

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XII n. 1, 2006

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Bologna
Alma Mater Studiorum.



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

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

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	€ 10
Non soci	€ 20
Numero singolo	€ 15
da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555	

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 88-7096-464-7

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 appunto 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 però alcuni privilegi: primo fra tutti quello 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.

Il GATM ha sede presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, in via Barberia, 4 – 40121 Bologna.

Fax: 051 2092 001, Email: mario.baroni@unibo.it

I soci possono partecipare alle riunioni dell'Associazione e, se inviano il loro indirizzo Email, ricevono le comunicazioni interne che riguardano la vita associativa.

Nuovi Studi Italiani

a cura di
Mario Baroni

*Il presente volume contiene saggi presentati al IV Incontro di Studio di "Analitica"
(Rimini, Istituto G. Lettimi, 16-18 marzo 2006)*

Tiziana Affortunato <i>La «via naturale delle relazioni armoniche»: l'Armonia di gravitazione di Roberto Lupi (1946)</i>	7
Alfonso Alberti <i>Eine blasse Wäscherin: un'analisi delle strategie timbriche</i>	23
Mimma L. Bollella <i>Erraticità o determinazione nello Studio op. 25 n. 1 di Chopin</i>	37
Marco Moiraghi <i>Osservazioni sulla forma e sullo stile delle Sonate di Paul Hindemith</i>	53
Marco Russo <i>Webern neoclassico? Forma e struttura del Trio op. 20</i>	73
Gaetano Stella <i>Alcuni aspetti formali nei Quartetti di Pietro Platania</i>	99
Nicola Verzina <i>Tempo e senso della morte in Hermann Broch e Jean Barraqué</i>	119

Tiziana Affortunato

LA «VIA NATURALE DELLE RELAZIONI ARMONICHE»:

L'ARMONIA DI GRAVITAZIONE

DI ROBERTO LUPI (1946)

Premessa

Armonia di gravitazione è il titolo con cui a Firenze nel 1946 Roberto Lupi (Milano 1908 – Dornach 1971), pubblicò la sua teoria, il cui punto di partenza sono le leggi fisiche di generazione e di interrelazione dei suoni. L'autore, compositore, direttore d'orchestra, pianista e didatta, negli stessi anni ricopriva la cattedra di Armonia e Contrappunto, quindi di Alta Composizione, al Conservatorio Cherubini di Firenze; aveva inoltre all'attivo un'intensa attività di trascrizioni di musiche del passato strumentale italiano.

La teoria armonica oggetto di questo studio si caratterizza per sinteticità e brevità, ma anche per densità di contenuti e di rimandi semantici; rimandi che richiedono una valutazione all'interno di una complessa rete di idee; con ciò non intendo suggerire una rivalutazione di una teoria ben presto scivolata «into the same obscurity that is the fate of all prescriptive theories» [McQuere 1983, 106], ma proporre una lettura critica di un documento che si inserisce nella linea di contributi italiani alla teoria prescrittiva della prima metà del XX secolo [Sanguinetti 1997].

Da una parte, infatti, un'analisi dell'*Armonia di gravitazione* rivela che essa possiede contenuti originali, dall'altra mostra che è inserita entro coordinate storiche precise. Infine si intuisce che altri motivi giustificano lo scarso interesse critico da essa suscitato.

In primo luogo, le asserzioni di “novità” e di “scoperta” [Dall'Argine 1975, 75] hanno cristallizzato la teoria in una realtà astorica e quasi fantasiosa. In secondo luogo, il dato biografico del suo autore, progressivamente pervaso da una tensione spirituale e metafisica che sarebbe divenuta aperta partecipazione alle correnti di pensiero antroposofico negli ultimi anni della sua non lunga vita, ha avvalorato la tesi di un isolamento del musicista dai circuiti internazionali di produzione e fruizione musicale [Parmentola 1990, 527]. In realtà, all'interno di una ipotetica partizione della sua vicenda artistica, si evidenzia come la stesura dell'*Armonia di gravi-*

tazione concluda una prima fase creativa, caratterizzata da un legame intenso, ma criticamente vissuto, con le tendenze della sua epoca.

