composition* (cur. Ernst Oster), Longman, New York (ed. orig. *Der freie Satz*, Universal, Wien 1935).
- SCHENKER H. (1994), *The Masterwork in Music* (cur. W. Drabkin), Cambridge University Press, Cambridge, vol I (ed. orig. *Das Meisterwerk in der Musik*, I, Drei Masken Verlag, München 1925).
- SCHENKER H. (1996) *The Masterwork in Music*, (cur. William Drabkin), Cambridge University Press, Cambridge vol. II (ed. orig. *Das Meisterwerk in der Musik*, II, Drei Masken Verlag, München 1926).
- WEN E. (1999), *Bass-line articulations of the Urlinie*, in C. Schachter-H. Siegel (cur.), *Schenker Studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 276-297.

Vasileios Kallis

FORMA, TONALITÀ “MODIFICATA”,
MODALITÀ “NON DIATONICA” IN «JEUX D’EAU» DI RAVEL

Steven Baur e Richard Taruskin hanno messo in rilievo l’uso di aspetti “non diatonici” della modalità in *Jeux d’eau* di Ravel [Taruskin 1987; Baur 1999]. Entrambi si sono riferiti all’impiego dell’ “accordo di Petruska” (così chiamato per la sua rilevante presenza nel balletto di Stravinskij), concentrandosi in particolare sulla sua funzione e sul suo statuto storico in Ravel. Baur discute anche la presenza del sistema scalare per toni interi in alcune parti del brano. L’uso di questa caratteristica modale non diatonica in *Jeux d’eau* può essere osservata in diversi momenti: nell’esposizione, nel passaggio che prepara la ripetizione del tema A (bb. 3-6), nel passaggio parallelo nella ripresa (bb. 62-64) e costantemente nello sviluppo (cfr. Fig. 1).

Jeux d’eau è pieno di frammenti basati su modalità non diatoniche: sul sistema ottatonico, su quello per toni interi e su quello pentatonico, che si intrecciano e formano un ampio schema di relazioni di altezze, con interazioni fra sistemi scalari incrociati. Contemporaneamente, questo *modus operandi* è ingegnosamente integrato (in termini schenkeriani: a livello medio e profondo) in un arco tonale principale; inoltre, l’intrusione di scale non diatoniche influisce sulla globalità del disegno formale. Ci si può allora chiedere: quali sono le conseguenze di tutto ciò sulle convenzioni funzionali (formali, compositive) della forma sonata a cui il pezzo si attiene?

In questo articolo io chiamerò “modificata” la tonalità di *Jeux d’eau* a causa della particolare natura del suo cromatismo: i cinque suoni del sistema cromatico che si aggiungono ai sette della scala diatonica, sono infatti sempre inseriti attraverso l’ “intrusione” di scale non diatoniche. Questa idea si collega al pensiero di Jim Samson [1979], il quale parla di «modificazione della tonalità, senza la tonalità», opponendola a ciò che lui chiama «espansione della tonalità classica dal suo interno».

Sezione	Sotto-sezione	Unità melodica	bat	Sistema di riferimento e armonie	Altezze di riferimento (centri tonali)	Funzione tonale
ESPOSIZIONE	Primo gruppo	tema <i>a</i>	1	Scala maggiore, scala a toni interi, ottatonismo	MI	I (MI magg.)
		<i>a</i> transizione	7	Scala maggiore, modo eolio, modo frigio, scala minore pentatonica, scala maggiore pentatonica	MI, DO $\sharp$, (LA)	
		tema <i>b</i>	19-2:	Modo eolio	DO $\sharp$	vi
	Secondo gruppo		24-8	Tredicesime di dominante, MI $\flat$ 7	RE $\sharp$, SOL $\flat$, MI $\flat$	
SVILUPPO	Prima fase	elaborazione di <i>b</i>	29-3:	Triadi maggiori, accordi di tipo dominantico	DO $\sharp$ -SI-LA, SOL $\sharp$ -FA $\sharp$ - MI-LA $\sharp$ -SOL $\sharp$, SOLnat.	
		nuova idea tematica	38-5:	Scala ottatonica, scala a toni interi, scala minore pentatonica	DO $\sharp$, FA $\sharp$, SOL -LA $\sharp$ -DO $\sharp$, LA -DO RE $\sharp$	
	Seconda fase (seconda transizione)	unità melodiche basate sul motivo ritmico di <i>b</i>	51-6:	Settime di dominante, tredicesime di dominante	RE $\sharp$, RE, FA, MI, FA $\sharp$ -SOL $\sharp$ -LA $\sharp$ DO-RE-MI-FA $\sharp$ SOL $\sharp$ -LA $\sharp$, LA, SI	V
	Primo gruppo	<i>a</i> transizione modificata	62-7:	Scala maggiore, scala a toni interi, scala ottatonica	MI, LA, SI-LA- SOL-FA-MI $\flat$, FA $\sharp$	V/V
RIPRESA		transizione modificata	73-7:	Tredicesime di dominante	FA-MI $\flat$ -DO $\sharp$ - SI, MI-RE-DO FA $\sharp$	V/V
	Secondo gruppo	tema <i>b</i>	78-8:	Scala maggiore	MI	I
CODETTA		estensione della tonica	82-8:	Scala maggiore	MI	I

Fig 1. Schema formale di *Jeux d'eau*. I centri tonali (o note-cardine) sono indicati in base alla loro collocazione in partitura, e sono separati da una virgola; quelli che possono essere ricollegati a una scala sono uniti con un trattino

Primo esempio di intrusioni non diatoniche

Osserviamo anzitutto tre esempi di intrusioni non diatoniche. Il primo sta in un momento iniziale della composizione in cui è proposta la sottile intersezione di alcuni elementi che si riveleranno poi determinanti per la struttura globale. Nelle bb. 1-4 si sviluppa un disegno tematico sulle armonie di tonica e di sottodominante dell'area tonale di Mi M. (Es. 1). Le brevi interpolazioni di armonie orientate verso il sistema per toni interi (inquadrate nell'esempio) hanno la funzione di accordi preparatori per la successive armonie di sottodominante: gli accordi sul sui tempi 2 e 4 di b. 3 sono interpretabili come armonie dominantiche (nona di dominante con quinta eccedente) poste sulla nota *mi* che va verso il *la*.¹ Anche l'accordo *re*^{7 #11}, al secondo tempo della quarta bat-

1. Nell'Es 1 la cifratura V^{9 #5}/ IV va letta: «dominante rispetto al quarto grado – con nona maggiore e quinta eccedente». L'accordo è qui presentato allo stato di rivolto. Se fosse allo stato fondamentale sarebbe *mi-sol $\sharp$ -si $\sharp$ -re-fa $\sharp$* . (N.d.c). Il triangolino che compare vicino ai gradi è simbolo di triade.

tuta,² contribuisce all'intrusione del sistema sonoro per toni interi: solo il *la* risulta infatti estraneo alla scala ES₀.³ L'accordo introduce il cromatismo simmetrico degli ultimi due tempi,⁴ che spostano le configurazioni esatonali verso lo spazio ottatonico di b. 5.⁵ Nello specifico Ravel, nella seconda parte di b. 4, traspone (t= -3) i quattro accordi di cinque suoni appartenenti ai sistemi esacordale e ottatonico, un numero di volte sufficiente per esaurire, nel basso, le altezze della prima Collezione ottatonica di suoni, Modello A.⁶ In base a questo procedimento si alternano anche le due scale per toni interi.

A b. 5 si alternano l'accordo *si^b-do-re-mi-sol[#]* che è riferibile al sistema per toni interi ES₀, e l'accordo *do[#]-re-mi[#]-sol-si* che è riferibile al sistema ottatonico (Coll.I: *do[#]-re-mi-fa-sol-sol[#]-la[#]-si*). Essi conducono al pieno dispiegamento di ES₀ a battuta 6 (fino alla metà del quarto tempo), prima di lasciare il posto alla scala complementare ES₁. Questa è trattata in modo da configurare un accordo alterato di settima di dominante, con il *si* che rappresenta la fondamentale con cui la musica riprende la sua funzionalità diatonica, tornando all'originale impianto tonale attraverso l'iniziale disegno tematico.

2. Allo stato fondamentale l'accordo andrebbe letto: *re-fa[#]-la-do-mi-sol[#]*. Se il *la* fosse [#] si tratterebbe – fa notare l'autore – di una collezione esatonale completa (N.d.c.).

3. Nella presente traduzione il simbolo WT (whole tone = per toni interi) viene reso con ES (esatonale). ES₀ è (secondo le convenzioni della *set-theory*) un modo di designare una delle due possibili scale per toni interi: quella che contiene il *do*. Per designare quella che contiene il *do[#]* si userà il simbolo ES₁.

4. Qui l'autore parla di cromatismo perché le quattro scale per toni interi che occupano la seconda metà di b. 4 sono legate fra loro per relazioni di semitono, ottenute trasponendo la scala di una sesta maggiore ascendente (o terza minore discendente). Si tratta della trasposizione che, secondo la simbologia di Allen Forte, viene indicata come 9 (nove semitoni), oppure -3. La prima e la terza trasposizione producono la stessa scala esatonale, e così la seconda e la quarta: si tratta dunque di collocazioni “simmetriche” (N.d.c.).

5. Si osservi, fra l'altro, che l'organizzazione delle altezze in *Jeux d'eau* risponde al principio della centralità delle altezze: tutte le scale da cui il tessuto armonico e melodico trae le proprie altezze, mostrano sempre una individuabile altezza di riferimento che abbiamo definito «centro tonale» o «nota cardine» (la Fig. 1 nelle prime 6 battute indica il *mi*).

6. Com'è noto, la scala ottatonica è formata dalla successione tono+semitono (es: *do-re-mi^b-fa-fa[#]-sol[#]-la-si-do*), o semitono+tono (p. es. *do[#]-re-mi-fa-sol-sol[#]-la[#]-si*). Il presente studio segue la categorizzazione delle tre trasposizioni possibili della scala ottatonica proposta da Peter van den Toorn [1983]. Le “Collezioni” I, II, III indicano le scale ottatoniche che includono rispettivamente *do[#]-re*, *do-re* e *do-do[#]*; con “Modello A” si indicano le collezioni che iniziano con un semitono, con “Modello B” quelle che iniziano con un tono. L'autore fa notare qui che le otto note della mano sinistra nella seconda metà della b. 4 corrispondono esattamente alle otto note della scala ottatonica che inizia con *do[#]-re-mi* (prima collezione, modello A) (N.d.c.).

The image contains three musical excerpts from Ravel's *Jeux d'eau*, labeled 1, 4, and 6. Each excerpt shows a piano score with a treble and bass staff. Below the staves, there are labels for chords and intervals.

Excerpt 1: Shows a sequence of chords: $MI: I^{\Delta 7} \text{ — } IV^{\Delta 7} \text{ — } I^{\Delta 7} \text{ — } IV^{\Delta 7} \text{ — } I^{\Delta 7} \text{ — } IV^{\Delta 7} \text{ — } V^{9 \text{ } \sharp 5} / IV \text{ — } IV^{\Delta 7} \text{ — } V^{9 \text{ } \sharp 5} / IV$. Above the staff, there are labels for "Pentacordo ES_0 " and "Pentacordo ES_0 ".

Excerpt 4: Shows a sequence of chords: $IV^{\Delta 7} \text{ — } Re^{7 \text{ } 11}$. Above the staff, there are labels for "Pentacordi ES (alternando ES_0 / ES_1)", "Pentacordo ottatonico (Coll I)", "Pentacordo ES_0 ", "Pentacordo ottatonico (Coll I)", and "Pentacordo ES_1 ". Below the staff, there are labels for "episodio cromatico" and "t=3".

Excerpt 6: Shows a sequence of chords: $MI: V^{7(b5)} \text{ — } I^{\Delta 7}$. Above the staff, there are labels for "ES₀" and "ES₁". Below the staff, there are labels for "t=2" and "t=1".

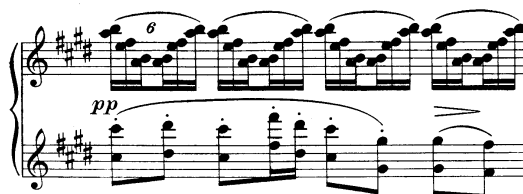
Es. 1. Ravel *Jeux d'eau*, episodio esa/ottatonico delle bb. 3-6. Gli agglomerati a toni interi e quelli ottatonali non sono mai presentati completi, ma sempre in forma di pentacordi (con sole 5 note)

Secondo esempio di intrusioni non diattoniche

Il secondo esempio di intrusione di materiali non diattonici è rappresentato da due episodi: quello in cui si passa dall'ultima fase dell'esposizione alla sezione dello sviluppo e quello in cui si prepara la ripresa (cfr. Fig. 1). In questi episodi Ravel, impiegando mezzi sintattici che non sempre rimandano a un senso tonale, sviluppa materiali motivici già presentati, e ritorna alla tonalità d'impianto giustapponendo configurazioni diatoniche e non diattoniche (per toni interi, ottatoniche e pentatoniche).

Dopo la presentazione iniziale del secondo gruppo tematico dell'esposizione alla b. 19 (cfr. Es. 2a), si osserva nei primi due quarti delle bb. 24 e 25 una breve oscillazione tra $re^{\sharp 9}$ e sol^{13} (cfr. Es. 2b) prima della sosta su un accordo di set-

tima maggiore di *mi^b* (Es. 2b, b. 26) che è l’ultimo evento armonico e centro tonale di questa sezione prima del cromatismo che successivamente diventerà prevalente.



Es. 2a. *Jeux d'eau*, b. 19. Frammento iniziale del tema *b*

Es. 2b. *Jeux d'eau*, bb. 24-26. Frammento centrale del tema *b*. La nona maggiore su *re[#]* è formata dalle note *re[#]-fa[#]-la[#]-do[#]-mi[#]*; la tredicesima sul *sol* è formata dalle note *sol-si-re-fa-la-(do)-mi*, (N.d.c.)

A partire da b. 29 (dove inizia la sezione dello sviluppo) Ravel elabora il tema *b* e applica la sua struttura armonica di accordi di tredicesima a una scala per toni interi (cfr. Es. 3a). Le battute 29 e 30 sfruttano infatti il movimento delle fondamentali *do[#]*, *si* e *la* appartenenti a *ES₁*. Se ora si osserva il gioco dei centri tonali dall’inizio del secondo tema (b. 19) in poi, così come viene presentato nell’Es. 3b, si può notare come la successione dei centri tonali (*do[#]-re[#]-sol-mi^b*) aggiunga alle tre note delle bb. 29-30 (*do[#]*, *si* e *la*) altre due note (*sol* e *mi^b*) che formano un pentacordo appartenente a *ES₁*.⁷

7. Notiamo che anche qui, come altrove, l’autore (seguendo le convenzioni della *set theory*) non distingue fra note enarmonicamente uguali: p. es. fra *re[#]* e *mi^b*. Poco più oltre *mi[#]* equivale a *fa* e *fa* doppio diesis a *sol*, ecc. (N.d.c.).

29

Es. 3a. *Jeux d'eau*, bb. 29-30. Gli accordi di queste battute vengono analizzati come tredicesime: p. es. DO#13, allo stato fondamentale, sarebbe costituito dalla seguente sovrapposizione di terze: do#-mi#-sol#-si-re#-(fa#)-la#. Il do# della m.d. costituisce ovviamente il basso del primo accordo. Analogamente vanno interpretati il Si 13 e il La 13 (N.d.c.)

Es. 3b. *Jeux d'eau*, bb. 19-30, intrusione della scala per toni interi

Vorrei ora aggiungere un commento sulla settima di Mi $\flat$ maggiore (b. 26, Es. 2b): in sé essa ora conclude l'esposizione ma, vista in una prospettiva più ampia, sembra aver la funzione di condurre al successivo cromatismo. Sembra esistere qui una scelta deliberata: perchè questo particolare centro tonale e questa particolare struttura armonica? Verrebbe quasi da pensare che il mi $\flat$ con settima maggiore fosse in questa posizione in virtù della sua omonimia con la struttura armonica dell'inizio dell'opera (la settima di Mi maggiore); infatti come struttura armonica di per sé è presentata in un modo relativamente stabile, adatto per concludere l'esposizione. Una riflessione più accurata rileva invece associazioni più profonde: il mi $\flat$ ha una relazione con le armonie vicine in base al sistema per toni interi; oltre a ciò, e per ragioni più sostanziali, il mi $\flat$ fa parte della successione cromatica di tre suoni *re-re#-mi*, una cellula melodica che riveste grande importanza a livello tonale e formale (cfr. Es. 4). Questa relazione cromatica verrà ancora più sfruttata nello sviluppo, in particolare nella seconda transizione, di cui parleremo più avanti.

MI: I (V⁷ I)

V⁷ I

Es. 4. Presenze della successione cromatica *re-re#-mi* nell'esposizione e nello sviluppo (bb. 1-62). Il pentagramma superiore riporta la successione degli accordi, mentre il pentagramma inferiore enuclea la successione cromatica

La b. 38 (che, come indica la Fig. 1, presenta una nuova idea tematica) è caratterizzata da due eventi significativi: il sistema ottatonico che satura la superficie musicale, e il cambiamento verso frasi ritmicamente più regolari, che liquidano il feroce cromatismo della prima fase dello sviluppo (bb. 29-37). La conformazione della mano destra in b. 38 (cfr. Es. 5) crea un'unità melodica, che è prima ripetuta nella battuta successiva, poi estesa per dare luogo a un'unità di due battute (39-40). In questo caso, Ravel si affida alla sovrapposizione di sotto-insiemi ottatonici, per ottenere l'accordo di sette suoni che la teoria degli insiemi chiama 7-31. A battuta 38 sono sovrapposte le armonie di Sol settima (*re-sol-fa-si*), Do# settima (*do#-mi-sol#-si*) e Mi minore. A b. 39 sono ripetute le sovrapposizioni di b. 38, mentre la battuta successiva, che completa la frase di due battute, estende ancora di più le sovrapposizioni: la figurazione della mano destra usa diffusamente l'accordo diminuito di *si*, oltre alla settima di dominante incompleta di *do#* e, sul terzo tempo, un'armonia incompleta di settima di Do# maggiore/minore oltre a un'armonia di settima maggiore/minore di *do#* con l'aggiunta della nona, che circola per l'intera battuta.

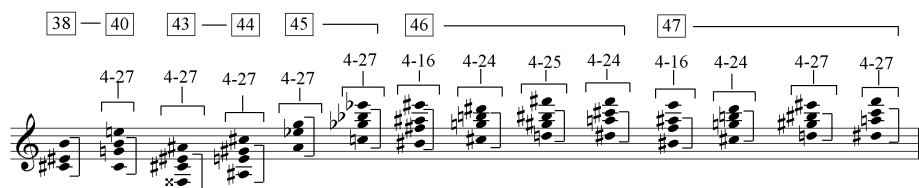
38 7-31: DO#-RE-MI-MI#-SOL-SOL#-SI

39 7-31: DO#-RE-MI-MI#-SOL-SOL#-SI

40 5-10: DO#-RE-MI-MI#-SI

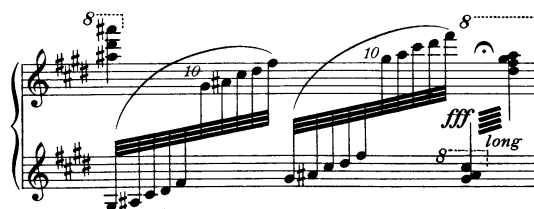
Es. 5. Intrusione ottatonica nelle bb. 38-40. La sigla 7-31 è il nome di questo set (a 7 note) nella teoria degli insiemi di Forte. Il set appartiene alla Collezione ottatonica I A descritta in Nota 6. Il set 5-10 (a 5 note) appartiene alla stessa Collezione

Il gruppo di suoni di natura ottatonica (7-31, Modello A su *do*[#]) governa anche l'organizzazione delle altezze delle bb. 41-42, che sono la trasposizione modificata (a distanza di cinque semitoni) $t=5$, della frase di due battute (39-40). La successiva ripetizione dell'unità, alle bb. 43-44, comporta una minaccia per l'identificazione del sistema ottatonico; mentre il basso si articola su armonie con relazione di terza, improntate al sistema ottatonico (accordi di settima "di terza specie" sul *sol* – *fa* doppio diesis – e sul *la*[#]: cfr. Es. 6), la figurazione della mano destra, invece, introduce alcune altezze estranee al sistema ottatonico con un processo di graduale mutazione dal sistema ottatonico a quello per toni interi, e infine al raggiungimento di un cruciale ambito pentatonico di *Re*[#] minore, a battuta 48 (cfr. Es. 7).



Es. 6. Trasformazione dal sistema ottatonico al sistema a toni interi. I numeri in riquadro indicano le battute, le sigle numeriche sottostanti si riferiscono agli insiemi di Forte

Ravel mantiene l'accordo di tre suoni 3-8 (0 2 6, composto di grado congiunto, terza maggiore e quarta eccedente), per tutta la battuta 46 e per metà della battuta 47, come si vede dall'Es.6, ma ne cambia la figurazione sovrastante, per introdurre tre gruppi di quattro tetracordi, che sono sotto-insiemi del sistema per toni interi (4-16, 4-24 – accordo aumentato con l'aggiunta dell'undicesima – e 4-25 – sesta francese). Questi gruppi di quattro accordi iniziano con 4-16 su *si*[#], seguiti da 4-24, 4-25 e 4-24, ciascuno un semitono sopra rispetto al precedente. Nella seconda metà di battuta 47, 4-25 e 4-24 sono sostituiti con due accordi di settima “di terza specie” (4-27), uno sul *re* e uno sul *re*[#]. L'ultimo procede portando il *la* al *la*[#] e raggiungendo infine la struttura pentatonica su *re*[#] minore (cfr. Es. 7). In questo caso, il passaggio pentatonico su *re*[#] minore ha la funzione di “scaricare” l'energia consumata. In termini di macrostruttura, il *re*[#] (la sensibile della tonalità d'impianto) viene qui sfruttato e messo in rilievo per rinforzare la già citata successione cromatica strutturale *re-re*[#]-*mi*.



Es. 7. *Jeux d'eau*, b. 48

Questo lungo episodio è seguito dalla seconda transizione (cfr. Fig. 1), che è costituita da tre elementi: il primo presenta strutture pentatoniche su *re*[#] minore, armonie di tipo dominantino esteso, e altri accordi su *re* naturale, enfatizzando due dei membri della citata terna cromatica strutturale, e creando l'aspettativa per il terzo; il secondo, che è una trasposizione modificata del primo ($t=2$), articola strutture sulla scala pentatonica minore di *fa*, e su accordi di tipo dominantino su *mi* naturale. Il nostro interesse è focalizzato sulla terza frase a bb. 60-61 (cfr. Es. 8), dove Ravel propone movimenti circolari della fondamentale che procedono per gradi congiunti, con evidenti intersezioni tra il sistema

tonale-diatonico e quello per toni interi: a partire da *fa* $\sharp$ si articolano triadi maggiori basate su note della scala ES_0 che fungono da fondamentali di queste triadi (*fa* $\sharp$ -*sol* $\sharp$ -*la* $\sharp$ -*do-re-mi-fa* $\sharp$ -*sol* $\sharp$), sino allo strategico inserimento di La^7 e Si^7 , che interrompono la successione per toni interi e che introducono la ripresa con una chiara inserzione tonale di sottodominante e dominante.

60

FA# SOL# LA# SOL#⁶ LA#⁶ DO RE MI⁹ RE MI⁶

61

(MI: $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$)

FA#⁽⁹⁾ SOL# LA# LA# SOL# FA# SOL# LA⁷ SI⁷ MI⁴⁷

MI: IV⁷ V⁷ I

Es. 8. *Jeux d'eau*, bb. 60-62, preparazione della ripresa: intrusione del sistema per toni interi

Le fondamentali degli ultimi due accordi del sistema per toni interi, *Fa* $\sharp$ maggiore e *Sol* $\sharp$ maggiore, e le due settime di dominante di *la* e *si*, non sono altro che il secondo, il terzo, il quarto e il quinto grado di *Mi* maggiore, inoltre si può osservare che le note più acute degli ultimi quattro ottavi di b. 61, sottolineano questi gradi. Questa particolare successione di fondamentali raggiunge il suo pieno significato funzionale con la sua conclusione sulla settima di dominante di *si*, la dominante strutturale che annuncia la ripresa; allo stesso tempo la coppia *re-re* $\sharp$ ritorna come il risultato dell'alternanza tra i due frammenti per toni interi (*fa* $\sharp$ -*sol* $\sharp$ -*la* $\sharp$ e *do-re-mi*). Infine, *re* $\sharp$ acquisisce il suo significato in senso tonale come sensibile strutturale che risolve sul *mi*, rinforzando la ripresa.

Terzo esempio di intrusioni non diatoniche

La terza e ultima intrusione della modalità non diatonica avviene nella transizione modificata – episodio strettamente cromatico – della ripresa; per la precisione questo rappresenta il mezzo con cui Ravel realizza realmente ciò che Samson chiama “tonalità modificata”. Rispettando le norme sintattiche della forma sonata, il compositore presenta infatti un doppio ritorno: quello dell’originale campo armonico (Mi maggiore) e quello di una ripresa frammentata del disegno tematico iniziale. Nelle tre battute successive alla 62, sono ripetute le *bb.* 1-3, con l’aggiunta di un pedale di *sol* prima che cambi il percorso armonico dell’esposizione iniziale, cioè prima del frammento (*bb.* 65-77) che si conclude con la dominante strutturale di *b.* 77. Da *b.* 65 in avanti, Ravel decide dunque di non riprendere l’esposizione identica, e organizza i materiali in modo nuovo.

The musical score shows measures 67-72 of *Jeux d'eau*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for piano with treble and bass staves. Above the staff, labels indicate the mode of each measure: LA m, SI m, SOL m, LA m, FA m, SOL M, MI bm, FA M. Transitions are marked with arrows and 't=-2' or 't=-3'. Below the staff, the set 6-Z28 is indicated for measures 67-72, and the set 3-7 is indicated for measures 68-71. Measure 72 is marked with 'MI: V/V'.

Es. 9. *Jeux d'eau*, *bb.* 67-72, intrusione dei sistemi esatonale e ottatonico. Il set 6-Z28 è costituito dalle altezze 0, 1, 3, 5, 6, 9 (in trasposizione a *do*, si tratta di *do, do#, re#, fa, fa# la*). Nella fattispecie il set è quasi sempre suddiviso in due gruppi: un accordo minore e il set 3-7 che comprende i tre intervalli di seconda, terza minore e quarta (p. es. *do-re-fa*)

Le *bb.* 67-72 (cfr. Es. 9) rappresentano uno dei più vitali e aggressivi passaggi di *Jeux d'eau*, a partire da una struttura (6-Z28) che suggerisce, sia visiva-

mente che acusticamente, quello che si realizzerà in seguito: la divisione dello spazio cromatico in due piani, che scorrono paralleli, distinti prima armonicamente, poi modalmente.

La triade di La m., che deriva dalla precedente b. 67 (la battuta iniziale dell'Es. 9) procede accoppiandosi con la triade di Si M. che occupa il secondo sedicesimo di battuta 68, formando una cellula che sarà sfruttata in seguito. La figurazione della mano destra impiega la coppia di triadi La m. e Si M. sopra un contestuale dispiegamento di due gruppi di tre note: il set 3-7 (che occupa lo strato più grave di b. 67) e la triade aumentata (set 3-21) su *fa*♯. Il resto della battuta si articola con tre trasposizioni di questa stessa struttura su ognuno dei tempi della battuta: Sol m./La M. poi Fa m./Sol M, e infine Mi♭ m./FA M. L'intero schema si estende dunque su un tetracordo per toni interi, che ha i suoi punti estremi sulle triadi di *la* e di *mi*♭ (*la-sol-fa-mi*♭).

A battuta 69, Ravel mantiene 6-Z28 diviso come in precedenza, ma altera l'intervallo di trasposizione ($t=3$) per mettere in evidenza il sistema ottatonico.⁸ I due piani che scorrono paralleli esauriscono il ciclo delle terze minori, con triadi minori nello strato più alto e con l'insieme 3-7 nello strato più basso, delineando rispettivamente la Collezione III e la Collezione II. L'ottatonismo è sostenuto per altre tre battute, ma infine i due piani paralleli configurano una sola forma ottatonica, la Collezione III. Come osserva Baur nell'articolo già citato, le due triadi maggiori in relazione di tritono (cfr. la b. 72 dell'Es. 9) producono quella configurazione ottatonica che va sotto il nome di "accordo di Petruska", così definito perché utilizzato da Stravinskij nel suo famoso balletto del 1911. Nelle bb. 70-71, l'accordo di Do maggiore è sovrapposto a un accordo di Fa♯ maggiore incompleto (e forma il set 5-28), mentre a b. 72 i due accordi sono completi.

Questa famosa struttura ottatonica gioca un ruolo doppio: nelle battute in cui compare coinvolge energie ritmiche e armoniche; in un'ottica macroformale è invece utilizzata, come giustamente osservano Taruskin e Baur, per favorire il graduale ritorno alla tonalità d'impianto. Assume cioè la funzione di preparazione della dominante strutturale (V/V: cfr. Es. 9) con una collocazione strategica mirata a sottolineare l'arrivo del secondo gruppo tematico che avrà luogo a b. 78 (cfr. Fig. 1). La sua risoluzione immediata – che interrompe momentaneamente il passaggio dal II grado alla dominante – consente ancora a Ravel di deviare dall'ottatonismo al sistema per toni interi (cfr. Es. 10). Si ritorna qui a un'idea già familiare – quella che apre la sezione dello sviluppo alle bb. 29-30: cfr. Es. 3a – creando un percorso discendente, in cui si muovono armonie di tredicesima di dominante, alla distanza intervallare di un tono: Fa13 - Mi♭13 - Do♯13 - Si13.

8. Mentre a b. 68 l'intervallo di trasposizione è di un tono ($t=2$) e la disposizione degli accordi avviene per toni interi, nella battuta successiva la trasposizione avviene per terze minori, che costituiscono i perni della scala ottatonica. Una cosa del tutto analoga avviene con le tre note della mano sinistra (N.d.c.).

73

FA¹³ MI^{b13} FA¹³ MI^{b13} FA¹³ MI^{b13} DO^{#13} SI¹³

6-33 6-33 6-33 6-33 6-33 6-33 6-33 6-33

MI: V¹³ → I

Es. 10. *Jeux d'eau*, bb. 73-74

Successivamente Ravel usa un meccanismo ben noto quando l'ultimo accordo di b. 76 scivola, sia pure momentaneamente, in un contesto tonale (cfr. Es. 11). La b. 75 è tutta costituita da armonie a coppie (accordi di settima maggiore preceduti dalle loro dominanti) che profilano una configurazione per toni interi mediante trasposizione di ogni coppia su una scala diatonica a gradi equidistanti. Anche questo schema, come quello delle due battute precedenti (Es. 10), è organizzato in frasi di due battute. Queste tuttavia concludono, alla fine di b. 76, con un'undicesima sul *fa*[#], secondo grado della tonica *mi*, inteso come dominante della dominante (V/V).

75

7-35 7-35 7-35 7-35 7-35 7-35 7-35

V⁹/Mi V⁹/Re V⁹/Mi V⁹/Re V⁹/Mi V⁹/Re V⁹/Do DoM⁷ MI: V¹¹/V V⁹rit⁴

Es. 11. *Jeux d'eau*, bb. 75-77. Il penultimo accordo viene etichettato come quinto grado del quinto grado di Mi che corrisponde a *Fa*[#]. L'ultimo (*la-si-mi-fa*[#]-*si-do*) con basso *si*, viene interpretato come nona di dominante con ritardo di quarta (del *mi* sul *re*[#])

La modalità non diatonica e la forma

L'intrusione di strutture non diatoniche in *Jeux d'eau* ha un precedente storico negli episodi di natura cromatica che si incontrano spesso nella musica dei compositori europei di fine Ottocento. Tuttavia, come risulta evidente dal discorso precedente, questo tipo di intrusione anche se crea episodi cromatici,

non si basa su metodi strutturalmente cromatici. Ravel impiega i versatili mezzi del sistema ottatonico e di quello per toni interi, ma i tre episodi che presentano intrusioni non diatoniche non possono essere visti né come indipendenti l'uno dall'altro, né come puri fenomeni solo retorici. Le modalità non diatoniche assumono funzioni a lungo termine in cui, operando in un contesto orientato tonalmente a livelli "profondo e medio" (come li chiamerebbe la teoria schenkeriana), esse non si limitano a soddisfare ruoli di natura tonale, ma influiscono anche sull'organizzazione formale.⁹ Questo ci riporta alla questione posta all'inizio: in che modo questi procedimenti intaccano l'integrità delle convenzioni compositive della forma sonata?

Sembra che qui si tratti di una questione di disegno e funzione formale, ma il vero problema non è rappresentato dalla stretta aderenza al protocollo classico della forma sonata. Quello che interessa è se e con quali mezzi Ravel rispetta l'essenza della forma, a prescindere dalle convenzioni funzionali di questa, e quale ruolo ricopre, in tale meccanismo, l'impiego di figurazioni non diatoniche. Charles Rosen [1988, 8] definisce le tre principali sezioni dell'allegro in forma sonata (esposizione, sviluppo e ripresa), rispettivamente come opposizione, intensificazione e risoluzione;¹⁰ e pone l'accento, in particolare, sui conflitti drammatici che si creano nel processo di realizzazione di queste intenzioni funzionali, nelle tre sezioni. Nell'organizzazione formale di *Jeux d'eau* si possono riscontrare anomalie, ma le intenzioni a livello funzionale sono osservate meticolosamente, attraverso un uso della dialettica tra forma e altezze, pensato nel minimo dettaglio. Il trattamento delle altezze è molto ben calcolato: Ravel opera precise scelte e il suo strategico impiego della modalità non diatonica aiuta a realizzare le funzioni e a mantenere l'equilibrio della forma.

A questo punto, è utile concentrarsi su quella che Rosen chiama opposizione (la Fig.2 fornisce il supporto alle argomentazioni che seguono). Risulta ragionevole affermare che la sezione dell'esposizione di *Jeux d'eau* presenta un'esposizione piuttosto che un'opposizione, soprattutto considerando i due gruppi che predominano l'intera sezione; anzitutto l'esposizione non presenta l'opposizione di due aree tonali, infatti:

9. La modalità non diatonica fornisce la connessione tra gli eventi sintattici fondamentali e le strutture tonali dell'opera. Questo tipo di integrazione ha un valore locale (vedi per esempio l'episodio cromatico delle bb. 3-6), ma ha anche importanti implicazioni di più vasta portata. Le successioni non diatoniche spostano la centralità del *do*♯ del tema b (cfr. Fig. 1) e la fanno navigare in un percorso di cicli esatonali e ottatonici che non cessa la sua attività fino al momento in cui raggiunge una risoluzione strutturale sulla tonica del secondo gruppo tematico nella ripresa. Oltre a questo, la modalità non diatonica si inserisce nella struttura cromatica della successione *re-re♯-mi*.

10. Il concetto di opposizione, intensificazione e risoluzione come quintessenza della forma sonata è riscontrabile anche in Rink [2001, 682]: «L'essenza del principio sonatistico nel XVIII secolo consisteva in una opposizione o polarità (di solito armonica) che si manifestava nei primi momenti dell'opera e che dopo un'intensificazione delle tensioni risultanti trovava infine una sorta di riconciliazione, più o meno collocata nella terza parte del brano, soprattutto dovuta ad aggiustamenti tonali».

- i) nella relazione delle fondamentali tra Mi M. e Do# m. il secondo gruppo può facilmente essere percepito come un’area tonale complementare (relativo minore).
- ii) C’è mancanza di un vero e proprio passaggio armonico e ritmico tra i due gruppi. L’arrivo tonale al Do# m. è ottenuto da Ravel con lo sfruttamento delle alterazioni comuni alle due tonalità, circa dieci battute prima dell’effettivo approdo al secondo tema. La seconda area tonale si stabilisce rinforzandosi da sola, perciò è inserita prima del secondo tema: ha bisogno del suo tempo e del suo spazio per imporsi.
- iii) Non c’è una vera e propria chiusura della seconda area tonale. L’esposizione non si conclude con una cadenza; al contrario, Ravel crea un’interruzione del flusso musicale, con la stasi momentanea sulla settima di di Mi $\flat$ M. a bb. 26-28. Questa interruzione sopperisce alla mancanza delle funzioni tonali introducendo una pausa prima dello sviluppo. La pausa fornisce il peso necessario all’intrusione del sistema per toni interi che caratterizza questo importante passaggio formale e che inizia con l’altezza di riferimento del secondo tema anziché con una sezione espositiva autonoma.

ESPOSIZIONE	SVILUPPO	RIPRESA	CODA
I gruppo / transiz./ II gruppo	x elementi / II transizione	I gruppo/ transiz./ II gruppo	coda
-----opposizione-----	-----intensificazione-----	-----risoluzione-----	
Eventi:			
i) Allontanamento dalla tonica	i) sviluppo	i) reinterpretazione e risoluzione (anche dello sviluppo secondario)	
ii) affermazione della dominante (V/V)	ii) II transizione		
iii) conferma della modulazione con cadenza perfetta sul V		ii) cadenza finale sulla tonica	

Fig. 2a. Funzioni formali in un allegro di sonata

ESPOSIZIONE	SVILUPPO	RIPRESA
I gruppo /transiz/II gruppo	1 elemento /II transiz.	I gruppo /transiz.modif./ II gruppo/ codetta
opposizione-----	-----intensificazione-----	-----risoluzione-----
Eventi:		
stabilizzazione e rinforzo	i) processo di sviluppo ii) seconda transizione	i) reinterpretazione e risoluzione dell’area secondaria (la transizione modificata rinforza la risoluzione sulla tonica, e la polarità tra diatonismo e non datonismo)
		ii) affermazione della tonica, tramite il secondo tema in Mi maggiore e la codetta

Fig. 2b. Funzioni formali in *Jeux d’eau*

Le idee di Rosen [*ibid.*, 100] sull'organizzazione dell'esposizione nella sonata classica forniscono una base per la valutazione delle sezioni di *Jeux d'eau* (cfr. Fig. 2). Nell'esposizione della sonata classica il compositore ha bisogno di tre condizioni:

- i) l'allontanamento dalla tonica
- ii) l'affermazione della dominante (per es. una cadenza sospesa sul V del V)
- iii) la conferma della modulazione, per mezzo di una chiara cadenza sul V.

L'analisi di *Jeux d'eau* non rivela né un reale allontanamento dalla tonica, né un evento tonale/armonico che stabilisca e confermi la seconda area tonale. Ma ovviamente non si deve svalutare quello che succede sulla base di quello che dovrebbe succedere.¹¹ Se la forma-sonata si basa su opposizione, intensificazione e risoluzione, non dobbiamo dunque concentrarci sulle specifiche modalità di attuazione del nostro modello nel periodo classico, ma piuttosto su ciò che avviene di fatto nella partitura che stiamo esaminando. Le due aree tonali dell'esposizione non danno luogo a vere polarità, ma allo stesso tempo è chiaramente percepibile l'opposizione tra il sereno diatonismo della prima e il feroce cromatismo non diatonico della seconda.

Ribadiamo dunque che l'inizio di questa "sonata" si configura più come esposizione che come opposizione, ma nel processo di esposizione Ravel mette in rilievo le caratteristiche più importanti dell'opera: la polarizzazione strutturale tra diatonismo e non-diatonismo alle bb. 3-6, e poi l'altrettanto strutturale cellula cromatica *re-re#-mi*, che in seguito avrà grande importanza in alcuni punti di connessione, (quando per esempio il *mi*^b, enarmonico di *re*[#], viene messo in rilievo come fondamento della struttura armonica nella conclusione dell'esposizione e nella preparazione della ripresa). In questo modo Ravel rivela una capacità di pensiero formale su larga scala, che ricorda i modelli di Haydn, Mozart e Beethoven.¹²

Per ciò che riguarda l'intensificazione, si può dire che lo sviluppo di *Jeux d'eau* comprende due sezioni: una è basata su veri e propri procedimenti di sviluppo come cambiamenti di tessitura, di fraseggio e di ritmo (si può anche dividerla in due parti: la prima da b. 29 a 37, e la seconda da b. 38 a 48, considerando la graduale trasformazione dal sistema ottatonico al sistema per toni interi e, alla fine, al sistema pentatonico), con modalità incalzanti in termini di movimento armonico e ritmico, e di elaborazione melodica; l'altra sezione è in-

11. Non si sta affermando che Ravel introduce nuove regole, ma che adopera soluzioni alternative all'interno delle dinamiche che regolano il modello classico di un Allegro di sonata.

12. Gli studi di James Baker [1993] e di Burnett e O' Donnel [1996] sul cromatismo della musica classica, offrono alcune importanti osservazioni sul ruolo essenziale (in termini formali, tonali e di struttura motivica) degli aggregati cromatici e dei modi con cui avviene il loro completamento. Burnett e O'Donnel osservano ad esempio che i cinque suoni che si aggiungono a quelli diatonici in una scala cromatica, di frequente creano cellule cromatiche con suoni diatonici adiacenti prima del completamento dell'aggregato cromatico. Baker sostiene la relazione tra elementi strutturali importanti e il completamento "non ordinato" dell'aggregato.

centrata sul rientro all'originale area tonale.¹³ (Come mostra la Fig. 2a entrambe queste funzioni sono totalmente in linea con il protocollo della forma sonata del periodo classico). Più precisamente, l'intera sezione dello sviluppo è dominata dalla modalità non diatonica, sia per la presenza di alternanze simmetriche fra intrusioni esatonali e non esatonali, sia per la presenza di frammenti ottatonici e di frammenti per toni interi. Non è a caso che il compito dello sviluppo sia affidato al sistema ottatonico, esatonico e pentatonico, così come non sembra accidentale che la commistione di questi sistemi dia luogo al passaggio più aggressivo di *Jeux d'eau*. Questa sezione soddisfa l'assunto di Rosen dell'intensificazione (e segue la pratica di Haydn, Mozart e Beethoven di situare nello sviluppo i momenti di più alta tensione emotiva) e la particolare intrusione non diatonica appare, in quest'ottica, una scelta molto appropriata.

Non sembra essere una coincidenza che anche che un altro furioso passaggio di *Jeux d'eau*, che si verifica nella transizione modificata della ripresa, alle bb. 67-72 – simile allo sviluppo secondario (la cui funzione, nel modello di forma sonata classica è «di non prolungare la tensione dell'esposizione, ma di rinforzare la risoluzione sulla tonica», come afferma Rosen [1988, 106] – presenti significative trasformazioni basate sul sistema per toni interi e su quello ottatonico (oltre che sull'accordo di *Petruska*). Ma al di là del cromatismo, esistono altre ragioni che spiegano la natura di questo episodio: nell'esposizione, infatti, Ravel organizza la seconda area tematica con particolare prudenza; nella ripresa la prepara invece con una dominante strutturale, usata come strumento per inserire l'episodio cromatico. Il suo movimento conduce così a una conclusione, ma anche a qualcosa di più, cioè alla conclusione dell'importante elemento strutturale, introdotto in precedenza: la polarizzazione tra diatonismo e cromatismo necessita di una risoluzione, e questa è la ragione per cui l'impianto non-diatonico viene così evidenziato nella ripresa.

Questo si può evincere anche considerando la completa assenza della modalità non diatonica, nel secondo gruppo tematico della ripresa. Ravel crea il senso della risoluzione già nel pieno di questa, e il diatonismo sereno del secondo tema, ora in Mi M., porta a un'atmosfera di grande tranquillità. La presenza di un passaggio così smaccatamente diatonico, appena prima della comparsa del secondo tema nella ripresa, rinforza sia la risoluzione sulla tonica, sia il ritorno della serenità come risoluzione strutturale del conflitto drammatico tra diatonismo e modalità non diatonica.¹⁴

13. Nonostante Ravel non mostri una naturale inclinazione per l'elaborazione classica di un tema, la seconda struttura tematica presenta una potenziale qualità, che le permette di diventare soggetto di elaborazione nello sviluppo. A differenza di Debussy, che elabora le idee musicali senza un obiettivo finale (il processo di elaborazione è diverso per natura e per intenti), Ravel “carica” le sue elaborazioni tematiche, facendole convergere verso il ritorno strutturale a un centro tonale.

14. In *Jeux d'eau* si verifica un'occasionale sovrabbondanza di simmetrie non diatoniche, che oltrepassano le divisioni formali. L'organizzazione delle altezze spesso non considera le barriere formali. Ciò accade in forma particolarmente evidente alle bb. 24-9 dove il sistema a toni interi abbraccia la fine dell'esposizione

Nella sonata classica è sostanziale l'opposizione tra aree tonali; nella sonata romantica questo aspetto è meno considerato rispetto all'attenzione per le trasformazioni tematiche e alle intensificazioni del cromatismo, normalmente usati come mezzi per ottenere una sorta di narrativa musicale. Se queste particolarità costituiscono norma nella storia della forma sonata, dove si può collocare, allora, *Jeux d'eau*?¹⁵ Ma forse qui ci stiamo ponendo solo una parte del problema: tentare di classificazione di quest'opera, solo sulla base delle convenzioni formali lascia infatti qualcosa di irrisolto. La sonata classica è, in fin dei conti, uno stile. Ravel fa sapienti riferimenti a una forma – la sua forma sonata, non presenta nuovi elementi strutturali o convenzioni formali, anche se obbedisce alla regola in modi nuovi – ma la discontinuità stilistica gli permette di avere relazioni con un modello specifico di forma e non con una tradizione di stile.¹⁶ La aggressività ritmica e armonica di Ravel, e il suo modo di strutturare le frasi (nello specifico, la mancanza di una periodicità ritmica) non rientrano nelle regole dello stile della sonata del tardo Ottocento e del Novecento.¹⁷

Nella forma sonata di Ravel si profila una nuova dialettica tra forma e organizzazione delle altezze. Ravel collega l'equilibrio formale con le possibilità cromatiche offerte dal potenziale del sistema non diatonico. Il nodo cruciale della relazione tra elementi formali statici e dinamici è interpretato in un'ottica totalmente innovativa, e questo fornisce una risposta anche alle nostre domande sull'integrità della forma sonata. Mentre molti compositori del Romanticismo introducono nuove risorse nel momento in cui affrontano la forma dell'allegro di sonata (per esempio si dice che Schumann "reinterpreta" la forma per nuovi scopi), Ravel introduce nuovi mezzi per realizzare le antiche convenzioni.¹⁸ In

e l'inizio dello sviluppo. Tuttavia questa "discontinuità" non è un ostacolo in termini di disegno formale e di equilibrio interno, perchè gli elementi non diatonici contengono in sé allusioni al sottointeso arco tonale.