Questa prima esplicazione teorica delle sue riflessioni «è indubbiamente uno dei contributi più rilevanti, in ambito nazionale, al dibattito dell'epoca sulla composizione» [Cresti-Negri 2004, 37]. La contestualizzazione storica della teoria di Lupi rivela un fermento di pensiero che contribuisce a ridimensionare l'importanza del dettato seriale nell'Italia di quegli anni.

Nella teoria di Lupi è presente l'utilizzo di una terminologia che ritroviamo negli scritti di teorici italiani coevi, in particolar modo in quelli di Vito Frazzi, nonché un'affinità non superficiale con la teoria funzionale dell'armonia, ed inoltre il richiamo alla teoria di Paul Hindemith, il cui Libro I — *Unterweisung in der Tonsatz* — era stato pubblicato nel 1937, e tradotto in inglese nel 1942 col titolo *The craft of musical composition*. Quest'ultimo accostamento era già suggerito da Alfredo Casella nella *Prefazione* ad *Armonia di gravitazione*, dove la teoria di Lupi è presentata, unitamente ai lavori teorici di Paul Hindemith, come «uno fra i pochissimi contributi attuali veramente validi all'edificazione di quel *ponte* che noi tutti cerchiamo di gettare sull'abisso che separa la musica di ieri da quella di domani» [Lupi, 1946]. Tale parallelo sarebbe stato in seguito accolto dai contributi biografici sul compositore italiano — «the system has something in common with Hindemith's *Unterrweisung im Tonsatz*» [Pironti-Pozzi 2000, 318] — che tuttavia non ne approfondiscono sistematicamente la portata.

Al fine di procedere ad una disamina del *background* teorico che informa la teoria di Lupi, delle sue affinità, dei suoi limiti e degli esiti ai quali perviene, è necessario fare una premessa metodologica.

Carl Dahlhaus ha sottolineato l'esistenza di una discrepanza quasi irriducibile tra teoria e storia [Hatch-Bernstein 1993, 9-10], motivata essenzialmente da quella che è stata definita come la caratteristica ontologica di ogni teoria della musica: il suo doppio statuto, ossia il suo porsi al contempo come testo compiuto, quindi razionalmente analizzabile al di là delle sue contingenze storiche, e come documento storico, soggetto pertanto al mutare delle interpretazioni nel tempo.

La dicotomia si è incanalata in due diversi approcci metodologici, sintetizzati da Thomas Christensen nella definizione speculare di metodo presentista e astorico — «music theory is presentist when it interprets music from the past using contemporary analytical tools» [Christensen 1993, 11] — contrapposto al metodo storicista, finalizzato a studiare il passato ortodossamente nei suoi termini, in modalità purificate dagli schemi di pensiero coevi. In realtà l'obiettivo di chi studia la teoria della musica è la riconciliazione sul piano ermeneutico e storico di entrambe le prospettive, al fine di una corretta comprensione della teoria su cui focalizzare l'attenzione [*Ibid.*, 26].

Nel caso preso in esame, ai due problemi metodologici citati se ne aggiunge un terzo, quello della compresenza di una teoria e di una prassi compositiva nella stes-

sa persona. Roberto Lupi fu compositore e teorico: affermare quanto si compenetrino i due campi della sua attività implica innanzitutto un tentativo di analisi delle sue musiche attraverso i principi della sua teoria, tentativo meno ovvio di quanto sembri, perché una formulazione completa della stessa, preannunciata nella pubblicazione del 1946 — «nel nostro trattato che quanto prima sarà dato alle stampe, abbiamo compendiato i principi per l'applicazione pratica del sistema, di cui qui abbiamo esposto la teorica» [Lupi 1946, 29] — non ebbe mai luogo. Questa circostanza forse contribuì ad accelerare lo scivolamento dell'*Armonia di gravitazione* in una zona oscura, offuscata dal dominante pensiero dodecafonico e seriale. Scopo di questo articolo è valutare l'armonia di gravitazione in quanto teoria prescrittiva, verificandone l'applicazione in brani tratti dai *Cinque Piccoli canti* per pianoforte dello stesso autore. Data la stesura estremamente sintetica del libro di Lupi, tale ricerca non è tautologica: al contrario, è un tentativo di ricostruire la parte applicativa mai scritta.