15. Nonostante le preoccupazioni di Rosen circa la legittimità dello stile compositivo della forma sonata nel Romanticismo, le sonate post-beethoveniane (non ultime quelle di Brahms) costituiscono il secondo, importante capitolo della storia e dello stile di questa forma.
16. Griffiths [2001, 683-684] fa questa affermazione in riferimento all'obiettivo di Boulez di basare la sua *Sonata* per pianoforte, n.2 sul modello della Sonata *Hammerklavier* di Beethoven.
17. Con questa affermazione non si intende sminuire la presenza di caratteristiche stilistiche del classicismo in *Jeux d'eau*. Ad esempio, la tessitura, anche se nello stile Classico non è particolarmente rilevante, è comunque eterogenea (l'eterogeneità di tessitura nello stile Classico è essenziale), e costituisce un importante elemento per la configurazione della forma. Gli episodi musicali importanti sono annunciati da un cambiamento di tessitura: per esempio la sezione dello sviluppo e la seconda transizione.
18. Lester [1995, 209] affronta il tema delle nuove componenti introdotte da Schumann nella forma sonata. Egli attribuisce i giudizi negativi sulla forma sonata di Schumann più a un fallimento della teoria, che della composizione: «le teorie sulla forma sonata, sia quelle classiche che quelle moderne, non riescono a spiegare queste opere. Le teorizzazioni che danno la maggiore importanza al contrasto fra temi, allo sviluppo e alla risoluzione finale dei contrasti, non prendono in considerazione un tipo di narrativa tematica che si estende fino alla fine della Coda [che è una delle nuove proposte strutturali di Schumann], né affrontano il problema dei movimenti monotematici e delle ricorrenti frasi-motto. D'altra parte, le teorizzazioni che danno la maggiore importanza ai movimenti tonali – la "discesa interrotta" di Schenker, il principio sonatistico di Cone, la polarità tonale di Rosen, il "doppio ritorno" di Webster – non riescono a

questo senso si può dire che in *Jeux d'eau*, la modalità non diatonica è utilizzata come mezzo per rinvigorire la prassi della tradizione, non per cambiarla o per riformarla.

spiegare i nessi tonali persistenti e le ambiguità tonali fra gruppi tematici».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAKER J. (1993), *Chromaticism in classic music*, in C. Hatch – D. W. Bernstein (cur.), *Music theory and the exploration of the past*, University of Chicago Press, Chicago, 233-307.
- BAUR S. (1999), *Ravel's 'Russian' period: Octatonicism in his early works, 1893-1908*, «Journal of the American Musicological Society», 52/3, 531-592.
- BURNETT H. – O'DONNELL S. (1996), *Linear ordering of the chromatic aggregate in classical symphonic music*, «Music Theory Spectrum», 18/1, 22-50.
- GRIFFITHS P. (2001) voce *Sonata* (parte 4: *20th Century*), in *New Grove Dictionary of Music*, vol. 23, 683-684.
- LESTER J. (1995), *Robert Schumann and sonata form*, «19th-Century Music», 18/3, 180-210.
- RINK J. (2001), voce *Sonata* (parte 3: *19th Century after Beethoven*), in *New Grove Dictionary of Music*, vol. 23, 681-683
- ROSEN CH. (1988), *Sonata Forms*, Norton, New York.
- SAMSON J. (1979), *Music in Transition*, Dent, London.
- TARUSKIN R. (1987), *Chez Pétrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky*, «19th Century Music» 10, 265-286.
- TOORN P. van den (1983), *The music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven.

Domenico Giannetta

IL MONDO È FATTO A SCALE.

STUDIO TEORICO SULLE RELAZIONI POSSIBILI FRA SCALE E MODI

Il concetto di scala è da sempre alla base del pensiero teorico musicale: dai tetracordi del sistema *teleion* nella Grecia classica ai modi ecclesiastici medioevali, dal *Dodecachordon* di Glareanus ai modi a trasposizione limitata di Mes-siaen, una successione ordinata di suoni, ascendente e/o discendente, è stata l'impalcatura sulla quale gli studiosi di ogni epoca hanno costruito gran parte dei sistemi teorici oggi conosciuti. In questa sede, tuttavia, non analizzeremo l'evoluzione storica del concetto di scala, né ci occuperemo di contestualizzare i singoli modi alla luce del repertorio musicale che dal loro utilizzo ha avuto origine. Questo studio va considerato piuttosto alla stregua di un "gioco intellettuale", ed in quanto tale sarà assolutamente astratto, quasi del tutto privo di riferimenti alla prassi compositiva. Il primo obiettivo sarà quello di fornire una classificazione sistematica ed esaustiva delle strutture scalari e dei sistemi modali che è teoricamente possibile ricavare combinando fra loro gli intervalli, indipendentemente dal fatto che le configurazioni risultanti siano o meno rin-tracciabili nella letteratura musicale.

Ai fini della nostra classificazione tratteremo le scale ed i modi come dei sistemi chiusi, costituiti quindi da un insieme finito di suoni. Nella realtà pratica, tuttavia, i sistemi sonori si comportano spesso come sistemi dinamici, in cui uno o più suoni possono oscillare fra due diverse posizioni intervallari (gradi mobili).¹ Questa caratteristica era già presente nei modi ecclesiastici, in particolare nei casi in cui, per evitare successioni melodiche scomode per il canto, il *si^b* sostituiva il *si* naturale nei modi lidio e dorico, dando origine di fatto ai modi ionico ed eolico ben prima che tali sistemi modali fossero codificati nel *Dodecachordon* (1547) di Heinrich Loriti Glareanus. Nel periodo di transizione fra modalità e tonalità questa tendenza si accentua, tanto che nelle opere di Girolamo Frescobaldi è possibile individuare due impianti modali principali (che

1. Consideriamo "dinamico" un sistema sonoro basato su una struttura fissa, la medesima che caratterizza un sistema chiuso, all'interno della quale tuttavia uno o più gradi hanno la possibilità di oscillare fra due diverse posizioni intervallari. I sistemi dinamici, o modi mobili, sono tipici del periodo di transizione fra modalità e tonalità, a cavallo fra i secc. XVI e XVII [Azzaroni 1986, 64-6, 110-1], così come della musica di tradizione orale [Magrini 1982, 55-65].

anticipano di fatto il dualismo maggiore-minore) al cui interno sono però ancora presenti tutte le sfumature dei modi ecclesiastici che stanno ormai per soppiantare: in pratica il nascente modo maggiore deriva sì dal modo ionico, ma incorpora al suo interno anche le sfumature lidia e misolidia, dando luogo ad un modo mobile in cui due gradi (il IV ed il VII) possono assumere due diverse posizioni intervallari [Azzaroni 1986, 122-142]. Alla fine del XVII secolo, nel momento in cui si afferma definitivamente la tonalità armonica maggiore-minore, si determina una contrapposizione netta fra due ambiti modali apparentemente chiusi ed indipendenti, ma anche in questo caso, per ragioni melodiche oltre che armoniche, due gradi del modo minore (il VI ed il VII) mantengono una mobilità che dà luogo a differenti possibilità combinatorie (scala minore naturale, melodica o armonica),² ed inoltre anche il II grado può subire un trattamento simile (scala napoletana) conservando quindi una sfumatura frigia in seno alla tonalità.

Partendo da questi presupposti possiamo ipotizzare che, a livello meramente teorico, tutti i gradi (escluso ovviamente il I) che costituiscono un qualsiasi sistema modale possono subire una modificazione di tipo cromatico, e trasformare così istantaneamente il modo di partenza in un sistema sonoro diverso dal primo. Ecco quindi che mettendo a confronto le strutture intervallari dei singoli sistemi sonori, e andando alla ricerca di tutte le relazioni fra modi che si differenziano per un unico suono, sarà possibile costruire una “griglia” attraverso le connessioni della quale la modulazione da un sistema modale ad un altro avverrà semplicemente modificando cromaticamente uno dei gradi del modo di partenza. Ma poiché la trasformazione cromatica di un singolo suono non ha la forza di creare una vera e propria modulazione fra due sistemi sonori che presentano una forte matrice comune,³ un simile procedimento non determinerà tanto la fuoriuscita da un sistema, quanto piuttosto la transizione attraverso due diverse sfumature di un sistema sonoro più complesso che comprende al suo interno più sistemi sonori indipendenti posti in relazione fra loro: una configurazione del genere prende il nome di ipersistema modale.⁴

Per rendere più agevole il confronto e la ricerca di punti di contatto fra modi differenti, identificheremo ciascuno di essi con la propria successione interval-

2. Il modo minore va quindi inteso non come una scala, ma piuttosto come una «riserva di nove suoni» [De la Motte 1988, 114].

3. Pensiamo ad esempio alla sostituzione del *si naturale* con il *si♭* in un modo ionico basato sulla *finalis do*, procedimento che crea di fatto un modo misolidio, ma che non riesce ad essere percepito come un vero e proprio cambio di modo in quanto ben sei dei sette suoni che costituiscono i due sistemi modali [*do, re, mi, fa, sol, la*] formano una “matrice comune” ad entrambi.

4. Un “ipersistema modale-tonale”, basato sulla combinazione di tutte le “sfumature” dei sei modi ecclesiastici autentici (lidio, ionico, misolidio, dorico, eolico e frigio), a loro volta combinati con i due poli maggiore e minore della futura tonalità armonica, è utilizzato da Loris Azzaroni per decifrare i particolari collegamenti armonici riscontrabili nel linguaggio di Girolamo Frescobaldi, non spiegabili altrimenti né in senso modale né in senso tonale [Azzaroni 1986, 128].

lare.⁵ Inoltre, per ridurre al minimo le influenze di tipo storico-culturale, in particolare per quanto riguarda i modi ecclesiastici (pensiamo ad esempio al valore evocativo emanato dalle loro denominazioni: dorico, frigio, lidio etc...), classificheremo tutti i sistemi modali con delle sigle alfanumeriche: questo procedimento, oltre che confermare la natura astratta del metodo di indagine impiegato in questo studio, favorirà un confronto neutrale e paritetico fra tutti i sistemi sonori, indipendentemente dalla loro origine.

Affinché il lettore possa familiarizzare con le operazioni analitiche presentate nelle pagine seguenti, applicheremo inizialmente i procedimenti di classificazione e di confronto ai sistemi sonori derivati dalla scala diatonica, ampliando in un secondo momento il raggio d'azione attraverso le altre strutture scalari note, fino ad individuare quelle configurazioni teoricamente possibili che hanno però un ruolo decisamente marginale, se non nullo, nella pratica musicale.⁶ Inoltre, poiché sarebbe praticamente impossibile esaminare la totalità delle possibilità combinatorie in questa sede, limiteremo il campo di indagine ad un ristretto numero di sistemi sonori, ed in particolare a quelli che presentano le caratteristiche seguenti:

- sono composti da un numero di classi di altezze che va da cinque a sette;
- sono caratterizzati dalla combinazione di due soli tipi di intervallo: ad esempio, per quanto riguarda i modi eptafonici, prenderemo in esame unicamente quelli basati sulla combinazione di intervalli di tono e di semitono, mentre, per quanto riguarda i modi pentafonici, quelli costituiti da seconde maggiori e terze minori.

L'unica parziale eccezione alla seconda regola riguarderà i modi cosiddetti difettivi, privi cioè di uno o più suoni rispetto al modo da cui derivano, nei quali potremo individuare fino ad un massimo di tre tipologie intervallari differenti. Una simile limitazione del campo di indagine presenta notevoli vantaggi: prima di tutto rende la trattazione più mirata, in quanto analizza in profondità tutte le possibilità di relazione fra i modi rispondenti ai requisiti precedentemente elencati, evitando di prodursi in un didascalico, quanto fine a se stesso, elenco di sistemi modali teoricamente possibili. Ma soprattutto il metodo di indagine applicato in modo intensivo ad un ristretto numero di modi può facilmente essere esteso a qualsiasi altra configurazione modale, prendendo eventualmente in considerazione anche sistemi sonori più complessi (di otto, nove o più suoni), rendendo pertanto questo studio un punto di partenza per ulteriori speculazioni di questo tipo.

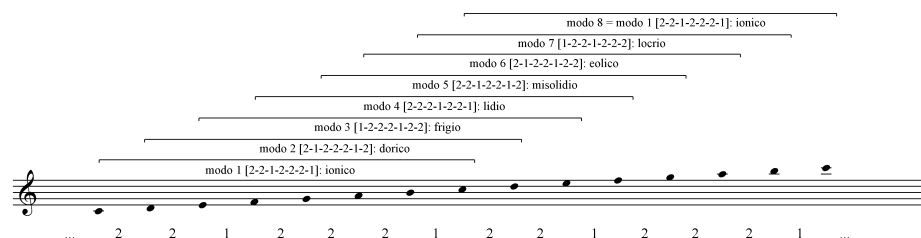
5. Si tratta di un codice numerico mutuato dalla *PC-set theory* che rappresenta la sequenza degli intervalli che costituiscono un insieme di classi di altezze come una successione di numeri (1 = semitono, 2 = tono; ecc.) separati fra di loro da un trattino [Forte 1973, 63; cit. in Pasticci 1995, 36].

6. Come abbiamo detto all'inizio, non tutte le strutture scalari ed i sistemi modali presentati e descritti nelle prossime pagine trovano riscontro nella letteratura musicale: ciononostante, i sistemi sonori ricavabili soltanto tramite speculazioni di tipo intellettuale si riveleranno utilissimi nel momento in cui tenteremo di fornire un quadro sintetico di tutte le relazioni modali teoricamente possibili.

Un ruolo fondamentale svolgono in questo studio i modelli grafici, ed in particolare quelli più complessi posti nella parte conclusiva, i quali riassumono in un'unica figura i risultati analitici raggiunti con le operazioni di indagine precedentemente descritte: il ricorso intensivo ad esempi grafici, spesso basati su implicazioni di tipo geometrico, enfatizza ancora una volta, qualora ce ne fosse bisogno, la natura di gioco intellettuale che caratterizza questo lavoro.

Modi ricavati dalla scala diatonica

Come è noto, la scala diatonica è una successione ordinata di suoni che divide l'intervallo di ottava in cinque toni e due semitoni, con i primi organizzati in gruppi di due e di tre [2-2-1-2-2-1]. Attribuendo un valore gerarchico a ciascuno dei sette suoni che costituiscono la scala diatonica otteniamo altrettanti modi, che prendono appunto il nome di modi diatonici:

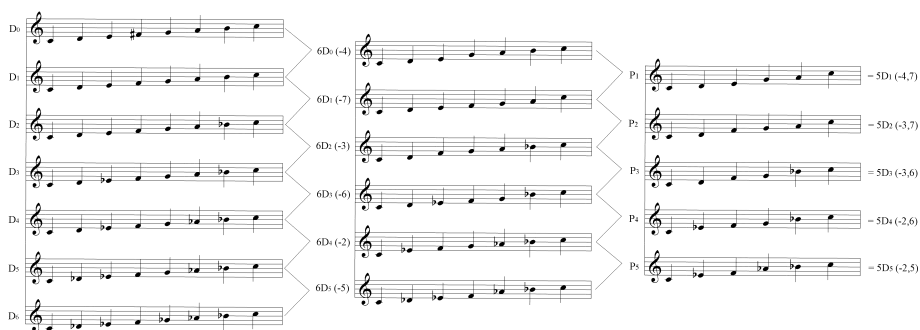


Es. 1. Modi diatonici

Essi non sono altro che i vecchi modi ecclesiastici (dorico, frigio, lidio e misolidio), ai quali vanno aggiunti i due modi codificati da Glareanus nel XVI sec. (ionico ed eolico). Il settimo modo, esistente quasi esclusivamente a livello teorico, viene definito locrio nella “stella modale”, un modello grafico elaborato da Bertrand Harris Bronson [Bronson 1969, 85] per studiare il repertorio della ballata anglo-americana: la particolarità melodica di questi brani, piuttosto difficili da ricondurre ad un singolo ambito modale, suggerì allo studioso di ipotizzare una serie di connessioni fra modi le cui *finales* si trovano a distanza di quinta, individuando così frammenti scalari comuni a più modi contemporaneamente. Questo ci consente di mettere in evidenza la relazione esistente fra i modi diatonici e la scala pentafonica anemitonica, le cui cinque configurazioni modali possibili possono essere considerate altrettanti modi diatonici difettivi privi di due suoni, ciascuno dei quali risulta essere contenuto in ben tre modi diatonici.⁷ A questo proposito si rivela particolarmente efficace il modello gra-

7. Di fatto già i primi studiosi del folklore musicale (e fra essi soprattutto Cecil Sharp e Béla Bartók) avevano ipotizzato che la scala pentafonica anemitonica potesse considerarsi uno stato arcaico dal quale sarebbe poi derivata la scala eptafonica diatonica. Il modello elaborato da Bronson, quindi, ha soprattutto lo scopo

fico elaborato da Tullia Magrini [Magrini 1988, 149] sviluppando in modo orizzontale la stella di Bronson, modello dal quale abbiamo mutuato la seguente rappresentazione grafica che agevola la comparazione fra i singoli modi tramite l'adozione di una *finalis* comune corrispondente al suono *do*:



Es. 2. Ipersistema modale diatonico

Colmando gli intervalli di terza minore peculiari dei modi pentafonici anemitonici (sulla destra del grafico, indicati con P_{1-5}) si ottengono i sette modi eptafonici diatonici, passando attraverso sei modi eptafonici difettivi (formati da 6 suoni). Rispetto al modello della Magrini abbiamo sostituito le denominazioni classiche dei modi diatonici (dall'alto in basso: lidio, ionico, misolidio, dorico, eolico, frigio e locrio) con delle sigle alfanumeriche del tipo $[D_{0-6}]$, che si riveleranno particolarmente utili nelle fasi successive del nostro studio. Con le sigle $[6D_{0-5}]$ indichiamo invece i modi difettivi (tra parentesi, preceduto dal segno meno, viene indicato il suono mancante), mentre i modi pentafonici, essendo al contempo dei modi diatonici privi di due suoni, potrebbero anche essere identificati con le sigle $[5D_{1-5}]$. Il risultato finale di questa operazione è un ipersistema modale diatonico in cui i singoli modi si relazionano fra di loro tramite matrici comuni corrispondenti ad altrettanti modi difettivi.

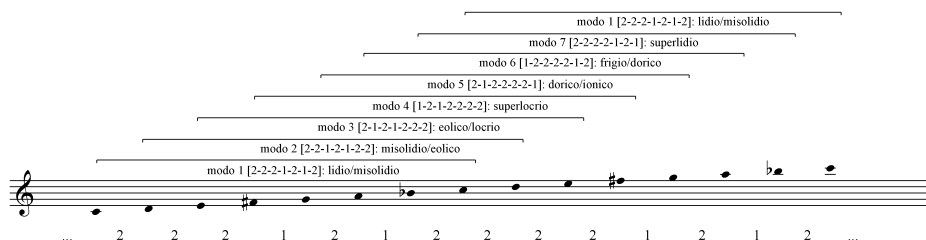
Altre scale eptafoniche

La scala diatonica è soltanto una delle tre scale eptafoniche teoricamente possibili rispondenti ai requisiti posti all'inizio di questo studio. Fermo restando che una scala di sette suoni composta da due tipi soltanto di intervallo (tono e semitono) dovrà per forza di cose contenere cinque toni e due semitoni, le combinazioni che si possono ottenere variando la disposizione dei due semitoni sono le seguenti: i semitoni separano i toni in gruppi di due e di tre

di spiegare come sia possibile che frasi melodiche costruite su frammenti scalari identici possano facilmente passare da una ballata ad un'altra, anche nel caso in cui i due brani siano impostati su sistemi modalitici differenti [Bronson 1969, 79 sgg.].

[2-2-1-2-2-2-1]; i toni sono disposti in gruppi di quattro e di uno [2-2-2-2-1-2-1]; i cinque toni formano un unico gruppo [2-2-2-2-1-1]. La prima combinazione corrisponde alla scala diatonica già esaminata in precedenza. La seconda, invece, è la cosiddetta “scala acustica”, così chiamata perchè deriva dai primi dodici suoni armonici di un suono fondamentale dato, ordinati in senso ascendente in modo da formare una scala.⁸ La terza combinazione, invece, dà luogo ad una scala usata raramente nella prassi musicale: essa è fortemente imparentata con la scala esatonale, o scala per toni interi [2-2-2-2-2-2], dalla quale si differenzia per il fatto che uno dei sei toni che la compongono è scisso in due semitoni. Per semplicità di esposizione chiameremo questa scala “eptafonica esatonale”.

A partire da ciascuna delle due scale sopra descritte è possibile ricavare sette modi eptafonici, a seconda del suono che assumiamo come punto di partenza, in modo analogo a quanto già visto a proposito della scala diatonica [Giannetta 2007, 11-12, 276-278]. In particolare i modi derivati dalla scala acustica sono i seguenti:



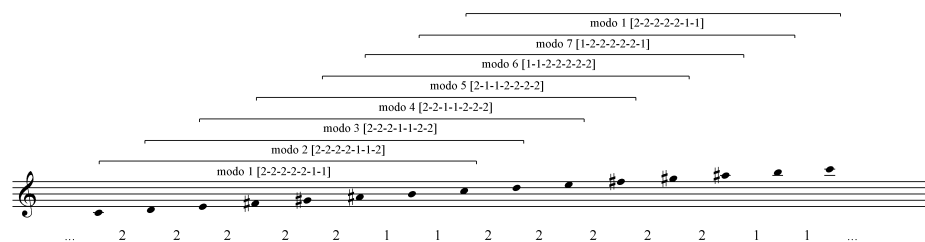
Es. 3. Modi acustici

I singoli modi acustici possono anche essere considerati come un ibrido fra due modi diatonici. La doppia denominazione (ad es. lidio/misolidio), infatti, indica che la prima parte di un modo acustico coincide con un modo diatonico, mentre la seconda parte corrisponde ad un altro modo diatonico: ad esempio il modo lidio/misolidio basato sulla *finalis do* presenta sia il *fa*[#] tipico del modo lidio, che il *si*^b del modo misolidio.⁹

Dalla scala “eptafonica esatonale” possiamo ricavare invece i seguenti modi:

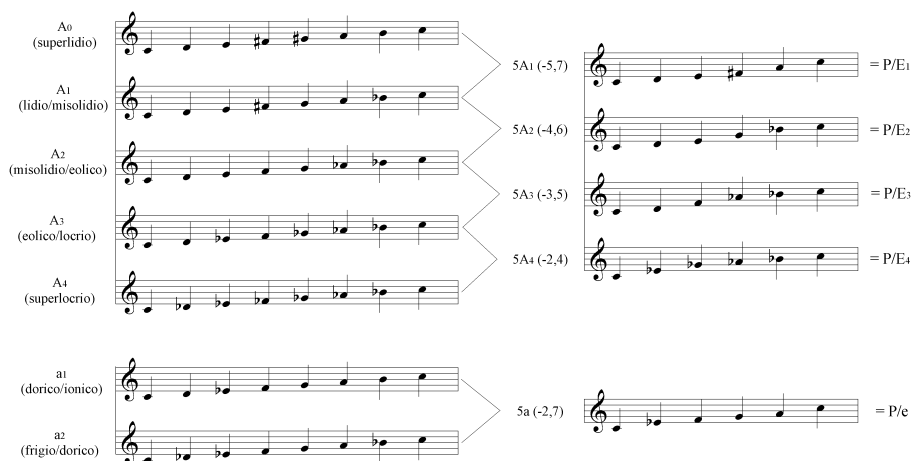
8. Questa struttura scalare sostituisce frequentemente la scala diatonica nella musica di Béla Bartók [Lendvai 1982, 364].

9. La doppia denominazione adottata in questa sede per indicare i modi acustici non va confusa né con quella utilizzata da Bronson nella stella modale per identificare i modi esafonici (o modi difettivi) in comune a due modi eptafonici [Bronson 1969, 85], né con quella adottata da Loris Azzaroni per indicare le “sfumature modali” presenti nei modi mobili [Azzaroni 1986, 139-40]. Possiamo osservare inoltre che uno dei modi acustici, e precisamente il modo dorico/ionico, corrisponde al modo minore melodico, ovvero al modo minore naturale (o eolico) con il VI ed il VII grado (gradi mobili) modificati cromaticamente in senso ascendente (scala minore bachiana).



Es. 4. Modi eptafonici esatonali

Questi modi sono troppo lontani da qualunque sistema modale consueto perché si possa adottare una classificazione nominale. Così come abbiamo fatto a proposito della scala diatonica, anche dalle altre due scale eptafoniche possiamo ricavare un sistema grafico che metta in evidenza come, a partire dai modi eptafonici, si possano ottenere i rispettivi modi difettivi. Per quanto riguarda i modi acustici, trasportandoli tutti sulla *finalis* comune *do* e applicando un modello grafico simile a quello dell'Es. 2 si ottiene:

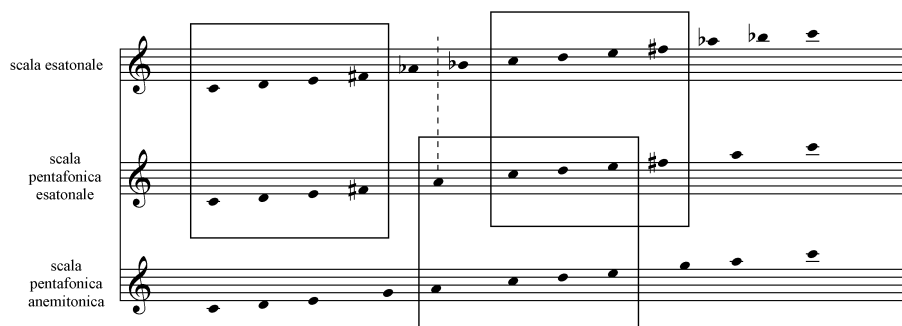


Es. 5. Ipersistema modale acustico

Da questo modello si ricavano diversi aspetti interessanti. Prima di tutto possiamo notare che, a differenza di quanto visto a proposito dei modi diatonici, fra due modi acustici contigui vi sono soltanto cinque suoni in comune: ecco perché non è possibile costruire modi difettivi di sei suoni che siano contenuti contemporaneamente in due modi acustici. Inoltre dall'esempio grafico si può vedere che la catena che unisce fra loro i diversi modi si interrompe ad un certo punto: gli ultimi due modi acustici, infatti, non possono essere collegati ai precedenti in quanto si differenziano da essi per almeno tre suoni, e

poiché i modi di quattro suoni non saranno presi in considerazione in questo studio, è impossibile creare una relazione diretta fra essi. Ecco perché, per distinguere le due catene, abbiamo utilizzato rispettivamente i codici $[A_{0-4}]$ ed $[a_{1-2}]$, da cui derivano le sigle $[5A_{1-4}]$ e $[5a]$ che identificano i modi difettivi di cinque suoni che costituiscono le matrici comuni a due modi acustici contigui.