L'Armonia di gravitazione

Nel 1944 Lupi pubblicò il primo capitolo della sua teoria, che sarebbe giunta a noi nella forma definitiva nel 1946, e la riespose brevemente nel 1948, in occasione del *V Congresso di Musica* a Firenze. In quest'ultima occasione, Ildebrando Pizzetti definì meditatissima la teoria di gravitazione, mentre Guido Guerrini scagliò una invettiva contro coloro che «hanno cercato con nuove teorie armoniche o melodiche, nuovi modi di cadenze e di modulazioni: il Frazzi con la teoria della scale alternate, il Copertini¹ con quella della Dominante mobile, e recentemente il Lupi con la teoria dei suoni di gravitazione» [Guerrini 1948, 50].

L'affermazione di Guerrini conferma la comune concezione *fisicalista* della ricerca teorica italiana nel primo Novecento, come si evince dai numerosi contributi ospitati sulla «Rivista Musicale Italiana», nella sezione *Arte Contemporanea*, a partire dal 1900 sino agli anni Trenta. Alla luce di queste ricerche la teoria di Lupi potrebbe apparire come espressione di un epigono: in realtà esistono elementi di originalità della sua teoria che sono espressione di un più ampio e diversificato contesto culturale.

Il punto di partenza di Lupi è il fenomeno dei suoni armonici considerato convenzionalmente a partire dalla nota Do «prima ottava grave coi soli primi dieci suoi armonici concomitanti superiori» [Lupi 1946, 7]: l'insieme dato dalla nota e

¹ Spartaco Copertini (Parma 1879 – Firenze 1952), allievo di G. A. Fano e I. Pizzetti al Conservatorio di Parma, si diplomò in composizione nel 1908. Nel *Saggio per la determinazione d'una nuova forma musicale italiana* (Milano, 1930) aveva teorizzato la 'naturalità' del sistema tonale in quanto fondato sugli armonici superiori. Da questi «si ricavano accordi di cui si deve intuire la funzione di 'posa', 'avviamento' e 'moto', alternando opportunamente i quali si compongono cadenze che a loro volta possono essere disposte liberamente a formare modi o scale» [Sanguinetti 1995, 196].

dai suoi armonici è definito “alone” o “atmosfera armonica” di Do. L'utilizzo di una terminologia che fa riferimento ai corpi celesti ed alla gravitazione planetaria è frequente nello stile di Lupi, e negli anni successivi sarebbe divenuto caratteristico del suo modo di concepire il fenomeno musicale, anche grazie ad un graduale avvicinamento alle teorie antroposofiche. Per quanto riguarda l'armonia di gravitazione, tuttavia, la base concettuale del discorso teorico di Lupi, così come uno stile fortemente metaforico, trovano un corrispettivo negli studi teorici condotti a partire dal 1929 da Vito Frazzi, musicista a cui Lupi sarebbe succeduto nella cattedra di Composizione al conservatorio di Firenze nel 1941.

Anche la trattazione di Frazzi parte dal “suono fondamentale”, e dai suoi armonici che «siano essi sovrapposti o scritti in successione, rappresentano l'ombra, per così dire, del corpo sonoro raffigurato dal suono base» [Frazzi 1960, 11]. Tuttavia, mentre tale idea di partenza rappresenta per Frazzi l'avvio di un processo storico inteso quale graduale disvelamento di armonici, di cui l'uomo si è servito «richiamandoli dall'ombra alla luce uno per uno; cioè trasformando il ‘suono armonico’ in ombra, in un ‘suono reale’ in luce» [*ibid.*], per Lupi l'obiettivo principale è la definizione di un sistema armonico epurato dai canoni tradizionali; l'obiettivo però non sarà del tutto raggiunto dal musicista milanese, che per molti aspetti rimarrà legato a concetti e nomenclature tradizionali.

Un altro elemento di affinità nel linguaggio dei due teorici, è l'impiego di una terminologia comune, dal forte impatto visivo: lo «specchio prismatico dei suoni» [*ibid.*, 8-9]. Questo, concepito da Frazzi quale sintesi delle possibilità dei suoni e dei loro armonici a costituirsi in accordi, nella teorizzazione di Lupi serve a spiegare la «serie armonica, ossia il prisma sonoro che ogni nota illumina all'atto medesimo del suo scoccare» [Lupi 1948, 51].

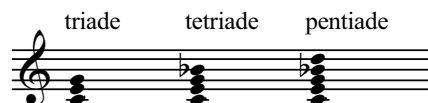
L'idea di “prisma” è stata poi ripresa negli anni Sessanta da Giuseppe Savagnone, la cui teoria dell'armonia prismatica sviluppa le proprietà cicliche delle dodici note della scala cromatica. Queste sono intese quale «un blocco armonico unico, l'accordo prismatico» [Savagnone 1965, 29], in cui qualsiasi nota può rappresentare il suono-base dal quale si stabilisce l'ordine di disposizione dei suoni in otto cicli. Questi costituiscono un solo lato di un prisma, ed interagiscono con gruppi melodici presenti nei cicli degli altri undici lati attraverso «tecniche di alternanza di un limitato numero di intervalli» [Bernardoni 2000, 338], definite dall'autore “rifrangenze”. L'idea di una trasposizione visuale dei gruppi di suoni tratti dalle dodici note della scala cromatica, com'è stata formulata in una (ipotetica) linea teorica Frazzi - Lupi - Savagnone, non ebbe conseguenze teoriche, salvo poi riemergere in un ambito totalmente estraneo, nella teoria neo-riemanniana sviluppata negli Stati Uniti alla fine del secolo XX.² La base concettuale dell' *Armonia di*

² La base concettuale del sistema dualista, il *Tonnetz*, «an array of pitches on a potentially infinite Euclidean plane» [Gollin 1998, 195] viene ad essere proiettato in uno spazio tridimensionale fina-

gravitazione è la triade, ricavata dalla somma del fondamentale col terzo e quinto armonico dell'alone di Do, insieme agli accordi di tetriade e pentiade, questi ultimi due costituiti semplicemente come un'ampliamento melodico della triade attraverso l'immissione del 7° armonico (il Si bemolle) e del 9° (Re).



Es. 1a, Serie armonica di do



Es. 1b, Accordi ricavati dai primi dieci armonici di do

In termini analoghi si sono espressi altri due teorici di cui già sono state messe in rilievo alcune affinità col pensiero di Lupi: Hugo Riemann e Paul Hindemith. Il primo nella *Musikalische Logik* (1872) aveva identificato la triade quale agglomerato sonoro tratto dai primi sei armonici che «nasce come derivazione artificiale della risonanza armonica di un solo suono di riferimento» [Azzaroni 1991, 14]. Paul Hindemith nel secondo capitolo della parte teorica del suo *Unterweisung im Tonsatz* aveva posto «la nota do fondamentale come base [...] al fine di studiare la natura e la costruzione delle serie dei suoni armonici» [Hindemith 1945, 17], e come Lupi aveva riconosciuto alla triade maggiore — ossia alla somma del fondamentale col terzo e quinto armonico — il ruolo di centro focale della musica e uno *status* di *naturalità* assoluta simile al «senso fisico dello spazio» [*ibid.*, 23].