Questi ultimi meritano però un discorso a parte: così come i modi diatonici difettivi di cinque suoni hanno una propria identità (corrispondono infatti ai modi pentafonici anemitonici), così questi modi di cinque suoni li possiamo far derivare da una particolare scala pentafonica. Se le scale eptafoniche composte dalla combinazione di toni e semitoni sono in tutto tre (diatonica, acustica ed eptafonica esatonale), permutando gli intervalli di tono e di terza minore che costituiscono le scale pentafoniche possiamo ottenere soltanto due combinazioni: le due terze minori sono separate da un tono $[2-2-3-2-3]$; le due terze minori sono consecutive $[2-2-2-3-3]$. La prima possibilità corrisponde alla scala pentafonica anemitonica, la seconda ad una scala che chiameremo “pentafonica esatonale”, perché al suo interno è possibile ravvisare un frammento di scala esatonale (4/5 di essa corrispondono infatti a 4/6 di una scala per toni interi, mentre il suono restante si pone a metà strada fra i due toni interi mancanti). Ma essa ha in comune quattro suoni su cinque anche nei confronti della scala pentafonica anemitonica:



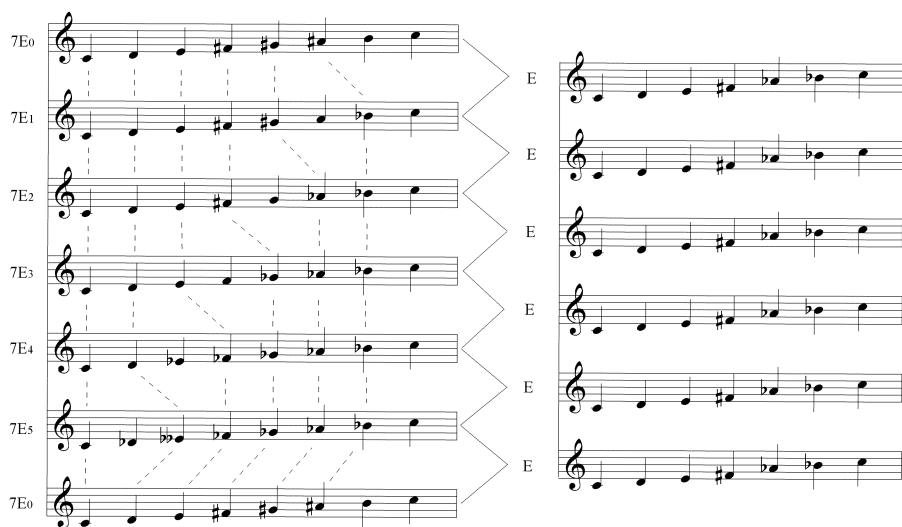
Es. 6. Matrici comuni fra scale pentafoniche ed esatonali

Poiché possono essere ricavati direttamente dalla scala pentafonica esatonale, i modi difettivi presenti nel precedente Es. 5 sono identificabili anche con le sigle $[P/E_{1-4}]$ e $[P/e]$.¹⁰ Il quinto modo presenta una sigla diversa dagli altri per un duplice motivo: prima di tutto perché, se interpretato come modo acustico difettivo, si origina dai due modi acustici $[a_{1-2}]$ che formano un gruppo separato rispetto agli altri cinque nella catena che abbiamo costruito nell'Es. 5.

10. I modi pentafonici esatonali si riscontrano spesso nella musica di Claude Debussy e sono ampiamente descritti in [Giannetta 2007, 278-9].

Ma la differente denominazione poggia soprattutto sulla relazione esistente nei confronti della scala esatonale. Le scale esatonali possibili sono soltanto due, una complementare all'altra: chiameremo quindi scala [E] quella contenente il suono *do*, la nostra *finalis* generale [*do, re, mi, fa[♯], lab, sib, do*], mentre l'altra scala [*reb, mib, fa, sol, la, si*] verrà indicata con il simbolo [e]. Ecco dunque che i primi quattro modi pentafonici esatonali [P/E₁₋₄] presentano ben quattro suoni (su cinque) in comune con la scala [E], mentre il modo [P/e] si relaziona nello stesso modo con la scala [e].

Le relazioni con le due scale esatonali sono presenti anche nel modello grafico relativo ai modi eptafonici esatonali:



Es. 7. Ipersistema modale eptafonico esatonale

Anche questo modello suggerisce diverse riflessioni. Prima di tutto possiamo notare che soltanto sei dei sette modi eptafonici esatonali, contrassegnati con i simboli [7E₀₋₅], possono essere posti in relazione reciproca a formare una catena simile a quelle già viste a proposito dei modi diatonici e dei modi acustici. Inoltre tale catena è circolare, in quanto il sesto modo [7E₅] si può relazionare con il primo [7E₀]. I modi difettivi in comune a due modi [7E] consecutivi, inoltre, sono fra loro identici, e corrispondono ad un modo esatonale, che indichiamo con [E] in quanto derivato dalla scala esatonale [E] vista in precedenza (questo spiega anche il significato della sigla [7E] per indicare i modi eptafonici esatonali: essi sono composti da un modo esatonale [E] + un settimo suono aggiunto). Per quanto riguarda il modo eptafonico esatonale rimanente [*do, reb, mib, fa, sol, la, si, do*], esso non può relazionarsi con gli altri in quanto deriva dalla scala esatonale complementare [e]; per questo motivo classifiche-

remo tale modo con la sigla [7e]: esso corrisponde al modo esatonale [e] al quale va aggiunta la *finalis* generale *do*.¹¹

Relazione fra tutti i modi eptafonici

Come abbiamo visto, le scale eptafoniche ottenibili combinando gli intervalli di tono e di semitono sono soltanto tre, e poiché da ciascuna di esse abbiamo ricavato sette configurazioni modali, abbiamo a disposizione un totale di 21 modi eptafonici. A partire dalle successioni intervallari evidenziate in precedenza (cfr. Es. 1, 3 e 4), possiamo individuare delle relazioni fra modi dello stesso tipo (modi omogenei) basate sulla retrogradazione degli intervalli. Prendiamo ad esempio i modi diatonici: D_0 [2-2-2-1-2-2-1] è il retrogrado di D_6 [1-2-2-1-2-2-2], D_1 [2-2-1-2-2-2-1] lo è di D_5 [1-2-2-2-1-2-2], e così via. La stessa cosa vale per i modi acustici e per i modi eptafonici esatonali, come illustra la Tab. 1.

D_0 (lidio)	2-2-2-1-2-2-1	↔	1-2-2-1-2-2-2	D_6 (locrio)
D_1 (ionico)	2-2-1-2-2-2-1	↔	1-2-2-2-1-2-2	D_5 (frigio)
D_2 (misolidio)	2-2-1-2-2-1-2	↔	2-1-2-2-1-2-2	D_4 (eolico)
D_3 (dorico)	2-1-2-2-2-1-2	modo palindromo		
A_0	2-2-2-2-1-2-1	↔	1-2-1-2-2-2-2	A_4
A_1	2-2-2-1-2-1-2	↔	2-1-2-1-2-2-2	A_3
A_2	2-2-1-2-1-2-2	modo palindromo		
a_1	2-1-2-2-2-2-1	↔	1-2-2-2-2-1-2	a_2
$7E_0$	2-2-2-2-2-1-1	↔	1-1-2-2-2-2-2	$7E_5$
$7E_1$	2-2-2-2-1-1-2	↔	2-1-1-2-2-2-2	$7E_4$
$7E_2$	2-2-2-1-1-2-2	↔	2-2-1-1-2-2-2	$7E_3$
$7e$	1-2-2-2-2-2-1	modo palindromo		

Tab. 1: rapporti di retrogradazione nelle successioni intervallari dei modi eptafonici

In ciascuno dei tre gruppi di modi eptafonici è presente inoltre un “modo palindromo”, ovvero un modo la cui successione intervallare è assolutamente identica in senso ascendente ed in senso discendente: vedremo più avanti il ruolo di primo piano che rivestono questi particolari sistemi modali. L’ultimo aspetto che dobbiamo prendere in considerazione riguarda le relazioni che è possibile instaurare fra modi eptafonici che derivano da scale differenti (modi eterogenei). I modi acustici, come abbiamo visto in precedenza, non si possono

11. Fra tutti i modi eptafonici esatonali, il modo [7e] è l’unico riscontrabile di fatto nella prassi musicale: esso corrisponde infatti al modo minore melodico ascendente con il II grado abbassato (scala minore napoletana).

relazionare direttamente, in quanto si differenziano fra di loro per almeno due suoni (cfr. Es. 5). Essi tuttavia fungono da anello di congiunzione, in quanto presentano una struttura intervallare che è una via di mezzo fra i modi diatonici ed i modi eptafonici esatonali, e si relazionano quindi agevolmente con entrambi. Fra i modi acustici ed i modi diatonici è possibile costruire un modello grafico simile a quelli già visti in precedenza, dal quale possiamo ricavare i modi difettivi formati da sei suoni che costituiscono le matrici comuni a due modi eptafonici contigui: indichiamo tali modi con la sigla [6A], per distinguerli dai modi diatonici difettivi [6D] individuati nell'Es. 2:

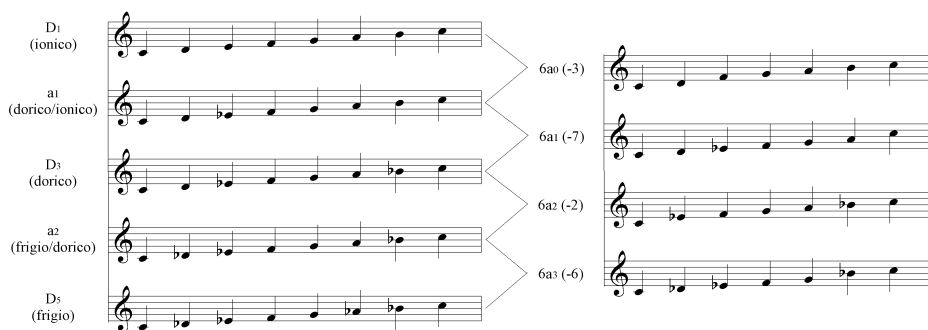
The diagram illustrates the relationship between acoustic modes (A) and defective modes (6A) in a principal acoustic/diatonic system. It consists of two columns of musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left column contains eight staves, each labeled with an acoustic mode (A) and its corresponding diatonic mode in parentheses. The right column contains eight staves, each labeled with a defective mode (6A) and its corresponding diatonic mode in parentheses. Brackets connect the left and right columns, showing that each acoustic mode is related to a specific defective mode. The modes are arranged in ascending order of pitch from top to bottom.

Acoustic Mode (A)	Diatonic Mode	Defective Mode (6A)	Diatonic Mode
A ₀ (superlidio)		6A ₀ (-5)	
D ₀ (lidio)		6A ₁ (-7)	
A ₁ (lidio/misolidio)		6A ₂ (-4)	
D ₂ (misolidio)		6A ₃ (-6)	
A ₂ (misolidio/eolico)		6A ₄ (-3)	
D ₄ (eolico)		6A ₅ (-5)	
A ₃ (eolico/locrio)		6A ₆ (-2)	
D ₆ (locrio)		6A ₇ (-4)	
A ₄ (superlocrio)			

Es. 8. Ipersistema modale acustico/diatonico principale

Dal modello grafico precedente si possono ricavare alcuni spunti interessanti. Prima di tutto esso comprende soltanto i cinque modi acustici che fanno parte della catena principale vista nell'Es. 5 (modi A), mentre, per quanto riguarda i modi diatonici, vengono presi in considerazione unicamente quelli con l'indice pari ($D_{0-2-4-6}$). In secondo luogo si spiega finalmente, una volta per tutte, la denominazione che abbiamo adottato per i modi acustici: come si può vedere, infatti, ciascun modo acustico è un vero e proprio tramite fra i due modi diatonici indicati dalla sua doppia denominazione (ad esempio il modo lidio/misolidio si pone a metà strada fra il modo lidio e quello misolidio). I due modi acustici posti alle due estremità della catena (superlidio e superlocrio) prendono invece il nome dal modo diatonico più prossimo, del quale rappre-

sentano una variante che ne estremizza le rispettive peculiarità intervallari.¹² Dai modi diatonici ed acustici rimanenti si può ricavare un secondo modello grafico, dal quale si generano altri modi difettivi indicati questa volta con il simbolo [6a]:



Es. 9. Ipersistema modale acustico/diatonico secondario

Vedremo più avanti come utilizzare tutti i modi difettivi che stiamo individuando esempio dopo esempio. Analizziamo adesso la relazione esistente fra modi acustici e modi eptafonici esatonali: ancora una volta ricorriamo ad un modello grafico derivato dalla stella modale, dal quale otteniamo altri modi difettivi che chiameremo convenzionalmente [6X]:

12. Tipico del modo lidio è infatti il IV grado alterato in senso ascendente, caratteristica che nel modo superlidio viene rinforzata con l'alterazione parallela del V grado. Viceversa la peculiarità del modo locrio è il V grado alterato in senso discendente: nel modo superlocrio viene alterato nello stesso modo anche il IV grado [Giannetta 2007, 278].

Es. 10. Ipersistema modale acustico/esatonale principale

Anche in questo caso sono compresi soltanto i modi eptafonici esatonali che fanno parte della catena principale vista nell'Es. 7 (modi 7E), i quali sono posti in relazione con i modi acustici facenti parte della catena principale individuata nell'Es. 5. Come è facile immaginare, dai modi rimanenti si può costruire un altro modello grafico, dal quale si ricavano i modi difettivi definiti [6x]:

Es. 11. Ipersistema modale acustico/esatonale secondario

Giunti a questo punto possiamo rappresentare tramite uno schema grafico a griglia tutte le relazioni possibili fra i 21 modi eptafonici.¹³

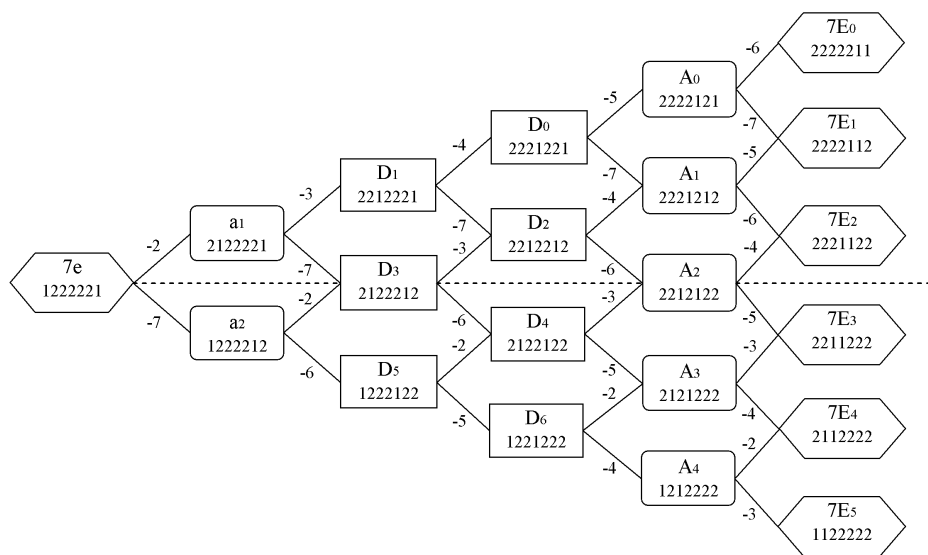


Fig. 1. Ipersistema modale eptafonico

La linea tratteggiata individua l'asse dei palindromi, costituito dai tre modi eptafonici palindromi che abbiamo visto in precedenza. Intorno a questo asse centrale i restanti modi si dispongono a specchio in base alla loro struttura intervallare: a posizioni speculari rispetto all'asse centrale corrispondono modi fra loro retrogradi. Tutti i modi collegati da linee continue si differenziano fra di loro per un solo suono, la cui posizione è indicata dal numero preceduto dal segno meno. Dal grafico precedente si evince che i modi diatonici costituiscono il fulcro del sistema, in quanto essi si relazionano sia tra di loro (ipersistema modale diatonico – cfr. Es. 2), sia con i modi acustici: questi ultimi, invece, hanno bisogno del tramite dei modi diatonici per relazionarsi fra di loro, ed insieme ad essi generano un ipersistema modale diatonico-acustico. Comprendendo infine anche i modi eptafonici esatonali, posti alle due estremità del grafico, si genera l'ipersistema modale eptafonico, nel quale sono contenute tutte le relazioni modali fra modi eptafonici attraverso le quali è possibile “modulare” trasformando cromaticamente un singolo suono del modo di partenza. Per concludere diamo un'occhiata ai simboli utilizzati per identificare i singoli

13. Come è facile intuire, i modi di tipo diatonico sono rappresentati nel grafico da figure rettangolari, i modi acustici da rettangoli con gli angoli smussati, ed i modi eptafonici esatonali da figure esagonali. Il codice numerico indica la successione intervallare: per ragioni di tipo grafico si è rinunciato ai trattini che dovrebbero separare ciascuna cifra.

modi: nella parte sinistra del grafico i tre modi diatonici con indice dispari si relazionano con i due modi acustici indipendenti [a], e questi ultimi con l'unico modo [7e]; nella parte opposta, invece, i quattro modi diatonici con indice pari si relazionano con i cinque modi acustici della catena principale (modi A), e questi ultimi con i sei modi di tipo [7E].¹⁴

Modi difettivi

I sistemi modali posti in relazione diretta nell'ipersistema modale eptafonico si differenziano fra di loro per un unico suono: ciò significa che fra due modi collegati direttamente vi è una matrice comune di sei suoni equivalente ad un modo difettivo il cui suono mancante corrisponde proprio al grado che distingue i due modi eptafonici: vedremo più avanti (cfr. Fig. 4) come riassumere in un unico modello grafico questo tipo di relazioni. L'elegante griglia con la quale abbiamo rappresentato graficamente le relazioni fra modi eptafonici, inoltre, non è una prerogativa esclusiva di questi ultimi: un modello grafico simile, infatti, si può costruire anche a partire dai modi difettivi di sei suoni: in questo caso, tuttavia, la struttura grafica della griglia si presenta decisamente più complessa a causa della maggior varietà di configurazioni modali di questo tipo.

Passando in rassegna gli Es. 2, 8, 9, 10 e 11, possiamo constatare di aver individuato cinque diverse categorie di modi difettivi, identificati rispettivamente con le sigle: 6D, 6A, 6a, 6X e 6x. A questi dobbiamo aggiungere il modo esatonale [E] il quale, pur avendo una propria identità ben definita (deriva direttamente dalla scala esatonale E), è al contempo un modo difettivo, essendo di fatto la matrice comune fra due modi eptafonici esatonali consecutivi (cfr. Es. 7), e farà quindi parte del modello grafico che costruiremo nelle prossime pagine.¹⁵ A partire dalle successioni intervallari dei modi difettivi, possiamo facilmente ricavare le relazioni di retrogradazione elencate in Tab. 2.

14. Molto interessanti sono anche i giochi di simmetria che si possono ricavare dal grafico di Fig. 1. Prendiamo ad esempio la successione intervallare del modo di partenza 7e [1-2-2-2-2-1] con i due semitoni posti alle estremità: seguendo la catena superiore (a_1 -D₁-D₀-A₀-7E₀) vediamo che progressivamente il primo dei due semitoni scivola in fondo fino a raggiungere l'altro; viceversa, seguendo la catena inferiore (a_2 -D₅-D₆-A₄-7E₅) è il secondo semitono a ricongiungersi progressivamente al primo. Nell'asse centrale, invece, entrambi i semitoni convergono simmetricamente verso il centro, dando luogo quindi a configurazioni sempre palindrome.

15. Prenderemo in considerazione unicamente il modo esatonale [E] in quanto il modo [e] non contiene la *finalis* generale *do* che abbiamo posto alla base del nostro sistema teorico. Questo secondo modo esatonale, infatti, è stato presentato nelle pagine precedenti unicamente per poter giustificare il simbolo utilizzato per identificare quei modi che si relazionano con esso (7e, P/e).

6D ₀	2-2-3-2-2-1	↔	1-2-2-3-2-2	6D ₅
6D ₁	2-2-1-2-2-3	↔	3-2-2-1-2-2	6D ₄
6D ₂	2-3-2-2-1-2	↔	2-1-2-2-3-2	6D ₃
6A ₀	2-2-2-3-2-1	↔	1-2-3-2-2-2	6A ₇
6A ₁	2-2-2-1-2-3	↔	3-2-1-2-2-2	6A ₆
6A ₂	2-2-3-2-1-2	↔	2-1-2-3-2-2	6A ₅
6A ₃	2-2-1-2-3-2	↔	2-3-2-1-2-2	6A ₄
6a ₀	2-3-2-2-2-1	↔	1-2-2-2-3-2	6a ₃
6a ₁	2-1-2-2-2-3	↔	3-2-2-2-1-2	6a ₂
6X ₀	2-2-2-2-3-1	↔	1-3-2-2-2-2	6X ₉
6X ₁	2-2-2-2-1-3	↔	3-1-2-2-2-2	6X ₈
6X ₂	2-2-2-3-1-2	↔	2-1-3-2-2-2	6X ₇
6X ₃	2-2-2-1-3-2	↔	2-3-1-2-2-2	6X ₆
6X ₄	2-2-3-1-2-2	↔	2-2-1-3-2-2	6X ₅
6x ₀	3-2-2-2-2-1	↔	1-2-2-2-2-3	6x ₁

Tab. 2: rapporti di retrogradazione nelle successioni intervallari dei modi difettivi

La differenza sostanziale rispetto alle relazioni simili viste a proposito dei modi eptafonici è data dall'assenza dei modi palindromi. Questo comporta una riformulazione dello schema grafico, dato che in effetti l'unico modo di sei suoni palindromo possibile è quello esatonale [2-2-2-2-2-2], il quale fungerà quindi da asse di simmetria dell'intero sistema (Fig.2).