A partire da questa concezione comune, e da una definizione di «sistema planetario tonale» [*ibid.*, 34], affine alle metafore ricorrenti nello scritto di Lupi, gli sviluppi delle due teorie conducono tuttavia su percorsi divergenti. Per il teorico e compositore tedesco è costante l'ossessione per una purezza ed una naturalità del suono che ritiene minata dal temperamento equabile, e che conduce tra l'altro ad un rifiuto netto del 7° armonico (*si* bemolle), considerato quale nota «impura» [*ibid.*, 38]. Il pensiero teorico di Hindemith sviluppa, nella prima parte del suo *Libro I*, un minuzioso calcolo delle serie aritmetiche degli armonici e delle loro vibrazioni a partire dai corpi sonori che li generano. Tanta pretesa razionalità si scontra però paradossalmente con una ricognizione sulle facoltà mistiche e segrete del numero e delle relazioni tra i numeri: a giustificazione delle caratteristiche

lizzato alla rappresentazione dei tetracordi e delle trasformazioni contestuali che hanno luogo tra essi. Un parallelo tra la teoria neo-riemanniana e l'armonia di gravitazione sarà fatto nel corso dell'articolo.

«impure» dei suoni — in particolare del 7° armonico («Il segreto del numero 7 era ben noto») [*ibid.*, 38] — è invocato il «circolo sacro» del mondo dei suoni. [*ibid.*]

Nella trattazione di Lupi, invece, l'analogia col sistema astrale è data come semplice metafora, una sorta di ausilio visivo tra l'attrazione planetaria e quella degli armonici da parte di un suono fondamentale. Ogni nota, considerata come “nota tonale” o “attrattiva”, possiede “aloni armonici” ad essa connessi, da rintracciare in quelle serie nelle quali i primi dieci armonici superiori contengano una o più volte quella nota attrattiva. Nel caso della nota *do*, i quattro aloni di *fa*, *la* bemolle, *re* e *si* bemolle sono “attratti” verso il *do*, appunto perché in ciascuna di queste serie tale nota è presente almeno una volta: l'attrazione è maggiore per quelle serie che presentano il *do* più vicino, nelle serie degli armonici, alla nota fondamentale.



Es. 2, Serie armoniche di *fa*, *la* bemolle, *re* e *si* bemolle

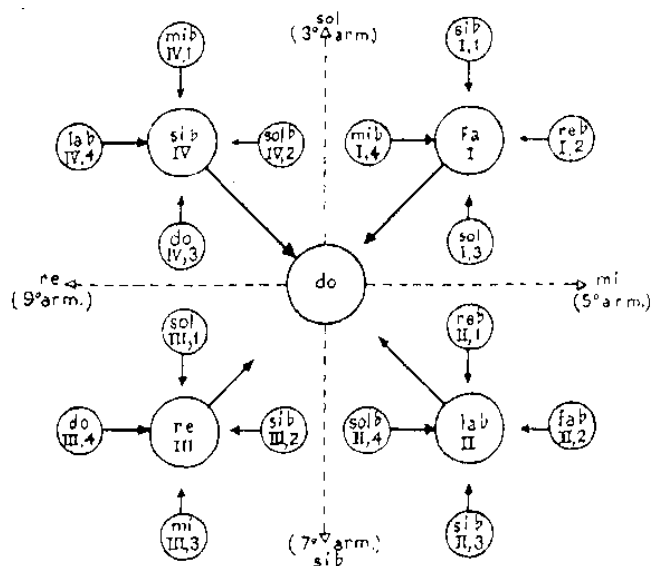
A questo punto Lupi annuncia la scoperta di «un mondo armonico nuovo, che ci ha aperta la via “naturale” delle relazioni armoniche: via non mai tentata da alcuno, e che fummo spinti a seguire [...] non appena ci accorgemmo di aver trovato i fondamenti di una nuova tecnica armonico-musicale» [Lupi 1946, 8-9].

Le asserzioni di novità e di scoperta arricchiscono le esposizioni di diversi compositori-teorici dell'epoca, motivate dalla comune ansia di rinnovamento: in tal senso la ricerca di una costruzione teorica della musica basata su inderogabili “leggi di Natura” accomuna in prospettiva storica contributi di autori apparentemente distanti per formazione culturale o per semplice localizzazione geografica. La ricerca di un principio dall'applicazione universale, così come l'idea stessa della gravitazione, sono idee ricorrenti in diverse teorie. Tra queste citiamo, per le affinità rilevate con l'armonie di gravitazione, la trattazione hindemithiana, dove si legge «La tonalità è una forza naturale, come la gravità. [...] è la gravitazione stessa che attira i suoni verso le loro fondamentali» [Hindemith 1945, 25] — e il *Sistema alternato* di Vito Frazzi, in cui l'alternanza di tono e semitono è posta come mezzo per eludere la gravitazione sulla tonica.