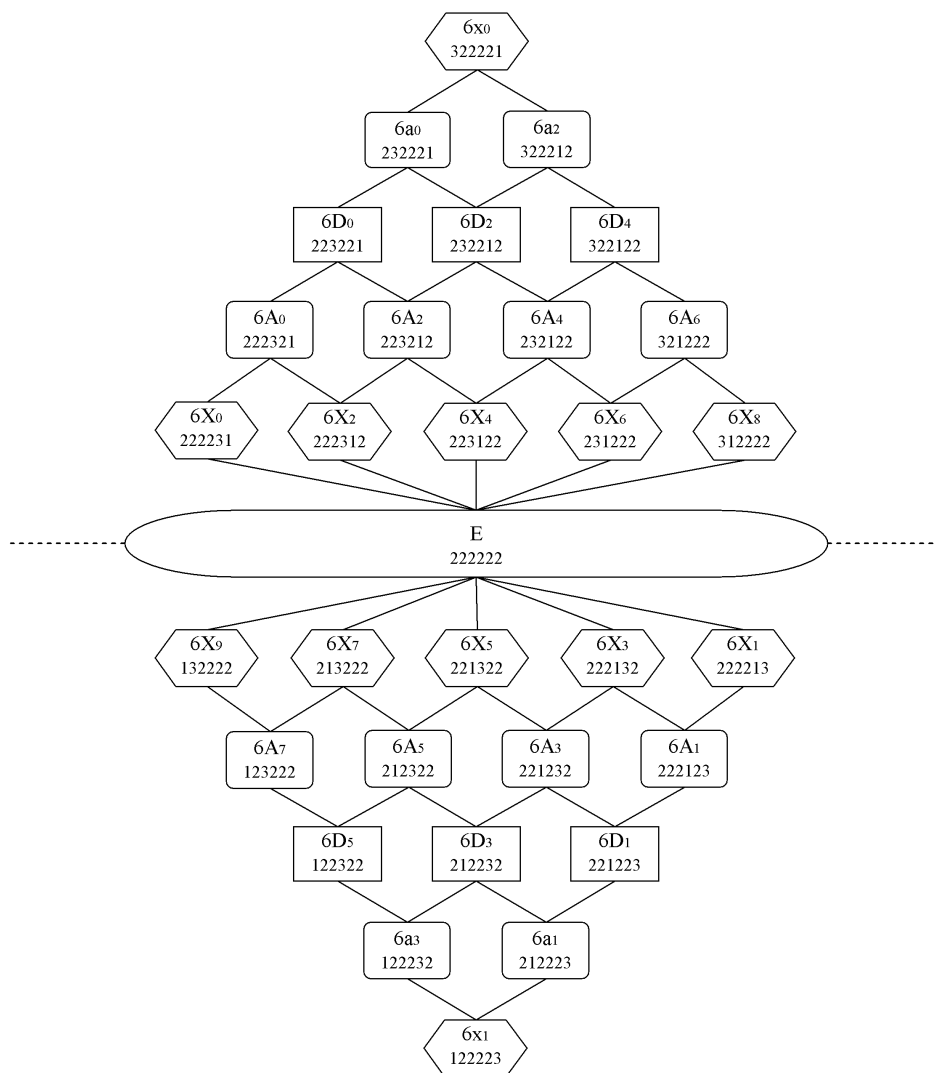


Fig. 2. Ipersistema modale esafonico

Anche in questo caso a posizioni speculari rispetto all'asse centrale corrisponderanno modi fra loro retrogradi, con i modi di tipo acustico che fungono sempre da *trait d'union* fra i modi degli altri due tipi. Ma questa griglia, oltre ad essere più complessa, è anche più elegante rispetto alla precedente: se controlliamo gli indici numerici dei singoli modi, infatti, possiamo notare che i sistemi modali con indice rispettivamente pari e dispari si dividono equamente le due parti superiore ed inferiore del grafico. Ed inoltre la diagonale in alto a sinistra è formata unicamente da modi con indice 0 [6x₀-6a₀-6D₀-6A₀-6X₀], mentre, in

modo ancora una volta speculare, la diagonale in basso a destra è formata da modi con indice 1 $[6x_1-6a_1-6D_1-6A_1-6X_1]$.¹⁶ La configurazione nel suo complesso dà origine ad un ipersistema modale esafonico, all'interno del quale la transizione fra un modo e l'altro avverrà modificando un solo grado del modo di partenza.

Modi pentafonici

A questo punto non resta che occuparci dei modi pentafonici per esaurire il campo di possibilità combinatorie che abbiamo posto come limite d'azione di questo studio. Qui la situazione è decisamente più semplice in quanto, come abbiamo visto in precedenza, esistono unicamente due scale di tipo pentafonico (la scala pentafonica anemitonica e quella che abbiamo definito pentafonica esatonale) dalle quali abbiamo ricavato in tutto 10 configurazioni modali (cfr. Es. 2 e 5). Seguendo il nostro *iter* consolidato, analizziamo le relazioni di retrogradazione fra modi pentafonici omogenei (Tab. 3).

$P_1(5D_1)$	2-2-3-2-3	↔	3-2-3-2-2	$P_5(5D_5)$
$P_2(5D_2)$	2-3-2-2-3	↔	3-2-2-3-2	$P_4(5D_4)$
$P_3(5D_3)$	2-3-2-3-2	modo palindromo		
$P/E_1(5A_1)$	2-2-2-3-3	↔	3-3-2-2-2	$P/E_4(5A_4)$
$P/E_2(5A_2)$	2-2-3-3-2	↔	2-3-3-2-2	$P/E_3(5A_3)$
$P/e(5a)$	3-2-2-2-3	modo palindromo		

Tab. 3: rapporti di retrogradazione nelle successioni intervallari dei modi pentafonici

Come si può vedere tornano in scena i modi palindromi, che costituiranno quindi l'asse di simmetria del modello grafico visibile in Fig. 3.

16. Per quanto riguarda le simmetrie numeriche, invece, le possibilità di combinazione raddoppiano rispetto al grafico precedente in quanto sono presenti due valori "estranei" (1) e (3) oltre alla sequenza di (2). Ecco quindi che a partire dalla successione intervallare del modo $6x0$ $[3-2-2-2-2-1]$, possiamo notare un progressivo scivolamento del valore (3), fino a congiungersi con (1) seguendo la diagonale in alto a sinistra; viceversa la diagonale in alto a destra evidenzia un movimento opposto del valore (1) fino a raggiungere il valore (3). Esattamente il contrario succede nella parte inferiore del grafico, partendo dal modo $6x1$ che vede i valori (1) e (3) posti sempre alle estremità ma con posizioni invertite $[1-2-2-2-2-3]$. Nell'asse verticale centrale, invece, assistiamo a movimenti pseudo-simmetrici in quanto i due valori difforni (1) e (3) convergono progressivamente e simmetricamente verso il centro in entrambe le parti superiore ed inferiore del grafico.

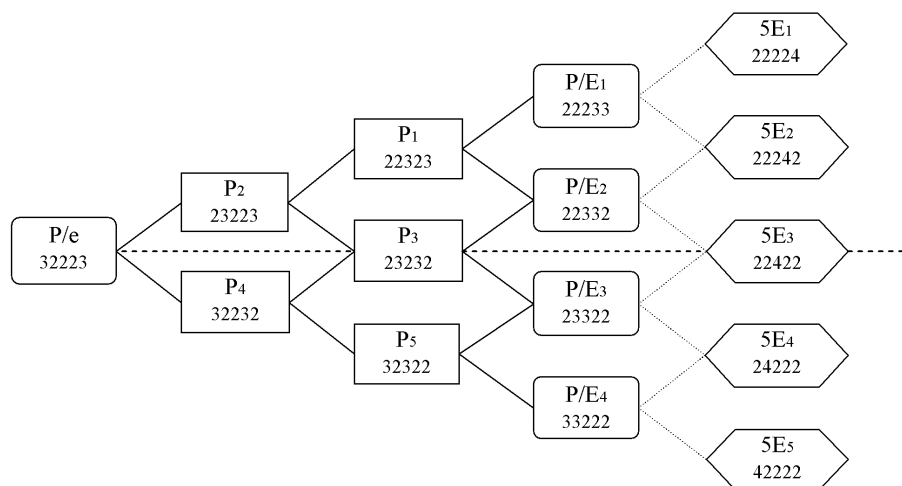


Fig. 3. Ipersistema modale pentafonico

Questo grafico è molto simile, seppure in scala ridotta, a quello che abbiamo realizzato per evidenziare le relazioni fra modi eptafonici (cfr. Fig. 1): esso si presenta tuttavia decisamente più semplice in quanto sono presenti soltanto due categorie di sistemi modalì. Anche in questo caso i modi derivati dalla scala diatonica (pentafonici anemitonici) fungono da fulcro dell'ipersistema modale pentafonico, in quanto si relazionano sia fra di loro, sia con i modi di tipo acustico; questi ultimi, invece, chiudono il grafico alle due estremità, relazionandosi direttamente soltanto con i modi di tipo diatonico. Come si spiega invece l'assenza di modi pentafonici di derivazione esatonale? In realtà essi sono in qualche modo presenti nel grafico precedente: i modi pentafonici esatonali, infatti, oltre ad essere modi difettivi di tipo acustico, sono imparentati anche con i modi di tipo esatonale (cfr. Es. 6). Inoltre, sviluppando la relazione esaminata nell'Es. 11 dalla quale abbiamo ricavato i modi difettivi [6x] che fungono da matrici comuni fra i due modi [a] ed il modo [7e], possiamo facilmente verificare come il modo [P/e] funga da elemento di raccordo dell'intero sistema, in quanto è contenuto in ciascuno dei sistemi modalì che ne fanno parte:



Es. 12. Il modo [P/e] come matrice comune fra modi di tipo [a] e modi di tipo [7e]

Analogamente, sviluppando la relazione fra i modi di tipo [A] e quelli di tipo [7E] si possono ricavare i restanti modi pentafonici esatonali: nell'esempio seguente prendiamo come punto di partenza i modi difettivi [6X] che abbiamo già individuato in precedenza come matrici comuni fra modi [A] e modi [7E] (cfr. Es. 10):

The image displays two columns of musical notation on staves, connected by a large curly bracket. The left column contains ten staves labeled 6X0 through 6X9. The right column contains ten staves labeled 5E1 through 5E5, with four staves labeled P/E1 through P/E4. The notation shows the step-by-step derivation of pentatonic modes from defective modes [6X].

Es. 13. Matrici comuni fra modi di tipo [A] e modi di tipo [7E]

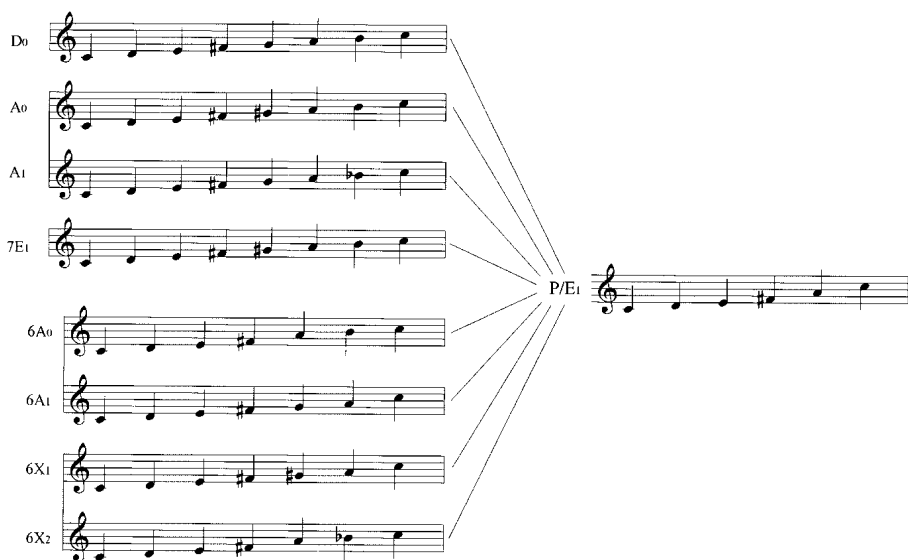
Oltre ai quattro modi [P/E], il modello grafico precedente introduce cinque modi che abbiamo definito [5E], in quanto possono essere considerati come modi difettivi privi di un suono rispetto ad un modo esatonale [E]: ritroveremo questi modi più avanti nel grafico complessivo di Fig. 4. Per concludere, consideriamo ancora una volta i modi pentafonici esatonali: abbiamo visto che essi possono essere considerati sia modi acustici difettivi (cfr. Es. 5), sia matrici comuni fra modi acustici e modi eptafonici esatonali (cfr. Es. 12 e 13). Ma se mettessimo a confronto i modi diatonici ed acustici, scopriremmo che anche da questa relazione si possono ricavare delle matrici comuni corrispondenti ai modi pentafonici esatonali. Il seguente esempio prende come punto di partenza i modi acustici difettivi [6A], che abbiamo già individuato in precedenza come

matrici comuni fra modi eptafonici diatonici ed acustici contigui (cfr. Es. 8), ma lo stesso procedimento si può applicare anche a partire dai modi difettivi [6a] individuati nell'Es. 9:

The diagram illustrates the relationship between diatonic and acoustic modes. On the left, eight diatonic modes are listed: 6A0, 6A1, 6A2, 6A3, 6A4, 6A5, 6A6, and 6A7. On the right, eight acoustic modes are listed: P/E1, P1, P/E2, P3, P/E3, P5, and P/E4. Brackets connect the diatonic modes to the acoustic modes, showing their common pitch classes. For example, 6A0 and 6A1 connect to P/E1, 6A2 and 6A3 connect to P1, 6A4 and 6A5 connect to P/E2, 6A6 and 6A7 connect to P3, and so on.

Es. 14. Matrici comuni fra modi diatonici e modi acustici

Questo conferma ancora una volta la natura “anfibia” di questi particolari sistemi sonori che rivestono un ruolo fondamentale in tutte le relazioni modali esaminate in questo studio. Ciascun modo pentafonico esatonale, infatti, è un vero e proprio *passepourtout* in quanto è contenuto in un modo eptafonico diatonico, in due modi eptafonici acustici, ed in uno eptafonico esatonale, oltre che in quattro modi difettivi di sei suoni (due di tipo [6A] oppure [6a], ed altrettanti di tipo [6X] oppure [6x]), come illustra il seguente esempio riferito al modo [P/E₁]:



Es. 15. Modi eptafonici e difettivi che contengono il modo pentafonico esatonale [P/E₁]

Alla luce dei dati raccolti, possiamo adesso organizzare tutte le relazioni fra sistemi modali in un unico modello grafico riassuntivo: esso risulterà dalla combinazione-sovrapposizione delle griglie presentate nelle pagine precedenti. Per esigenze di tipo grafico abbiamo eliminato l'indicazione delle successioni intervallari relative ai singoli modi, ritenendo che a questo punto il lettore abbia ormai familiarizzato con le sigle alfanumeriche che li identificano. Per realizzare il seguente modello grafico siamo partiti dalla griglia dell'ipersistema modale eptafonico (Fig. 1), inserendo su ciascuna connessione il modo difettivo di sei suoni che funge da matrice comune. Negli spazi vuoti intermedi abbiamo collocato quindi la griglia dei modi pentafonici (ricavata dal grafico di Fig. 3), ponendo infine sul bordo esterno destro il modo esatonale [E] con il quale si relazionano i sistemi modali ad esso vicini. Le figure a forma di ottagono scelte per identificare i modi pentafonici nella griglia non sono affatto casuali: ciascun modo pentafonico, infatti, funge da matrice comune a quattro modi difettivi di sei suoni (cfr. le connessioni in diagonale), ma è contenuto anche nei quattro modi eptafonici più vicini (cfr. le connessioni ortogonali indicate con linee tratteggiate). L'asse centrale tratteggiato, infine, collega fra loro tutti i modi palindromi, dal modo [7e] fino al modo esatonale [E].

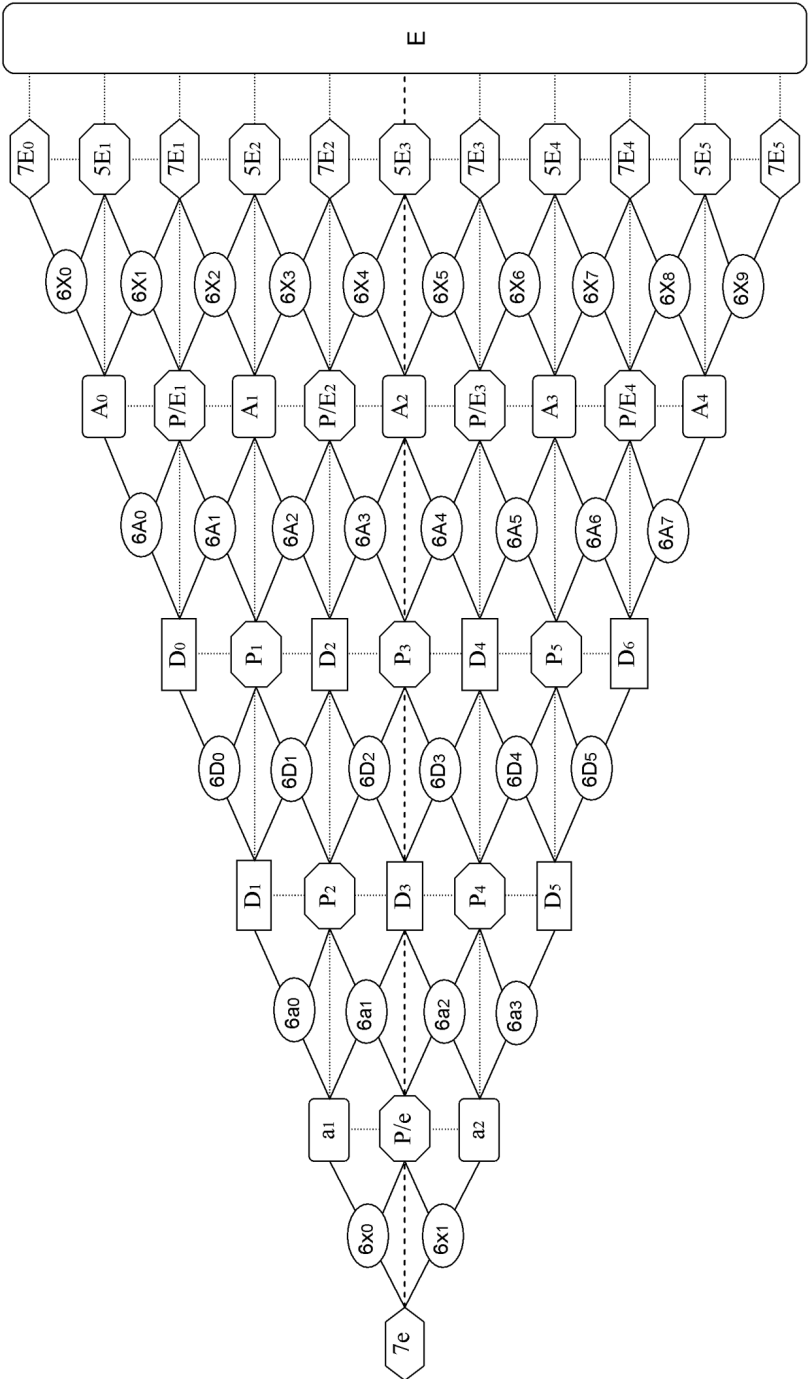


Fig. 4. Ipersistema modale complessivo

Conclusioni

Le speculazioni teorico-grafiche presentate nelle pagine precedenti ci hanno consentito di stilare una classificazione sistematica di tutte le scale e di tutti i modi rispondenti ai requisiti posti all'inizio di questo studio, facendoci inoltre scoprire come essi derivino sostanzialmente da tre grandi "famiglie scalari": la famiglia diatonica, quella acustica e quella esatonale. Alla prima appartengono i modi eptafonici diatonici [D] ed i modi pentafonici anemitonici [P], ai quali dobbiamo aggiungere i modi diatonici difettivi di sei suoni [6D]; alla seconda vanno ascritti i modi eptafonici acustici [A-a]; alla terza i modi eptafonici esatonali [7E-7e] ed i modi esatonali veri e propri [E]. Esistono poi i modi difettivi che fungono da matrici comuni fra modi di diverso tipo: fra questi occorre ricordare i modi acustici difettivi [6A-6a] generati dalla combinazione fra modi eptafonici diatonici ed acustici, ed i modi [6X-6x], a metà strada fra i modi acustici e quelli eptafonici esatonali. Ed infine abbiamo i modi pentafonici esatonali [P/E-P/e], imparentati in modo diretto o indiretto con ciascuna delle tre famiglie scalari.

Abbiamo rimarcato più volte la natura di "gioco intellettuale", di astratta speculazione teorica, alla base dell'impostazione di questo studio: le sigle, le successioni intervallari, le relazioni modali ed i modelli grafici descritti ed esaminati nelle pagine precedenti hanno infatti uno scopo essenzialmente classificatorio. Giunti a questo punto, tuttavia, nasce spontaneo il desiderio di verificare in che modo le griglie utilizzate per sintetizzare graficamente i diversi ipersistemi modali possano essere applicate a scopi pratici per comprendere, o comunque per descrivere situazioni musicali concrete.

Nella storia del pensiero teorico musicale vi sono dei periodi di transizione nei quali un sistema teorico ormai consolidato viene sottoposto a profonde trasformazioni in funzione dei nuovi stimoli provenienti dalla prassi musicale. Due in particolare sono i periodi storici nei quali l'affermazione di un nuovo modo di organizzare il materiale musicale ha provocato un momento di tale rottura rispetto al passato da generare un intero repertorio di opere musicali con caratteristiche atipiche, nelle quali tradizione ed innovazione convivono in equilibrio precario. Ed è soprattutto in queste opere che sono ravvisabili quelle caratteristiche per le quali possono trovare applicazione pratica le relazioni modali esaminate nelle pagine precedenti.

Il primo dei due periodi di transizione corrisponde al passaggio dal sistema dei modi ecclesiastici alla tonalità armonica maggiore-minore (metà del XVII secolo), e l'autore che forse meglio lo rappresenta è Girolamo Frescobaldi: nelle sue Toccate per clavicembalo, infatti, la convivenza di stilemi modali e tonali è

del tutto evidente.¹⁷ L'esempio seguente riporta le prime otto battute della Toccata V dal II libro:



Es. 16. G. Frescobaldi – Toccata V – Libro II (bb. 1-8)

Il suono *sol* è chiaramente la *finalis* del brano, ma nelle otto battute si susseguono diversi sistemi modalitici tutti posti in relazione diretta fra loro.¹⁸ In particolare le prime due battute sono impostate sul modo A_1 (lidio/misolidio), il quale a b. 3 lascia il posto al modo D_0 (lidio) a causa della trasformazione cromatica *fa-fa#*. La successiva trasformazione del *do#* in *do naturale* (b. 5) conduce ad un modo D_1 (ionico), passando attraverso il modo difettivo $6D_0$ (b. 4), mentre il *fa naturale* di b. 8 porta ad un modo D_2 (misolidio), anche questa volta passando attraverso il modo difettivo che funge da matrice comune ($6D_1$, bb. 6-7). Come si può vedere, quindi, tutte le transizioni modalitiche avvengono seguendo le connessioni indicate nella griglia dell'ipersistema modale di Fig. 4. Esaminiamo adesso un esempio più complesso tratto dalla Toccata III, sempre dal II libro:

17. Questo repertorio è studiato in modo approfondito in Azzaroni 1986. La compresenza di stilemi modalitici e tonali in questa musica è sintetizzata efficacemente dal termine «monale», coniato proprio per definire quel repertorio di confine nel quale la tonalità non ha ancora sostituito del tutto i procedimenti caratteristici della musica modale [Wienpahl 1955, 380].

18. Affinché sia possibile dare applicazione pratica al nostro modello teorico, è necessario ipotizzare il permanere di un'unica *finalis*, secondo il «principio della monomodalità» [Azzaroni 1986, 97]. Questo principio è a sua volta imparentato con quello della «monotonalità» [Schönberg 1967, 48-9]: così come in un pezzo di musica tonale esiste una sola tonalità, e quindi una sola tonica, in un brano modale abbiamo un unico punto di riferimento, una sola *finalis*, sulla quale sono imperniati tutti i sistemi modalitici che si succedono nel corso del suo svolgimento.



Es. 17. G. Frescobaldi – Toccata III – Libro II (bb. 1-6)

Assodato che in questo caso è il suono *re* a fungere da *finalis*, all'inizio del brano vige un sistema modale di tipo acustico (A_1 – lidio/misolidio). Nella terza battuta avviene una duplice transizione modale: prima di tutto il *sol naturale* sostituisce il *sol#* introducendo il modo D_2 (misolidio), ma subito dopo il *si♭* provoca il passaggio al modo A_2 (misolidio/eolico). Nella quarta battuta il *fa#* cede il posto al *fa naturale* e, poiché persiste ancora il *si♭*, si genera il modo D_4 (eolico). Il *si naturale* posto nella parte conclusiva di b. 5 fa apparire per un attimo il modo D_3 (dorico), prima che il ritorno del *fa#* ristabilisca il modo D_2 (misolidio), subito seguito dal modo D_1 (ionico) introdotto dal *do#*. Anche in questo caso, quindi, tutte le transizioni modali avvengono seguendo le connessioni del nostro ipersistema modale.

I due esempi frescobaldiani dimostrano quindi che situazioni dinamiche del genere non possono e non devono essere considerate come una successione ravvicinata di modulazioni fra modi diversi, quanto piuttosto il trascolorare attraverso le differenti sfumature consentite da un sistema modale più complesso, un ipersistema appunto: sarebbe altrimenti incomprensibile che un sistema sonoro venisse abbandonato proprio all'inizio del brano, prima ancora di essersi affermato compiutamente.

L'altro grande periodo di transizione cui facevamo riferimento in precedenza è situato a cavallo fra il XIX ed il XX secolo, nel momento in cui il sistema tonale cede il passo ad una riscoperta della modalità intesa naturalmente in senso moderno, e l'autore che forse meglio rappresenta questa tendenza è Claude Debussy. Il brano pianistico *Pagodes*, con il quale si apre la raccolta *Estantes* (1903), è impostato praticamente nella sua interezza su un modo pentafonico anemitonico basato sulla *finalis si* [*si, do#, re#, fa#, sol#*]. Nel corso del brano, tuttavia, appaiono di volta in volta anche i suoni “mancanti” (se consi-

deriamo un modo [P] come difettivo rispetto ad un modo eptafonico), ma questi suoni subiscono continue trasformazioni cromatiche, in maniera tale che sia il *la*, sia il *mi*, oscillino fra il suono “naturale” e quello “diesizzato”, dando luogo all’alternanza reiterata dei seguenti sistemi modali: D_2 (con *mi* e *la naturali*), D_1 (con *mi naturale* e *la $\sharp$*) e D_0 (con entrambi i suoni diesizzati). In *Feuilles mortes*, *Prélude* n. 2 dal II libro, dopo un inizio octofonico, a partire da b. 6 si succedono i seguenti sistemi modali basati sulla *finalis* comune *la*: A_1 (*re $\sharp$* e *sol nat.*), D_0 (*re $\sharp$* e *sol $\sharp$* – b. 8), ancora A_1 (inizio b. 9) e quindi D_2 (*re naturale*). In *Feux d’artifice*, ultimo dei *Préludes* del II libro, da b. 35 a b. 38 vige un modo esatonale difettivo [5E] contenente il suono *re $\flat$* che sarà poi la *finalis* dei sistemi modali successivi [*re $\flat$* , *mi $\flat$* , *fa*, *sol*, ... *do $\flat$*]. Un modo di questo tipo, tuttavia, può anche essere considerato difettivo rispetto ad un modo di tipo acustico, come insegna l’Es. 13 (nel caso specifico si tratta del modo A_1 : [*re $\flat$* , *mi $\flat$* , *fa*, *sol*, (*la $\flat$* , *si $\flat$*), *do $\flat$*], come suggeriscono il *la $\flat$* ed il *si $\flat$* introdotti di lì a poco). A partire da b. 39 il *sol* diventa *sol $\flat$* , introducendo quindi il modo D_2 (misolidio); a b. 41 è il *do $\flat$* a trasformarsi in *do naturale* (modo D_1 : ionico) e così via.

Gli esempi potrebbero essere ancora molti, ma crediamo di aver dimostrato a sufficienza in che modo le griglie degli ipersistemi modali possano tornare utili per descrivere opere musicali appartenenti a repertori non compresi in un unico sistema scalare. Con questo non vogliamo dire che tale approccio possa rivelarsi più efficace di altri per comprendere lo stile di questi autori, anche perché in questo senso l’impostazione basata sui modi mobili utilizzata da Loris Azzaroni per interpretare le Toccate di Frescobaldi si rivela senza dubbio più appropriata dal punto di vista dell’evoluzione storica del linguaggio musicale. Il fine ultimo del sistema teorico presentato in questo studio, pertanto, non è quello di offrire allo studioso un metodo analitico da applicare per comprendere in che modo un determinato autore abbia operato, sulla base delle conoscenze teorico-pratiche della sua epoca, per concepire le proprie creazioni artistiche, quanto piuttosto quello di fornire un quadro d’insieme comprendente tutte le possibilità di relazione implicitamente presenti nel sistema. In questo modo lo studioso, ma eventualmente anche il compositore, ha a disposizione uno strumento che costituisce un catalogo completo di possibilità operative, dal quale può attingere di volta in volta a seconda delle sue necessità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AZZARONI L. (1986), *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, CLUEB, Bologna.
- BRONSON B. H. (1969), *The ballad as song*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- DE LA MOTTE D. (1988), *Manuale di armonia*, La Nuova Italia, Firenze (ed. orig. *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976).
- FORTE A. (1973), *The structure of atonal music*, Yale University Press, New Haven.
- GIANNETTA D. (2007), *I Nocturnes di Claude Debussy. Uno studio analitico*, LIM, Lucca.
- LENDVAI E. (1982), *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2-3, 157-81 e 340-99 (ed. orig. *Béla Bartók: An analysis of his music*, Kahn & Averill, London 1971).
- MAGRINI T. (1982), *Il versante della musica*, in T. Magrini-G. Bellosi (cur.), *Vi do la buonasera*, CLUEB, Bologna, 17-113.
- MAGRINI T. (1988), *Modalità e mobilità melodica nella musica popolare*, in P. Arcangeli (cur.), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Olschki, Firenze, 143-56.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi ed analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», 2/1.
- SCHÖNBERG A. (1963), *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Harmonielehre*, Universal Editino, Wien 1911).
- SCHÖNBERG A. (1967), *Funzioni strutturali dell'armonia*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Structural functions of harmony*, Williams & Norgate, London 1954).
- WIENPAHL R. W. (1955), *English theorists and evolving tonality*, «ML», 36, 377 sgg.

Claudia Aristotile

«COR MIO DEH NON LANGUIRE»

DI BATTISTA GUARINI NELLA PRODUZIONE MADRIGALISTICA
SECENTESCA

1. Introduzione

Il legame che intercorre tra un testo e la sua intonazione in forma di madrigale ha stimolato negli anni numerosi ed autorevoli studi: mi riferisco in particolare ai contributi di Daniele Sabaino [1990], Walter Dürr [1994], Rossana Dalmonte – Massimo Privitera [1996], Paolo Cecchi [1997], Massimo Privitera [1994, 1999, 2003], Stefano La Via [1990, 1997, 2003, 2006].

L'intonazione di un testo può essere realizzata in molti modi diversi che attengono al rispetto della struttura metrico-ritmica e del contenuto affettivo, ed è questo il terreno in cui si manifesta la più o meno spiccata creatività musicale dei diversi autori. *Cor mio deh non languire* con le sue trentacinque intonazioni (Tab. 1) offre la possibilità di soffermarsi con diversi esempi sulla linea di confine che separa gli obblighi compositivi dettati dal testo, dalla libera interpretazione del dettaglio espressivo. Nel presente articolo analizzerò solo una parte delle intonazioni citate e cioè quelle in forma di madrigale.

Occorre sottolineare quante e quali questioni uno studio del genere possa sollevare e come questo articolo possa affrontarne solo alcune; ad esempio il problema delle cadenze, che meriterebbe una riflessione approfondita, in questa sede non può trovare che uno spazio ridotto. Come primo passo presenterò l'analisi della struttura metrico-formale e del contenuto semantico del testo.¹ Seguirà l'analisi delle singole intonazioni.

Sento il bisogno di ringraziare Massimo Privitera per aver seguito lo sviluppo del mio studio nella presentazione al V Incontro di Studio di «Analitica»; Stefano La Via ed Egidio Pozzi per i loro suggerimenti, Francesca Placanica per avermi fornito la trascrizione del madrigale di G. M. Bononcini; Maria Paola Borsetta, Piero Cattaneo e infine Annunziato Pugliese che mi ha suggerito due anni fa l'idea di questo studio e che mi ha messo a disposizione la sua trascrizione inedita del madrigale di Giuseppe Palazzotto.

1. Per l'analisi del testo mi sono basata sui contributi di Don Harràn [1988], Cesare Segre [1986], Antonio Daniele [1987] e Bruno Gallotta [2001].

N°	ANNO	AUTORE	TITOLO DELLA RACCOLTA	COMPOSIZIONE
1	1597	Alessandro Savioli	<i>Madrigali a cinque voci [...]</i> Venezia, Riccardo Amadino. [Testo del 1587]	madrigale a 5
2	1599	Geminiano Capilupi	<i>Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci novamente composto, et dato in luce</i> , Venezia, Angelo Gardano.	madrigale a 5
3	1600	Benedetto Pallavicino	<i>Il Sesto Libro de Madrigali a cinque voci novamente composto, et dato in luce</i> , Venezia, Angelo Gardano. [Testo del 1587]	madrigale a 5
4	1600	Salomone Rossi	<i>Il Primo Libro de Madrigali a quattro voci Novamente composti, et dati in luce</i> , Venezia, Riccardo Amadino.	madrigale a 5 + b. c.
5	1601	Luzzasco Luzzaschi	<i>Madrigali per cantare, et sonare a uno, e doi, e tre soprani</i> , Roma, Simone Verovio. [Testo del 1587]	madrigale a 2 soprani+ bc
6	1601	Francesco Stivori	<i>Concenti Musicali a otto dodeci, et a sedeci voci</i> . Venezia, Riccardo Amadino.	a 12
7	1602	Giulio Caccini	<i>Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano</i> , Firenze, Marescotti.	canto + basso
8	1602	Leone Leoni	<i>Bell'Alba Quinto Libro de Madrigali a cinque voci</i> , Venezia, Riccardo Amadino.	madrigale a 5
9	1604	Giovanni Priuli	<i>Il Primo Libro de Madrigali. A cinque voci. Novamente posto in luce</i> , Venezia, Angelo Gardano.	madrigale a 5
10	1604	Alessandro di Costanzo	<i>Il Primo Libro de' Madrigali a quattro voci. Novamente ristampato</i> . Napoli, Gio. Battista Sottile, 1604. Et ristampato per Lucretio Nucci, 1616. [Testo del 1587]	madrigale a 4
11	1605	Santi Orlandi	<i>Libro Terzo de Madrigali, a cinque voci</i> , Venezia, Angelo Gardano.	madrigale a 5
12	1606	Giuseppe de Puente	<i>Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci, di don Giuseppe de Puente</i> . Napoli, Gio. Giacomo Carlino.	madrigale a 5
13	1606	Sigismondo d'India	<i>Il Primo Libro de Madrigali a 5 voci</i> , Milano, Agostino Tradata.	madrigale a 5
14	1609	Giovanni Ghizzolo	<i>Madrigali et Arie per sonare et cantare, Libro Primo</i> , Venezia, Alessandro Raverii.	aria (canto + basso)
15	1609	Johann Grabbe	<i>Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci. Novamente composti, et dati in luce</i> , Venezia, Angelo Gardano e fratelli.	madrigale a 5
16	1609	Filiberto Nantermi	<i>Il Primo Libro de Madrigali a cinque voci. Di Michel'angelo Nantermi Novamente composti, et dati in luce</i> , Venezia, Riccardo Amadino. [Testo del 1587]	madrigale a 5 + bc
17	1610	Alessandro Scialla	<i>Il primo libro de' madrigali</i> , Napoli, Carlino.	madrigale a 5
18	1612	Pietro Pace	<i>Madrigali a cinque voci</i> , Venezia, Giacomo Vincenti.	madrigale a 5
19	1612	Antonio Taroni	<i>Il primo libro de madrigali a cinque voci : con due a otto nel fine / di Antonio Taroni mantovano – Venetia</i> , Riccardo Amadino, 1612.	madrigale a 5

N°	ANNO	AUTORE	TITOLO DELLA RACCOLTA	COMPOSIZIONE
20	1613	Bartolomeo Magni	<i>Madrigali a cinque voci raccolti da Bastiano Magni da Ravenna suo fratello. Novamente stampati. Opera Terza</i> , Venezia, l'erede di Angelo Gardano, 1613.	madrigale a 5 + bc
21	1615	Enrico Radesca	<i>Madrigali a cinque, et a otto voci con il Basso continuo, Libro Primo. Nuovamente composto, et dati in luce</i> , Venezia, Giacomo Vincenti, 1615.	madrigale a 5 + bc
22	1617	Girolamo Belli	<i>Il Nono Libro de Madrigali a cinque voci</i> . Venezia, Gardano, 1617. Appresso Bartholomeo Magni.	madrigale a 5
23	1617	Giuseppe Palazzotto Tagliavia	<i>Madrigali a cinque voci</i> , Napoli, Costantino Vitale, 1617.	madrigale a 5
24	1619	Francesco Gonzaga	<i>Il Primo Libro delle Canzonette a tre voci</i> , Venezia, Gardano, 1619. Appresso Bartholomeo Magni.	canzonetta (3 voci + bc)
25	1619	A. Marastoni	<i>Madrigali concertati a due, tre quattro, et cinque voci per cantare, et suonare nel clavicembalo o altro simile strumento / di Antonio Marastone veronese</i> - Venetia: Alessandro Vincenti, 1619.	madrigale concertato (3 voci)
26	1620	Claudio Saracini	<i>Le Seconde Musiche di Claudio Saracini detto il Palusi nobile senese per cantar, et sonar nel Chitarrone Arpicordo et altri stromenti</i> . Venezia, Alessandro Vincenti, 1620.	canto e basso
27	1621	Giacomo Tropea	<i>Il primo libro de' madrigali a cinque voci</i> , Napoli 1621.	madrigale a 5
28	1624	Michelangelo Rossi	<i>I libro</i> MANOSCRITTO	madrigale a 5
29	1626	Adriano Banchieri	<i>Il Virtuoso Ritrovo Academico del Dissonante</i> , Venezia, Bartolomeo Magni, 1626. [Testo del 1587]	madrigale a 2 + basso
30	1626	Giovanni Pasta	<i>Affetti d'Erato, Madrigali in concerto a due, tre, e quattro voci con il Basso principale</i> . Venezia, Alessandro Vincenti, 1626.	madrigale a 4 + basso
31	1640	Francesco Colombini	<i>Madrigali concertati A cinque voci cum B. continuo</i> , Anversa, eredi d Pietro Phalesio, 1640.	madrigale concertato a 5
32	1656	Pompeo Natali	<i>Madrigali a tre voci pare di Pompeo Natali</i> Roma, Maurizio Balmonti, 1656. [Testo del 1587]	madrigale a 3
33	1668	Giovanni Battista Mazzaferata	<i>Il Primo Libro de Madrigali a due, tre, amorosi, e morali</i> , Bologna, Giacomo Monti, 1668.	madrigale a 3 + bc
34	16..?	Alessandro Scarlatti	(manoscritto)	madrigale a 5 (SSSSA)
35	1678	Giovanni Maria Bononcini	<i>Madrigali a cinque voci sopra i dodici tuoni, o modi del canto figurato. Libro Primo</i> . Bologna, Giacomo Monti, 1678. [Testo del 1587]	madrigale a 5

Tab.1. Elenco delle intonazioni del madrigale *Cor mio deh non languire*. Tratto da Vassalli-Pompilio 1997, 194-195, con alcune integrazioni.

2. Le *Rime* di Battista Guarini e *Cor mio deh non languire*

Buona parte della produzione poetica di Guarini, compreso il nostro madrigale, ruota attorno alla corte estense, presso cui lo scrittore ferrarese fu redattore ufficiale dei materiali poetici dal 1575 al 1588 circa [Vassalli 1997]. In particolare la produzione delle *Rime* è stimolata negli anni Ottanta dalla presenza a corte del «concerto delle dame» [Durante-Martellotti 1989], per il quale il poeta fu insistentemente sollecitato dal duca Alfonso d'Este a comporre versi che il musico più prestigioso di corte, Luzzasco Luzzaschi, doveva mettere in musica. Seconde solo a quelle di Petrarca, le intonazioni dei testi di Guarini, tratte soprattutto dalle *Rime*, culminano tra il 1610 e il 1630, gli anni dell'ultima stagione del madrigale [Vassalli-Pompilio 1997]. La pubblicazione di questa raccolta avvenne nel 1598, dopo che il poeta ebbe operato scelte e rimaneggiamenti sulla sua produzione degli ultimi trent'anni, di cui alcuni esempi erano già stati pubblicati. Proprio *Cor mio deh non languire* – che tra l'altro è una delle *Rime* messa più volte in musica – era già stata pubblicata assieme ad altri testi dello stesso autore nella raccolta voluta da Giovan Battista Licino, *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, pubblicata a Bergamo nel 1587, in cui il testo compare con due versi in più ed una diversa costruzione del secondo verso. Benché la versione di *Cor mio* consacrata dalla stampa delle *Rime* sia quella del '98, anche quella del 1587 compare in otto composizioni che attraversano l'intero secolo (cfr. Tab. 1).

Cor mio è composto da quattro distici (cinque, nel caso dell'edizione dell'87), ognuno dei quali costituito da un settenario ed un endecasillabo, ad eccezione dell'ultimo che è invece una coppia di endecasillabi.

- | | |
|----|---|
| 1a | Cor mio deh non languire |
| 2B | Che fai teco languir l'anima mia |
| 3B | Odi i caldi sospiri: a te l'invia |
| 4a | La pietade e'l desire |
| | [Mira in questi d'amor languidi lumi |
| | Come il duol mi consumi] ² |
| 5C | S'i' ti potessi dar morendo aita |
| 6c | Morrei per darti vita |
| 7D | Ma vivi, oimè, ch'ingiustamente more |
| 8D | Chi vivo tien ne l'altrui pett'il core. |

Per quanto riguarda la disposizione delle rime, i primi due distici sono concatenati (aBBa), mentre gli ultimi due, sono a rima baciata (CcDD); si ottiene così una struttura in cui ogni verso è correlato ad un altro, o per rima, o per metro [Dürr 1994, 235]. La struttura metrico-accentuativa dei versi, esaminata

2. I due versi fra parentesi quadra sono presenti nell'edizione del 1587.

più nel dettaglio, offre spunti di riflessione interessanti. I versi endecasillabi possono avere due forme in base alla collocazione dell'accento secondario al loro interno. Se si trova sulla quarta sillaba, l'endecasillabo si dirà *a minore* (ossia formato da un quinario più un settenario); se invece cade sulla sesta, avremo un endecasillabo *a maggiore*, costituito da un settenario più un quinario. Oltre alla collocazione dell'accento principale e di quello immediatamente secondario è importante osservare l'intera struttura metrico-accentuativa dei versi da cui si ricavano due modelli:

1) modello trocaico-dattilico:³

2B Che fai teco languir l'anima mia. (— ◡ | — ◡ ◡ | — | ◡ — | ◡ — ◡)

3B Odi i caldi sospiri: a te l'invia (— ◡ | — ◡ ◡ | — | ◡ — | ◡ — ◡)

2) modello giambico-catalettico:

5C S'ì ti potessi dar morendo aita (◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡)

7D Ma vivi, oimè, ch'ingiustamente more (◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡)

8D Chi vivo tien ne l'altrui pett' il core. (◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — ◡)

Per quanto riguarda invece il settenario, oltre l'accento obbligato sulla sesta sillaba e quello mobile iniziale sulla prima o sulla seconda, molto spesso si rileva la presenza di un accentuazione secondario sulla quarta così come accade nel primo e nell'ultimo dei tre settenari del nostro madrigale.

1a Cor mio deh non languire (◡ — | ◡ — | ◡ — ◡)⁴

6c Morrei per darti vita. (◡ — | ◡ — | ◡ — ◡)

Mentre il secondo ha l'accento sulla terza sillaba:

4a La pietade e'l desire. (— ◡ | — ◡ ◡ | — ◡)⁵

Il quarto verso invece riprende la struttura del primo emistichio degli endecasillabi 2 e 3B.

Veniamo ora al contenuto poetico. I primi due versi sono dominati dal languore: lo struggimento amoroso colpisce sia l'amata (indicata con l'espressione «Cor mio») che l'amante. Nel secondo distico cambia lo scenario: non più languore, ma desiderio: i «caldi sospiri» e il «desire» accendono il madrigale. Al *cum pati* iniziale, segno di un'intimità spirituale («che fai teco languir»), si affianca il desiderio sensuale. C'è in questo distico legato dall'*enjambement* la rap-

3. Le denominazioni dei modelli sono tratte da La Via 2006, 59-62. In 2B lo schema del verso fa violenza all'accento lessicale di "anima" (facendo pronunciare "anima") e fa prevalere l'accento di "che" rispetto a "fai".

4. Settenario "giambico catalettico" [La Via 2006, 59-62].

5. Settenario "trocaico dattilico" [*ibid.*].

presentazione poetica del desiderio d'amore nella sua doppia veste di amore-*eros* e amore-*agape* (i caldi sospiri e la pietade). Il desiderio dei vv. 3-4 giunge alla massima espressione che culmina nell'antitesi *morte-vita* (vv. 5-6). La passione espressa sinora è frustrata, però, al primo emistichio del verso 7: «Ma vivi, oimè», che segna l'inizio della fine del componimento poetico, concludendo con un *cliché* d'origine già trecentesca: è ingiusto che muoia chi ha il proprio cuore vivo nel petto dell'altro.

Cor mio risponde perciò ai canoni dell'epoca, prima di tutto dal punto di vista contenutistico. Dagli anni '60-80 del Cinquecento, come è noto, le scelte poetiche dei musicisti tendono a favorire rime di autori contemporanei in cui l'amore, da sempre tema favorito, viene vissuto e descritto ora con un linguaggio ricco di immagini di forte passionalità [Macy 1996, 1-34]. Incrociando le osservazioni sulla struttura del madrigale con il contenuto poetico, possiamo dire che il primo distico di *Cor mio deh non languire* costituisce l'*esordio*; che la *sezione centrale*, in cui si sviluppa il madrigale, è formata dai vv. 3-6; e che l'ultimo distico, come *sezione finale* chiude e risolve la vicenda narrata.⁶

3. Le intonazioni musicali

Concentrerò la mia attenzione sulla produzione madrigalistica a cinque voci,⁷ per osservare come i compositori operano. Se riguardo alla struttura formale tutti i compositori sposano la tripartizione *esordio – sezione centrale – fine* individuata nel testo, la situazione cambia nei procedimenti compositivi relativi al singolo verso, dove il musicista opera le scelte che più ritiene opportune per esaltare musicalmente la dimensione connotativa del lessico. Per quanto invece riguarda l'aderenza alla struttura metrico-accentuativa, l'unico vero obbligo da parte dei musicisti è quello fornito dall'accento forte sulla penultima sillaba di ogni verso.

L'attenzione al contenuto e agli accenti delle parole è il primo elemento da cui

6. Una tendenza alla tripartizione estetico-narrativa di questo tipo dimostra una forte affinità con quanto la trattatistica del tempo enunciava a proposito della musica vocale. Joachim Burmeister (1564-1629) nel suo trattato *Musica poetica*, parlando degli elementi da analizzare in questo tipo di repertorio, scriveva che, tra gli aspetti su cui soffermarsi, ci dovesse anche essere la risoluzione del componimento in affetti o periodi, suddiviso in tre parti principali: l'*esordio*, la *sezione centrale* del brano e la *fine* [Burmeister 1606, 71].

7. Il seguente lavoro d'analisi, effettuato solo sui madrigali giunti completi di tutte le parti, comprende le intonazioni a 5 voci di: B. Pallavicino (1600), S. Rossi (1600), L. Leoni (1602), G. Priuli (1604), S. d'India (1606), J. Grabbe (1609), F. Nantermi (1609) poesia dell'87, A. Scialla (1610), B. Magni (1613), E. Radesca (1615), G. Palazzotto Tagliavia (1617), M. Rossi (1624), A. Scarlatti (16...?) e G. M. Bononcini (1678). Mancano all'appello le intonazioni di Alessandro Savioli (1597), Pompeo Natali (1656), Giuseppe de Puente (1606), Geminiano Capilupi (1599) che non è stato possibile recuperare. Ho scelto infine di non trattare l'intonazione di G. Pasta che, pubblicata nel 1626, conserva molto poco del madrigale: essa infatti è più un'intonazione a quattro voci di chiara matrice secentesca, un concerto a quattro voci miste che del madrigale in questo caso conserva poco più del testo poetico.

partire per la composizione di un madrigale da parte di un musicista anche secondo la trattatistica dell'epoca. Ecco cosa suggerisce Vincenzo Lusitano nella sua *Introduzione facilissima et novissima*:

De la compositione. Considerate le parole che vogliamo componere, cioè, se sono gravi, liete o meste, et anchora le sillabe, se sono longhe, o brevi, et così le daremo la figura, et fatta elettione del modo che vogliamo componere, et delle cadentie, secondo la finale, o corda Seculorum, tramettendo alcune volte qualche cadentie d'altro modo, a questo più simil, lequali chiamano peregrine, avertendo però, che siano di b, molle in b, quadro, o per contrario, questo fatto, o vuol cominciare fugando, o nò, se fugando, le fughe debbon esser longhe, acciò si senta la soavità, et buon modo di cantare, et le parole, guardando di non fare fuga a tritono [Lusitano 1989, c 20v].