Inoltre, il concetto di “gravitazione uditiva” era presente negli stessi anni nelle teorie del russo Boleslav Yavorsky (1877-1942), posta come «analogia alla gravità del mondo fisico e risultante di una ‘intonazione interiore’ presente in tutti gli esseri umani» [McQuere 1983, 113], intesa come tendenza al movimento implicita nella naturale instabilità del tritono, che il teorico aveva posto come unico principio unificante.

La tensione ad una centricità della costruzione del discorso musicale, pari alla consapevolezza della perdita del sistema tonale di riferimento, era una delle finalità della ricerca teorica del XX secolo: come ha sintetizzato Joseph Straus, «all tonal music is centric, focused on specific pitch classes or triads, but not all centric music is tonal» [Straus 2000, 112-113].

La centricità è il paradigma strutturale anche dell’edificio teorico di Lupi: la sua rappresentazione grafica pone al centro la nota attrattiva *do*, circondata dalle quattro armonie da essa attratte; a loro volta, ognuna di queste armonie può divenire «fondamentale di gravitazione», e attrarre così altre quattro armonie, in una serie di cerchi il cui potere di attrazione diviene più debole man mano che ci si allontana dal *do*, centro di gravitazione originario.



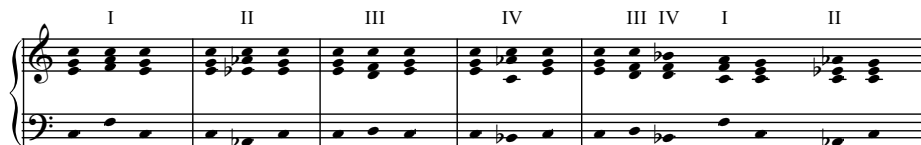
Es. 3, Rappresentazione della nota fondamentale *do* e delle armonie da essa attratte

A sostegno del suo discorso, Lupi evidenzia come dal capovolgimento degli intervalli degli armonici di *do* si ottiene l’alone armonico di *si* bemolle, in precedenza considerato come ultima delle quattro armonie attratte dal *do*, perciò come

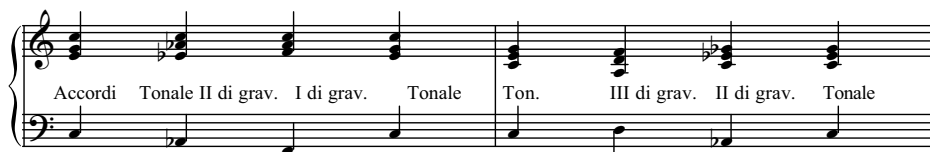
quella dal potere di attrazione più debole: attraverso il capovolgimento degli intervalli si completa il senso di completezza e di «chiusura del ciclo armonico di *do*» [Lupi 1946, 10].

Se l'esposizione di Lupi fino a questo punto ha sottolineato la distanza da quella che lui definisce la «teoria tradizionale», può sorprendere il fatto che Lupi, a chiusura del primo capitolo, introduca le definizioni — non naturalmente ma storicamente determinate — di “cadenza”, definita come «un aggirarsi di corpi armonici sempre nella stessa atmosfera», di “modulazione”, ossia «la spinta centrifuga che li fa passare in altra atmosfera» [*ibid.*, 12] e di “partimento”, con cui definisce un esempio musicale in otto battute che presenta entrambi i concetti riuniti. Tali concetti rivelano un tentativo ancora immaturo, o inconsapevole, di approdare ad un universo teorico rinnovato ed epurato dai canoni tonali tradizionali. I concetti di cadenza e modulazione costituiscono un punto cruciale nella teoria di Lupi: essi infatti compaiono a chiusura di ognuno dei suoi primi quattro brevi capitoli, a culmine quasi del procedimento retorico che li ha generati, ed a dimostrazione dell'aspirazione della teoria ad una diretta applicabilità pratica.