Conoscendo il testo di Guarini e il passo di Lusitano, non ci sorprenderà constatare che sei su quattordici musicisti⁸ abbiano scelto il I modo (perlopiù trasposto in Sol) che Zarlino definisce dal «mezano effetto tra il mesto, et lo allegro [...]». Diversamente gli altri si sono divisi tra il IX (Nanterni e Palazzotto), il II (Leoni) e l'VIII (Radesca e M. Rossi) che contiene in sé «una certa soavità, et dolcezza abbondante [...]» [Zarlino 1558, IV parte, cap. 29]. Due musicisti, oltre Leoni, operano una scelta non condivisa con nessun altro: uno è Johann Grabbe, allievo di Giovanni Gabrieli, che per *Cor mio*, pubblicato nel suo *Primo libro de' madrigali*, (Venezia, 1609) sceglie il più «drammatico» modo di Mi, adatto, sempre citando Zarlino, a «commovere al pianto». L'altro è Giovanni Maria Bononcini per il quale è più adatto dire che sceglie il testo per il modo, il XII, «il tuono [...] atto alle cose lamentevoli, ed amatorie», dato che la sua intonazione proviene dalla sua opera di stampo didattico *Madrigali a cinque voci sopra i dodici tuoni, o modi del canto figurato*.

a) Il primo verso: *Cor mio deh non languire*

I modelli principali riscontrati nelle intonazioni sono tre: nel primo caso le voci entrano chiaramente in imitazione l'una dopo l'altra, «fugando»; nel secondo una prima voce entra da sola e le altre seguono in omoritmia; nel terzo, che conta solo tre esempi, l'*incipit* è di tipo accordale. La maggiore diffusione dei primi due tipi di attacco, oltre che da fini propriamente estetici, può essere riconducibile alla ricerca di un'efficacia funzionale: scegliendo un *incipit* basato anche su un solo momento imitativo, l'entrata delle voci è sicuramente più avvertibile rispetto ad un avvio omoritmico.

Riguardo al testo, il vocativo «Cor mio» e l'esclamazione «deh» sono due elementi salienti e la scelta dei musicisti si indirizza principalmente su due possibilità. Una è intonare l'invocazione su una stessa nota,⁹ conferendole un senso

8. Pallavicino, S. Rossi, Priuli, d'India, Scialla e Scarlatti.

9. B. Pallavicino, S. D'India, A. Scialla, E. Radesca, e G. Palazzotto

di solennità;¹⁰ l'altra invece è disegnare una breve linea melodica discendente dal semplice semitono (L. Leoni e M. Rossi), ai più ampi intervalli di terza (S. Rossi) e di quarta (A. Scarlatti), in linea con l'affetto languido espresso nell'intero verso.

Sempre riguardo al primo verso nove musicisti¹¹ separano la prima invocazione dal resto del verso con una pausa più o meno lunga, oppure (S. Rossi, L. Leoni, e J. Grabbe) con una mezzacadenza.¹² Tale separazione svolge anche la funzione di mettere in risalto il successivo «deh», laddove non intervengano anche altri espedienti compositivi quali un salto melodico,¹³ o il far seguire l'intonazione da note di più breve durata.¹⁴ Infine sei,¹⁵ con l'evidente scopo di aggiungere enfasi, dividono la parola «mio», sfruttando la presenza dello iato e aggiungendo così una sillaba alla struttura metrico-accentuativa dell'intero verso. Quest'ultimo espediente è solo un esempio di intervento sulla struttura accentuativa del verso operato nelle intonazioni prese in esame. Come già detto sopra, fatta salva la corretta scansione della parola e l'*ictus* caratteristico del verso, i musicisti intervengono sul testo nel modo più opportuno per le loro finalità espressive. Guardando le diverse soluzioni ritmico-accentuative prodotte da vari musicisti è facile accorgersi come le principali differenze si trovino in corrispondenza delle parole «Cor» «mio» e «deh» – l'invocazione e l'esclamazione –, elementi molto espressivi.

Per quanto riguarda il resto del verso («non languire»), l'intonazione è per lo più affidata a linee melodiche discendenti. Ad eccezione di Pallavicino e Palazzotto, però; il primo ha preferito sfruttare la direzione discendente sul «deh» con un salto di sesta minore discendente in tutte le voci, per imitazione. Palazzotto invece intona il resto del verso su brevi melodie ascendenti dell'estensione di una quinta. D'altra parte la parola «languire» per la sua naturale accentazione e per la posizione all'interno del verso di cui porta l'accento caratterizzante, non si presta facilmente a variazioni ritmico-accentuative; inoltre è per lo più caratterizzata da una puntuale presenza di dissonanze, spesso ottenuta dall'uso di alterazioni temporanee. Nell'intonazione di L. Leoni (cfr. Es. 1) si può osservare, la presenza di salti melodici discendenti diminuiti nelle singole voci, opportunamente compensati.

10. Anche l'intonazione con un movimento melodico ascendente, che conta solo gli esempi di Priuli e Nantermi, assolve la stessa funzione.

11. G. Priuli, S. d'India, A. Scialla, J. Grabbe, B. Magni, G. Palazzotto, M. Rossi, A. Scarlatti, G. Bononcini.

12. Questo tipo di cadenze «è caratterizzata dal moto discendente del semitono cadenzale – interpretabile come 4>3, 6>5, 2>1 o anche 1>7 – e prescinde dal grado di perfezione o imperfezione della risoluzione; [...]» [La Via 1997, pp. 25-26].

13. Pallavicino, S. Rossi, d'India Leoni, Bononcini.

14. D'India, Grabbe, Magni, Scialla, Palazzotto.

15. Rossi, Priuli, Grabbe, Rossi, Scarlatti, Bononcini.

4

C re deh non lan - gui - re deh non lan - gui - re Che fai

Q re deh non lan - gui - re deh non lan - gui - - - re Che fai

A non lan - gui - re deh non lan - gui - re deh non lan - gui - re Che fai

T mio deh non lan - gui - - - - re Che fai

B deh non lan - gui - - - re Che fai

Es. 1. L. Leoni, *Cor mio deh non languire*, bb. 4-7

Da osservare infine è la caratterizzazione che M. Rossi fa dei due elementi del verso (cfr. Es. 2): attraverso una semplice ed efficacissima combinazione di figure ritmiche e la profusione di note alterate, dipinge chiaramente l'ansia della supplica iniziale del madrigale.

Quasi tutti i musicisti pongono tra primo e secondo verso una cadenza perfetta¹⁶ con tre modalità principali: la prima prevede alla voce più grave una *clausula basizans* e ad una delle voci superiori la *clausula cantizans*, in tutto simile alla cadenza autentica¹⁷ (sette);¹⁸ la seconda è costruita con una *clausula tenorizans* alla voce più grave (quattro)¹⁹ – mentre in tre casi abbiamo una *clausula cantizans*²⁰ al basso. Fanno eccezione l'intonazione di S. Rossi che frappone tra i due versi una mezzacadenza e Grabbe che intona i due versi contemporaneamente, creando un unico episodio politestuale ed utilizzando un'unica cadenza autentica alla fine dell'esordio.

16. S'intende per cadenza perfetta quel movimento melodico delle due voci principali che porta da una consonanza imperfetta (di terza o sesta) ad una perfetta (ottava o unisono).

17. Da questo momento in poi indicherò questo tipo di cesura con il nome di "cadenza autentica", un termine già usato e giustificato da Stefano La Via [*ibidem*]; diversamente indicherò come "cadenza perfetta" solo le risoluzioni cadenzali con *clausula tenorizans* alla voce più grave.

18. Leoni, Priuli, d'India, Nantermi, Magni.

19. Pallavicino, Palazzotto, Scarlatti, Bononcini.

20. Scialla, Radesca e M. Rossi.

The image displays two musical staves. The top staff is a five-part vocal setting for Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: "Cor mi-o deh non lan-gui - re". The bottom staff is a six-part setting for C, Q, A, T, B, and an additional part. The lyrics are: "Cor mi - o", "re", "re", "re", "gui - re".

Es. 2. M. Rossi, Cor mio deh non languire, bb. 1-7

b) Il secondo verso *Che fai teco languir l'anima mia*

Questo verso conclude la prima parte del madrigale, l'*esordio*. Contenutisticamente anche in questo endecasillabo regna il languore, ma è adesso che si spiega come lo stato d'animo dell'amata influisca su quello dell'amante. Per questo verso molte intonazioni presentano una scrittura omoritmica. Una scrittura molto semplice, di chiaro effetto sonoro, ma anche espressivo, che assolve molto spesso il compito di mettere in rilievo un punto saliente del testo, o di esaltarne il significato [Di Sandro, 2005, 130].

Più specificamente, dei sette che utilizzano questo tipo di scrittura, tre²¹ intonano il verso una sola volta (*noema*), mentre gli altri quattro,²² dividendo le voci in due gruppi distinti, lo ripetono, realizzando una *mimesi*.²³ Quella imitativo-contrappuntistica invece costituisce la scelta operata dagli altri musicisti.²⁴ Il principio della ripetizione e dell'imitazione raggiunge il suo apice nei madrigali di d'India e di Scarlatti, che costruiscono su «l'anima mia» delle imitazioni all'unisono in tutte cinque le voci.

In merito alla manipolazione metrico-accentuativa, Radesca piega *ad hoc* la struttura del verso per esaltarne il contenuto espressivo. Egli trasforma il primo emistichio del verso in piedi anapestici (◡◡◡), conferendo così al testo una propulsione che, legata alla scrittura imitativa, evoca uno stato d'ansia.

Dodici madrigali su quattordici concludono la loro prima sezione con una cadenza autentica, ad eccezione di M. Rossi e Palazzotto. Rossi, come fa in altre sue composizioni, utilizza una cadenza sospesa riprendendo forse un espediente spesso utilizzato da Gesualdo da Venosa, assente illustre tra i musicisti che intonano *Cor mio*. In effetti il madrigale di Rossi presenta diversi elementi del linguaggio gesualdiano, come l'uso ampio e diffuso del cromatismo (cfr. Es. 3).

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Quarta (Q), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The score is for measures 16, 17, and 18 of the madrigal 'Cor mio deh non languire' by M. Rossi. The music is written in a homophonic style, with all voices singing the same text: 'guir l'a - ni - ma mi - a.' The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

Es. 3. M. Rossi, *Cor mio deh non languire*, bb. 16-18

21. Pallavicino, S. Rossi, Leoni.

22. Priuli, d'India, Magni, Palazzotto.

23. Come il *noema*, anche la *mimesi* una figura retorica costituita dalla «ripetizione di un passaggio omofonico (*noema*) ad altezza differente. – È essenziale la netta separazione tra due gruppi di voci, sia in forma di dialogo (mediante la *pausa*), sia all'interno di un discorso continuo di tutte le voci. Può essere ripetuto anche un breve passaggio imitativo con entrate assai ravvicinate.» [Di Sandro 2005, pp. 129-130]. Quest'ultima possibilità è quella utilizzata da S. d'India nella sua intonazione del verso.

24. Grabbe, Scialla, Radesca, Scarlatti, Bononcini.

Anche Palazzotto opera una scelta particolare: interrompe la *clausula cantizans*, affidata al Tenore così che il semitono ascendente non risolve realmente nella stessa voce da cui è intonato, ma implicitamente sulla nota dell'Alto con cui il Tenore sarebbe finito all'unisono.

Tra le cadenze perfette segnaliamo un comportamento simile di interruzione-sostituzione nella clausula di Scialla, che interrompe il movimento cadenzale del basso. Le voci sembrano preparare una cadenza autentica, ma il basso, che non completa la sua *clausula*, viene sostituito dal Quinto con un suo movimento melodico discendente che si conclude alla stessa altezza che avrebbe raggiunto il Basso.

c) Terzo e quarto verso: *Odi i caldi sospiri: a te l'invia / la pietate e 'l desire*

La presenza dell'*enjambement* tra terzo e quarto verso impone di trattare insieme i due versi e i contrastanti affetti che essi mettono in relazione: «Odi i caldi sospiri» esprime una trepidazione che la «pietate» del verso successivo affievolisce. Molto probabilmente i nostri musicisti non si sono posti il problema di intonare questo distico in termini filosofici, e hanno cercato principalmente di comporre buona musica gradita al loro committente, tuttavia alle loro competenze esegetiche non sfugge l'opposizione tra i «caldi sospiri» e la «pietate».

In tutti i madrigali presi in esame tra il primo e il secondo emistichio vi è una cadenza più o meno forte; questo è molto probabile dipenda dalla presenza dei due punti tra le due sezioni del verso: «Odi i caldi sospiri: a te l'invia». In metà delle intonazioni²⁵ il primo emistichio è intonato con un passaggio omoritmico. La maggior parte delle altre sette, che scelgono un'intonazione di tipo contrappuntistico-imitativo, mira all'esaltazione musicale di una delle parole dell'emistichio: Grabbe e Radesca sottolineano l'aggettivo «caldi»,²⁶ il primo con ampi e raffinati madrigalismi; il secondo con un semplice salto di quarta ascendente al Quinto (voce più acuta delle tre impegnate ad intonare l'emistichio). Leoni si sofferma sui «sospiri»,²⁷ ripetendo più volte la parola, costruisce un disegno contrappuntistico che crea un flusso continuo di sillabe con la «s» e l'effetto di un respiro affannoso. Allo stesso risultato arriva A. Scarlatti (cfr. Es. 4) che utilizza la figura detta *suspiratio*, cioè la frapposizione inaspettata di una pausa all'interno di una melodia, in particolare dell'intonazione della stessa parola «sospiri».²⁸

25. B. Pallavicino, S. d'India, F. Nantermi, B. Magni, M. Rossi, A. Scarlatti. Nantermi e Scarlatti utilizzano solo momentaneamente l'omortmia: essi infatti intonano più d'una volta il testo, alternando a passaggi omoritmici una scrittura imitativa.

26. Anche d'India esalta lo stesso aggettivo, costruendo un melisma solo per il Canto.

27. Il primo emistichio del terzo verso dell'intonazione di Leoni è diverso dall'originale: al posto di «Odi i caldi sospiri» c'è «Questi sospiri ardenti».

28. Nantermi fa intonare al Canto i «sospiri» nel registro acuto, ponendo un salto di terza ascendente che approda sul *fa* acuto sulla seconda sillaba, quella accentata, e di durata doppia rispetto alle altre due.

24

S 1 a O - di i cal-di so - spi - ri

S 2 mi - a O - di i cal-di so - spi - ri

S 3 mi - a O - di i

S 4 a O - di i

A a O -

Es. 4. A. Scarlatti, *Cor mio deh non languire*, bb. 24-26

Alcuni musicisti scelgono lo stile contrappuntistico, e pongono la loro attenzione sull'intero emistichio. S. Rossi non ripete né esalta alcuna parola in particolare, ma costruendo una linea melodica discendente (*catabasi*), interpreta languidamente l'esortazione suggerita da «Odi i caldi sospiri». Scialla ripete mediamente per due volte l'emistichio in ogni voce, creando un episodio imitativo che attraverso la figura dell'*anafora* sottolinea il contenuto esortativo del testo.

La presenza dell'*enjambement* porta i madrigalisti a compiere scelte differenti per l'intonazione del distico: Scialla, Radesca e M. Rossi spezzano l'endecasillabo e intonano insieme il secondo emistichio con «La pietate e 'l desire»; altri invece mantengono la struttura in due versi, separandoli in maniera diversa: S. Rossi, D'India e Nantermi tramite l'uso di una cadenza sospesa, Pallavicino, Magni e Scarlatti con cadenza autentica e Grabbe con una cadenza con *clausula cantizans*. Tuttavia sia la scelta di cadenze diverse per separare i due versi sia l'intonare nello stesso episodio il secondo emistichio e il verso successivo, denotano la volontà di mantenere in qualche modo chiaro che i due elementi appartengono a organizzazioni metrico-sintattiche diverse.

Nell'intonazione di Priuli, infine, i due versi non sono semplicemente divisi da una cadenza autentica, ma caratterizzati da una struttura ritmica più lenta (dalle semiminime alle minime per l'endecasillabo; dalle minime alle semibreve per «La pietate e 'l desire») e da un disegno melodico che passa dall'andamento ascendente per grado congiunto, all'immobilità del ribattuto per «La pietate» (in canto e tenore).

e) Il quinto verso: *S'io ti potessi dar morendo aita*

Con questo verso si apre l'ultimo distico della sezione centrale, in cui il madrigale giunge al suo *climax* espressivo con l'antitesi morte-vita che esprime tutta l'eccitazione dell'amante. In ben nove intonazioni²⁹ questa euforia amorosa, che pur nell'espressione trattenuta e limitante dell'ipotesi «S'io ti potessi dar» si manifesta potente, viene rappresentata con il ribattuto pressoché costante. In tutte e nove le intonazioni, pur con le dovute differenze, è rintracciabile una sezione derivata dall'omioritmia (*mimesi*) che, come già detto più volte sottolinea un punto importante del testo. I madrigali di Salomone e Michelangelo Rossi presentano poi una strategia rappresentativa pressoché identica in quanto in entrambi i casi c'è una prima intonazione che coinvolge solo tre voci seguita da una pausa generale e dalla ripetizione dell'intonazione con tutte le voci coinvolte. L'utilizzo di due organici differenti negli esempi di S. e M. Rossi porta ad una intensificazione della rappresentazione sonora.³⁰

I cinque musicisti³¹ che non utilizzano il ribattuto compiono tuttavia scelte simili: in quattro casi³² su sei troviamo una linea melodica ascendente per grado congiunto in un ambito per lo più di terza, ad eccezione di Scarlatti che preferisce un ambito di quarta, perché riserva ad ogni sillaba una nota diversa. Si discosta da questo ulteriore modello Scialla, che, dopo un iniziale ribattuto ed una nota ascendente, ripiega in direzione opposta sempre per grado congiunto.

L'andamento del secondo emistichio del verso è nella maggior parte dei casi discendente, come del resto suggerisce lo stesso testo «morendo aita». In d'India, Palazzotto e M. Rossi possiamo rintracciare più o meno marcate influenze dello stile di Gesualdo da Venosa. Sia d'India che Rossi fecero loro molte delle innovazioni gesualdiane; nel caso del primo sono solo lievemente intuibili nei madrigali del 1606,³³ mentre nei lavori di Rossi la presenza dello stile gesualdiano è molto marcata, così come in *Cor mio*. D'India (cfr. Es. 5) intona una sola volta il testo in oggetto con le sole tre voci più acute e in stile sillabico, riuscendo a creare una dissonanza di settima che non risolve, una dissonanza di seconda su «aita» e un cromatismo al Quinto su «morendo».

29. Quelle di Pallavicino, S. Rossi, Leoni, Priuli, d'India, Grabbe, Radesca, Palazzotto e M. Rossi.

30. Gli altri, ad eccezione di Leoni, propendono per un'intonazione che preveda l'uso di solo una parte della compagine vocale: a partire da Priuli e Radesca che escludono rispettivamente il Canto e il Quinto, fino a d'India che utilizza solo tre voci. Grabbe e Palazzotto invece nella prima intonazione utilizzano solo tre voci per poi riunire tutte le voci.

31. Nantermi, Scialla, Magni, Scarlatti, Bononcini.

32. Nantermi, Magni, Scarlatti e Bononcini.

33. Dichiaratissime invece nel settimo libro, uscito nello stesso anno in cui sono datati quelli di Rossi, il 1624.

38

C S'io ti po-tes - si dar mo-ren - - d'a - i - ta Mor-rei per

Q S'io ti po-tes - si dar mo - ren - d'a - i -- ta - -

A S'io ti po-tes - si dar mo - ren - d'a - i -- ta - -

T

B

Es. 5. S. d'India, *Cor mio deh non languire*, bb. 38-41

Palazzotto invece (cfr. Es. 6) intona per due volte l'endecasillabo per intero, abbandonando sul secondo emistichio il ribattuto iniziale e disegnando una linea melodica con valori più lunghi in rapporto 2:1 rispetto a quelli del «S'io ti potessi dar». A queste due intonazioni segue una nuova ripetizione di «morendo aita» su materiale sonoro diverso; si crea così una piccola nuova scena della durata di pochissimi movimenti: l'improvviso cromatismo, una prima dissonanza di settima non preparata cui segue una seconda, dopo la cui risoluzione avviene l'improvviso ritorno al Canto nell'*ambitus durus* dopo solo un movimento dall'acquisizione del *si*♭ nella stessa voce.

15

C tes-si dar mo - rendo.a - i - - ta mo-ren-do.a-i - ta Morrei perdar-ti vi - ta

A damo - ren - do.a-i - - - ta mo-ren - do.a - i-ta Morrei perdar-ti vi-ta

Q S'io ti potessi damorendo.a - i - - ta mo-ren - do.a - i-ta

T mo - ren - do.a-i - ta Morrei perdar-ti vi-ta

B S'io ti potessi dar mo - ren-do.a-i - - ta Morrei perdar-ti vi - ta

Es. 6. G. Palazzotto, *Cor mio deh non languire*, bb. 15-18

f) Il sesto verso: *Morrei per darti vita*

Questo verso conclude la sezione centrale del madrigale con l'antitesi «morte-vita», che fornisce un ulteriore elemento al contenuto poetico, su cui i madrigalisti hanno concentrato la loro attenzione, perciò prendiamo in considerazione per prime le intonazioni che la realizzano musicalmente. Dei tredici madrigali che presentano una diversificazione seppur minima tra «Morrei» e «per darti vita»,³⁴ soltanto Grabbe, Scialla e M. Rossi propongono una diversa scrittura rispetto all'episodio precedente. In particolare sia Grabbe sia Scialla dilatano il tempo su «Morrei»; Grabbe inoltre ricorre all'*ipobole*, una figura retorica che «consiste nello spingere una o più voci oltre il limite grave della propria tessitura» [Perlini 2002, 50], così da creare una vera e propria rappresentazione vocale della morte. Il resto del verso è ovviamente intonato in modo esattamente antitetico: figurazioni veloci e linee melodiche ascendenti.

Anche Scarlatti crea contrasto fra le figurazioni melodiche, e separa i due elementi con una mezzacadenza, ma ciò che più stupisce è la direzione delle linee melodiche, che sembra contraddire il senso del testo: egli intona il verso una volta sola, ma dedica a «Morrei» dei melismi lunghi quasi quattro battute articolati in minime e semiminime in direzione ascendente, (con dissonanze di seconda e quarta aumentata opportunamente risolte). «Per darti vita», è in antitesi sotto tutti i punti di vista: il testo viene ripetuto almeno tre volte per voce, intonato su crome e semicrome e con direzione discendente.

M. Rossi crea un'antitesi di figurazioni melodiche tra il quinto e il sesto verso e intona quest'ultimo con un fugato il cui soggetto è costruito con semiminime per «Morrei», separate da una pausa dalle crome su «per darti vita».³⁵ Oltre alla differenziazione ritmica si nota la diversa natura delle idee melodiche per i due elementi del verso: il primo si muove per grado congiunto e ascendente; per il secondo il musicista propone una linea melodica «spezzata» prevalentemente discendente.

Leoni, Priuli, Scialla e Bononcini concordano nel rappresentare l'idea della morte attraverso gli interventi alternati singhiozzanti su «Morrei», con intervallo melodico prevalentemente discendente.

Gli altri sei musicisti non separano i due elementi con una pausa, ma creano all'interno di uno stesso flusso melodico le dovute differenziazioni: dagli ampi vocalizzi su «vita» di Radesca, al semplice cambio di direzione della melodia da discendente a ascendente su «Per darti vita»,³⁶ o viceversa.³⁷ L'unica intona-

34. D'India e Radesca suddividono il verso in «Morrei per darti » e « vita»

35. Anche d'India separa con una pausa i due elementi di morte e vita, ma lo fa in maniera particolare: «Morrei per darti » «vita». Per «fugati» s'intendono quegli episodi in cui le imitazioni delle idee melodiche avvengono a distanza di quarta o di quinta proprio come nella successiva fuga e con una partecipazione di tutte le voci coinvolte nell'episodio.

36. Pallavicino, Palazzotto

37. S. Rossi, Magni.

zione che non mostra apparentemente alcuna realizzazione dell'antitesi è quella di Nantermi. Egli considera l'ultimo distico della sezione centrale come un unico episodio ripetuto due volte: la prima volta senza il Basso e la seconda senza il Canto.

g) Il settimo verso: *Ma vivi, oimè*,

Con queste parole si apre la sezione finale del madrigale, formata dall'ultimo distico di endecasillabi. Anche qui si possono riscontrare delle comuni idee di partenza, in particolare sulla suddivisione del testo: in tredici intonazioni su quattordici «Ma vivi oimè» è separato dal resto del verso, forse perché, oltre a contenere due elementi forieri di spunti madrigalistici («Ma vivi» e «oimè»), questo emistichio all'interno del madrigale è percepito come uno spartiacque tra quanto espresso nei versi precedenti e la fine vera. Inoltre l'intonazione di questo emistichio avviene in sei madrigali dei tredici in stile omoritmico,³⁸ come in Pallavicino (cfr. Es. 7):

Es. 7. B. Pallavicino, *Cor mio deh non languire*, bb. 30-33

Le caratteristiche principali sono l'andamento accordale delle voci, l'*aposiopesi* che separa «Ma vivi oimè» dalla ripetizione dello stesso una terza sopra e con tutte le voci e la mezzacadenza che articola la separazione del verso nei due emistichi. Infine, la seconda *aposiopesi*, che aumenta l'effetto di sospensione conferito alle parole dalla seconda mezzacadenza alla fine del verso.

Riguardo i compositori che scelgono una scrittura di tipo contrappuntistico, ovviamente le variabili sono molte. Possiamo però dividerli tra coloro che suddividono il verso e quelli che lo intonano nella sua interezza. Mentre Grabbe

38. Pallavicino, S. Rossi, Nantermi, Magni, M. Rossi, Bononcini.

orna le singole parole con fioriture vocali, madrigalismi di concezione moderna, intessendo una trama contrappuntistica sempre più fitta (quasi un doppio coro che man mano si sfalda nelle singole voci), alcuni compositori scelgono di intonare il verso per intero; tra essi d'India (cfr. Es. 8) che costruisce una struggente concatenazione di sincopi e un conseguente andamento discendente, una *catabasi* naturale, senza alcuna ripetizione di testo.

46

C ta. Ma vi - v'ohi - mè, ch'in - giu - sta - men - te mo - re

Q ta. Ma vi - v'ohi - mè ch'in - giu - sta - men - te mo - re

A ta. Ma vi - v'ohi - mè ch'in - giu - sta - men - te mo - re

T ta. Ma vi - v'ohi - mè ch'in - giu - sta - men - te mo - re

B 8 ta. Ma vi - v'ohi - mè Ch'in - giu - sta - men - te more, ch'in

ta. Ma vi - v'ohi - mè, ch'in - giu - sta - men - te mo - re

Es. 8. S. d'India, *Cor mio deh non languire*, bb. 46-55

Merita infine un'attenzione particolare l'intonazione di Scarlatti.³⁹ Questo madrigale, grazie alla singolare compagine vocale utilizzata (quattro Soprani e un Contralto), non solo è fortemente caratterizzato dal punto di vista timbrico, ma sottintende una perizia compositiva notevole, visti gli stretti margini entro cui il musicista può lavorare. Una perizia che fu decantata persino da padre Martini nel suo *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* [1775, p. 209], in cui scrive:

39. Pur non avendo notizie in merito all'anno di composizione del madrigale, è possibile fare delle ipotesi. Come è noto Alessandro Scarlatti fu a servizio della regina Cristina di Svezia a Roma fino al 1684. La regente nutriva un profondo interesse per le composizioni di Gesualdo da Venosa e più in generale per il suo stile. Dell'interesse della regina per il principe musicista scrisse Alessandro Scarlatti in una lettera del 28 Agosto del 1706, al principe Ferdinando de' Medici, suo futuro padrone. In essa, per esemplificare lo stile in questione, Scarlatti offrì degli esempi musicali, tratti dalle sue stesse composizioni di questo genere che egli definì come "madrigali a Tavolino" «[...]Dando il campo alla comparsa de' Madrigali a Tavolino (compiacimento purgatissimo conoscimento dell'Arte speculativa del comporre, che, dai tempi del Principe [Gesualdo] di Venosa in qua, la fu Regina [Cristina] di Svezia, che fu mia Padrona, se ne compiaceva più d'ogni altra composizione, e V.A.R. l'hanno sostenuta) che mi dà l'ardire di presentargliene uno a' piedi reali e qui accluso [...]» Così scrive Scarlatti a Ferdinando de' Medici, facendo dunque supporre che *Cor mio* sia stato composto nel periodo di servizio presso Cristina di Svezia, dunque antecedente al 1685 [Fabbri 1961, 83-84].

Deve riflettere il Giovane Compositore, come l'egregio Autore si è impegnato di comporre questo singolar Madrigale, a Voci Pari Acute, e Gravi unite assieme, perché tal'unione dà maggior comodo, e più campo al Compositore di Collocare gl'Intervalli, e disporre le Parti, che non l'unione delle Parti o tutte Acute o tutte Gravi [Martini 1775, 207-209].

L'intonazione di questo emistichio è solo uno degli episodi di grande perizia contrappuntistica ed esegetica dimostrata da Scarlatti in questo madrigale, dove le parole sono, dice ancora padre Martini «Assai bene espresse della Musica». Scarlatti divide l'emistichio nei due elementi espressivi di cui si accennava sopra «Ma vivi» e «oimè», attribuendo al primo una brevissima idea melodica di grande duttilità compositiva ed espressiva che permette al compositore di intrecciarla a piacere nelle varie voci (cfr. Es. 9).

20

S 1 l'a - ni-ma mi-a l'a-ni-ma mi - - - a O -

S 2 l'a - ni-ma mi-a l'a-ni-ma mi-a l'a - ni-ma mi-a l'a-ni-ma mi - a

S 3 l'a - ni-ma mi-a l'a - ni-ma mi - a l'a - ni-ma mi - a

S 4 l'a - ni-ma mi-a l'a-ni-ma mi - - - a

A guir l'a - ni-ma mi-a l'a - ni - ma mi - a

Es. 9. A. Scarlatti, *Cor mio deh non languire*, bb. 20-24

Scarlatti organizza delle entrate in imitazione a distanza di un quarto l'una dall'altra nella prima misura in battere, mentre nella seconda sono in levare pur mantenendo la stessa distanza; nelle due successive battute il procedimento imitativo si ripete ma il compositore mescola i due tipi di entrata. Con questo stratagemma si crea un aumento di tensione emotiva molto graduale e tuttavia stringente. La presenza dell'«oimè» si fa via via più fitta e l'intonazione sempre più elaborata: si passa dal ribattuto al salto melodico (*exclamatio*) discendente, fino a giungere alla mezzacadenza minore, rafforzata però dalla pausa comune a tutte le voci (*aposiopesi*) di grande valore espressivo, che rafforza l'esclamazione dolorosa. L'uso della cadenza sospesa seguita dall'*aposiopesi* era una pra-

tica diffusa alla fine del Cinquecento e utilizzata proprio per sottolineare «un luogo del testo poetico affettivamente ‘doloroso’» [Cecchi, 1989, 115]. Tuttavia, anche la sola cadenza sospesa per la sua natura niente affatto risolutiva della tensione del semitono cadenzale è utilizzata proprio per rappresentare situazioni di tensione emotiva espressa nel testo.

Scarlatti non è il solo a chiudere l'intonazione dell'emistichio in questi termini: a lui si aggiungono Pallavicino, Rossi e Palazzotto, mentre Priuli, Scialla, Magni e M. Rossi invece utilizzano solo la mezzacadenza. Leoni e Nantermi dividono il verso diversamente: «Ma vivi» e «oimè ch'ingiustamente more». Leoni alla seconda parte del verso costruisce un passaggio discendente per grado congiunto eloquentissimo nel descrivere l'interpretazione disperata di questo verso.

Grabbe invece divide il verso in tre parti «Ma vivi», «oimè» e «ch'ingiustamente more», non lasciando alcuna parola degna di amplificazione musicale al caso. Tra i primi due elementi del testo pone una cadenza autentica, separando le ampie fioriture di «Ma vivi», dalle otto singhiozzate *exclamations* su «oimè», dopo le quali segue l'intonazione del «ch'ingiustamente more».

g) Versi conclusivi: *ch'ingiustamente more* / *Chi vivo tien ne l'altrui pett'il core*

Il secondo emistichio del penultimo verso è fraseologicamente legato all'ultimo verso. Questa relazione, come per l'*enjambement* tra primi due versi della sezione centrale, porta i musicisti a porsi in modo differente rispetto alla forma o al contenuto del testo poetico, ma anche rispetto a quelle che sono le regole della composizione di un madrigale. In due terzi delle intonazioni infatti esso è intonato in modo imitativo-contrappuntistico, così come prevede la prassi compositiva per la fine di un madrigale che generalmente ha un carattere movimentato.⁴⁰ E forse per aumentare l'effetto di movimento generato dall'imitazione contrappuntistica un terzo dei madrigali⁴¹ intona «ch'ingiustamente more» con una scrittura omoritmica o da esso derivata (*mimesi*).⁴²

Per l'ultimo verso praticamente tutti i madrigali propongono una scrittura imitativa serrata, laddove non siano stati scritti dei veri e propri fugati, come si

40. La fine inoltre è considerata la parte più importante, tanto che Nicola Vicentino constata come spesso è più opportuno cominciare a comporre proprio dalla fine, facendo dipendere da esso l'esordio e la sezione centrale. «[...] molte volte occorre nelle composizioni che si farà prima il fine che il Principio et si darà il termine finito per potersi condurre a quello con agilità; et il compositore adunque farà come fa il buon peregrino: che inanzi che incomincia il suo viaggio a sé prima propone il fine d'esso viaggio, et poi con le cose a egli necessarie insieme s'invia et ricerca di andare al fine di detto viaggio per vie che siano più al suo proposito, tanto che possi pervenire al fine del suo viaggio» (Vicentino 1555, cap. XVI).

41. Sono le intonazioni di Pallavicino, Leoni, Nantermi e Scialla.

42. Un altro sistema per sottolineare il contenuto doloroso del testo poetico è quello di utilizzare una mezzacadenza, come fa d'India, specialmente se seguita da una pausa in tutte le voci (*aposiopesi*), come in Pallavicino, Scialla e Palazzotto. Anche Nantermi pone un'*aposiopesi* dopo l'intonazione dell'emistichio, ma a seguito di una cadenza autentica.

vede in otto intonazioni,⁴³ così da giungere con un aumento della complessità della scrittura, fino alla cadenza finale.

4. Conclusioni

Attraverso lo studio delle intonazioni madrigalistiche di *Cor mio* è stato possibile osservare quali siano i principali spunti che un testo pone nel momento della sua intonazione. Da un punto di vista formale, sia la struttura metrica che il contenuto affettivo sono obbligatoriamente rispettati; inoltre l'uso di uno stesso genere (il madrigale a cinque voci) nello stesso contesto storico (ad eccezione delle intonazioni di Scarlatti e Bononcini) non poteva che condurre a scelte compositive simili in più di un caso. Tutte le intonazioni esaminate rispettano la tripartizione del testo poetico, e concludono *esordio* e *sezione centrale*⁴⁴ con una cadenza autentica o perfetta, così come in corrispondenza del *punto* a fine verso. Stessa cosa dicasi per la dimensione metrico-accentuativa, in quanto tutte le intonazioni garantiscono la resa musicale dell'accento caratterizzante il singolo verso e, nei casi dell'endecasillabo, anche della cesura.⁴⁵

Nel momento in cui gli elementi stilistici e formali del linguaggio musicale del tempo si calano nel personale stile del singolo musicista, acquisiscono i connotati di una moderata originalità e della personale intenzionalità espressiva.

Se spostiamo poi l'attenzione sugli espedienti contrappuntistici, i connotati di originalità sono più numerosi perché manifestano l'interpretazione affettiva personale del testo. Non poche volte, ho rintracciato addirittura l'uso di identiche idee contrappuntistiche⁴⁶ che, pur potendo costituire una sorta di *cliché* per la realizzazione musicale di certe situazioni affettive espresse dal testo, in alcuni casi potrebbero anche essere considerate delle "citazioni" di intonazioni precedenti. Come nel caso dell'ultimo verso del madrigale intonato da Benedetto Magni, in cui il primo soggetto melodico attribuito all'endecasillabo è molto simile a quello dell'intonazione del madrigale Grabbe (cfr. Ess. 10 e 11):

43. S. Rossi, Priuli, d'India, Grabbe, Magni, Radesca, Palazzotto, M. Rossi e Scarlatti.

44. Non cito la *fine*, perché, essendo evidentemente la parte conclusiva dell'intero componimento, non può che concludersi con una cadenza autentica.

45. Nel caso delle sillabe su cui cade l'accento secondario degli endecasillabi, nelle intonazioni si può trovare anche una formula cadenzale, come nel caso di «Che fai teco languir l'anima mia», ad opera di Pallavicino, S. Rossi, Magni e Scarlatti. Diverso il caso di «Odi i caldi sospiri: a te l'invia», in cui la presenza dei *due punti* è evidenziata in tutte le intonazioni con un'articolazione cadenzale.

46. L'intonazione del secondo emistichio del secondo verso da parte di d'India e Scarlatti (par. b); di «S' i' ti potessi dar» in S. e M. Rossi (par. e), di «Morrei» in Leoni, Priuli, Scialla e Bononcini (par. f).

39

C re Chivivo tiennel'altrui pet - t'il co - re

A re Chivivo tien Chivi-votien

Q Che'giustamentemo - re Chivi-vo

T re Che'n-giustamentemo - - - re

B Che'giustamentemo - re Chivi-votienel'altrui pet -

Es. 10. J. Grabbe, *Cor mio deh non languire*, bb. 39-40

24

C Chivi-votienel'altrui pet - to il co - re Chivi-votienel'altrui

Q Chi vi-vo tiennel'altrui pet - to il co - re

A men-temo-re Chi vi-vo tiennel'al-trui petto il co - re Chi vi-votien chi - vi-vo

T mo - re Chivi-vo tien Chivi-votien Chi

B mo - re Chivi-votienel'altrui pet - - -

B. C. mo - re Chivi-votienel'altrui pet - - -

Es. 11. B. Magni, *Cor mio deh non languire*, bb. 24-26

Pur non essendo una prova inconfutabile, questa “assonanza” tra i madrigali appena citati e quelli esaminati in precedenza rappresenta un ulteriore campo di indagine per comprendere il successo di *Cor mio*; un successo che può essere

imputato, oltre che alla felice natura del testo poetico, anche all'essere tacitamente divenuto il *casus belli* per gareggiamenti tra compositori, così come fu per altri testi nella storia del madrigale.⁴⁷ Per percorrere questa via, occorrerebbe rintracciare due tipi di indizi: o intendere in alcune intonazioni degli "echi" compositivi dello stile o del materiale musicale di qualcun altro, oppure ricercare nelle fonti dell'epoca prove che consentano una connessione storico-documentaria tra madrigali diversi.⁴⁸

Inoltre, le tarde intonazioni di Scarlatti e Bononcini, mi spingono a ritenere che *Cor mio* fosse ritenuto un classico della letteratura madrigalistica. Scarlatti non si limita a comporre un consueto madrigale a cinque voci miste, ma sceglie l'organico più complesso, quello delle voci pari, quattro soprani e un contralto, un *ensemble* difficile da gestire per lo strettissimo ambito in cui muovere le cinque linee melodiche. È evidente che Scarlatti voleva dimostrare la sua bravura e per farlo è probabile che, oltre a scegliere un organico del genere, abbia intonato un testo ritenuto esemplare della produzione madrigalistica.⁴⁹

Ma è soprattutto l'intonazione di Bononcini, uscita nella raccolta *Partitura De Madrigali a 5. Voci* che suffraga questa tesi.⁵⁰ La pubblicazione di questa silloge aveva una finalità esclusivamente didattica:

[...] già nella loro forma d'emissione, la *Partitura*, i madrigali recano un intento teorico. Se loro fine fosse stato quello della mera esecuzione, sarebbero stati editi in parti staccate, per la tradizionale esecuzione 'a tavolino'. La disposizione verticale delle varie voci indica invece la possibilità di un'osservazione non parziale, ma complessiva delle parti nella loro interazione. La finalità teorica, di per sé assodata ma non certo esclusiva, è poi affidata alle pagine introduttive del *corpus* [...] [Placanica, 2003, 113-114].

Ecco dunque che *Cor mio* con Bononcini acquista anche un valore didascalico: i versi di Guarini vengono riconosciuti come uno dei testi esemplari della tradizione, che vantava cimenti di numerosi e importanti musicisti, e le cui intonazioni costanti nel tempo hanno segnato l'ultima produzione madrigalistica secentesca (cfr. Tab. 1).

47. L'ultima parte del '500 è ricca di tutta una serie di edizioni collettive di madrigali, sia come intonazione di strofe diverse di una medesima canzone distribuite tra tanti musicisti – come nel caso di *Florinda e Armilla* di Maffeo Venier del 1593 – sia come «cimento di madrigali musicali composti a gara da tanti musicisti diversi sovr'un unico testo come gli *Sdegnosi ardori* del 1585 sul guariniano *Ardo sì, ma non t'amo* [...]» [Bianconi 1986, 342], tra l'altro con un numero di intonazioni quasi identico a *Cor mio*.

48. Un legame storico indiretto lega le intonazioni di d'India, M. Rossi e Scarlatti. Sia d'India che Rossi nel 1624 furono entrambi sotto il patronato del cardinal Maurizio di Savoia; e, come già detto, entrambi fecero proprie molte delle innovazioni dello stile di Gesualdo da Venosa. Questo legame con il linguaggio del Principe di Venosa valse al musicista più giovane le attenzioni della regina Cristina di Svezia, a Roma nel 1626, della quale fu a servizio anche Scarlatti. (Dell'interesse di Cristina di Svezia per Gesualdo e della relativa testimonianza di Scarlatti si è detto alla nota 39).

49. Val la pena ricordare come nell'ultimo emistichio dell'*esordio* avessi segnalato una similitudine marcata tra l'intonazione di Scarlatti e quella di d'India.

50. *Libro Primo Opera Undecima*. Bologna, 1678, lo stesso anno della ristampa del fortunatissimo trattato dello stesso autore del *Musico Prattico* (Gioseffo Sala, Venezia).

Nel mio studio ho cercato di mostrare alcuni dei meccanismi sottesi alla composizione del madrigale, non solo relativamente alla scelta del testo che, al di là della committenza a cui i musicisti erano sottoposti, è sempre una credibile testimonianza dei gusti del tempo ma, soprattutto, nelle intonazioni dei versi, tra la duplice problematica della rappresentazione musicale degli affetti e delle convenzioni metrico formali della poesia. Attraverso i dati raccolti su *Cor mio* e i suoi madrigali ho tentato di scoprire quanto profondamente un testo può segnare, in modo condiviso dai più diversi autori, un comune percorso esegetico, sviluppato con una traccia di personalità individuale all'interno di elementi stilistici e formali tipici del linguaggio musicale del tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIANCONI L. (1986), *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura Italiana*, vol. VI, Einaudi, Torino, 319-363.
- BIANCONI L. (2005), *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII, 183-216.
- BIANCONI L.-VASSALLI A. (1988), *Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: il caso di G. B. Strozzi*, in Fabbri (cur., 1988), 123-138.
- BUKOFZER M. F. (1947), *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Norton, New York (trad. it., *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982).
- BURMEISTER J. (1606), *Musica poetica*, S. Myliander, Rostock (ed. facs. Bärenreiter, Kassel 1955).
- CECCHI P. (1997), *Modalità, grande forma e rapporto tra testo e musica nella 'Canzon de' baci' di Guarini intonata da Luca Marenzio*, in Pompilio (cur.), *Guarini, la musica, i musicisti*, LIM, Lucca, 31-60.
- CIVRA F. (1991), *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Utet, Torino.
- DALMONTE R. – PRIVITERA M. (1996), *Gitene, Canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a 6 voci di Horatio Vecchi (1587)*, Olschki, Firenze.
- DANIELE A. (1987), *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento*, in F. Degradà (cur.), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Olschki, Firenze.
- DI SANDRO M. (2005), *Il madrigale*, Arte tipografica editrice, Napoli.
- DURANTE E. – MARTELOTTI A. (1989), *Cronistoria del Concerto delle Dame Principissime di Margherita Gonzaga d'Este*, SPES, Firenze.
- DÜRR W. (1994), *Imitar la poesia. Luca Marenzio ed il madrigale «Amatemi ben mio»*, in A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan (cur.), *Il madrigale oltre il madrigale*, A.M.I.S., Como, 227-254.
- FABBRI M. (1961), *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Olschki, Firenze.
- FABBRI P. (cur., 1988), *Il Madrigale tra Cinque e Seicento*, Il Mulino, Bologna.
- FENLON I. (1992), *Musicisti e mecenati a Mantova nel Cinquecento*, il Mulino, Bologna.
- FENLON I. – PIPERNO F. (cur., 2003), *Studi Marenziani*, Fondazione Levi, Venezia.
- GALLOTTA B. (2001), *Manuale di poesia e musica*, Rugginenti, Milano.
- HARRAN D. (1988), *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in Fabbri (cur., 1988), 95-140.
- HUNGER H. H. (2003), *Musica e retorica fra XVI e XVII secolo*, Alinea, Firenze (ed. orig.: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Triltsch, 1941).

- LA VIA S. (1990), "Madrigale" e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento, «Studi Musicali», 19, 33-70.
- LA VIA S. (1997), 'Natura delle cadenze' e 'Natura contraria delli modi', «il Saggiatore Musicale», IV/1, 5-51
- LA VIA S. (2003), «E 'l mio duro martir vince ogni stile». Marenzio e l'espressione musicale dell'inesprimibile petrarchesco, in Fenlon – Piperno (cur., 2003), 201-239.
- LA VIA S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia*, Carocci, Roma.
- LICINO G. B. (1587), *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, Bergamo.
- LUSITANO V. (1989) *Introduzione facilissima et novissima*, Venezia 1558 (ed. facs., LIM, Lucca).
- MACY L. (1996), *Speaking of sex: Metaphor and performance in the Italian madrigal*, «The Journal of Musicology», XIV/2, 1-34.
- MARTINI G. B. (1775), *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, L. Della Volpe, Bologna.
- PLACANICA F. (2003), *Il fantasma del madrigale, trascrizione e studio della 'Partitura de Madrigali a 5 voci' di Giovanni Maria Bononcini (1678)*, tesi di laurea in D.A.M.S., Università degli Studi della Calabria, Arcavacata di Rende, a.a. 2002-2003.
- PERLINI S. (2002), *Elementi di retorica musicale*, BMG-Ricordi, Milano.
- POMPILIO A. (cur., 1997), *Guarini, la musica, i musicisti*, LIM, Lucca.
- PRIVITERA M. (1994), *Malinconia e acedia. Intorno a «Solo e pensoso» di Luca Marenzio*, «Studi Musicali», XXIII, 29-71.
- PRIVITERA M. (1999), *Forme della "seconda pratica" nel quarto libro di Monteverdi*, «Il Saggiatore Musicale», VI/ 1-2, 39-61.
- PRIVITERA M. (2003), «Ond'io vo col pensier cangiando stile». Marenzio e «Mia benigna fortuna» di Petrarca, in Fenlon – Piperno (cur., 2003), 255-275.
- SABAINO D. (1990), «Solo e pensoso i più deserti campi...». Musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinquecento e Seicento, in M.T. Rosa Barezzani – M. Sala (cur.), *Luca Marenzio musicista europeo*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, 49-90.
- SEGRE C. (1986), *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in *Letteratura Italiana*, vol. IV, Einaudi, Torino, 21-140.
- VASSALLI A. (1997), *Appunti per una storia della scrittura guariniana: le rime a stampa prima del 1598*, in Pompilio (cur., 1997), 3-12.
- VASSALLI A. – POMPILIO A. (1997), *Indice delle rime di Battista Guarini poste in musica*, in Pompilio (cur., 1997), 185-225.
- ZARLINO G. (1558), *Istitutioni Harmoniche*, Venezia (ed. facs. Forni, Sala Bolognese 1999).