Se l'utilizzo di una terminologia tradizionale sembrerebbe non del tutto appropriata o addirittura fuorviante (ad esempio la cadenza non si riferisce necessariamente ad una formula di chiusura di un pezzo, ma piuttosto ad un collegamento di accordi che si mantengono nella stessa atmosfera tonale) tuttavia gli esempi adottati dall'autore meritano alcune osservazioni.



Es. 4a, Collegamenti tra triadi a partire dalla nota fondamentale *do*



Es. 4b, Esempi di cadenze nell'atmosfera armonica di *do*

Gli accordi degli esempi 4a e 4b si presentano come un accostamento di accordi tratti da “aloni” gravitanti attorno al *do*. I collegamenti tra triadi avvengono col minor spostamento di semitoni quando hanno luogo tra gli accordi generati da ordini di gravitazione più vicini all'accordo della nota fondamentale *do*; invece più

complesso diviene l'accordo, quanto più ci si allontana dalla triade costruita sul *do*. Utilizzando con le dovute cautele una terminologia posteriore, nata in riferimento alle operazioni di trasformazione neo-riemanniane, potremmo suggerire che i collegamenti tra gli aloni con la relativa nota attrattiva sono «maximally smooth» [Cohn 1996, 9], ossia a spostamento minimo.

A prescindere dalle ovvie differenze storiche e concettuali tra gli “ordini di gravitazione” di Lupi e i “cicli a minimo spostamento” teorizzati da Richard Cohn nel 1996, l'accostamento effettuato ci consente di introdurre alcune riflessioni sulle affinità — in questa sede solo accennate — e la (ipotetica) derivazione quindi della teoria di Lupi da quelle di impronta riemanniana. Cohn definisce “ciclo”: «una serie ordinata di almeno quattro elementi, i cui elementi principali e finali siano identici e distinti gli altri» [*ibid.*, 15]; non solo l'idea di “ciclo armonico” ricorre più volte anche nell'opuscolo di Lupi, ma gli esempi da lui adottati di cadenza tra accordi di triade richiamano la su citata definizione di Richard Cohn; inoltre la centralità demandata all'accordo di triade come punto focale dell'organizzazione musicale è base della teoria neo-riemanniana.

I paralleli immediati che possiamo trarre tra il pensiero “dualista” neo-riemanniano e l'armonia di gravitazione, sono i seguenti. In primo luogo, la concezione “fiscalista” del dato musicale, cioè l'idea del dato acustico come fondamento di una struttura teorica, posto a base dell'edificio teorico di Lupi, è stato il punto di partenza delle teorie dualiste del XIX secolo. In secondo luogo, queste sono caratterizzate da un interesse centrale per la simmetria (da cui deriva appunto il termine di “dualismo”): per Riemann le triadi maggiori e minori «sono simmetricamente relazionate, quella maggiore consistendo di una V perfetta e di una III maggiore sopra la fondamentale e quella minore dagli stessi intervalli sotto» [Bernstein 1993, 380]. In modo analogo, Lupi rivela una tensione alla specularità “dualistica” tra le triadi maggiori e quelle minori: capovolgendo gli intervalli degli armonici di una nota tonale, cioè calcolando il numero di toni che separano un armonico dall'altro, e procedendo in senso discendente, si ottengono le «armonie di inversione»



Es. 5, Capovolgimento degli intervalli degli armonici a partire dal *do* e relativi accordi

La nota tonale (negli esempi citati è sempre il *do*) occupa sempre gli stessi posti “nello stesso ordine e in ugual numero di volte”: la triade costruita da un'armonia di inversione è la triade minore di Riemann. A questo punto sembrerebbe ovvio

Il fine del procedimento di Lupi è quello di creare «una complessa rete armonica» all'interno della quale le armonie «si intrecciano per la via più semplice e naturale» [Lupi 1946, 23]. La citazione sembra richiamare un altro concetto dualista, quello di *Tönnies* (rete di suoni): il sistema, formato da due assi indipendenti di un piano euclideo, uno dei quali ordinato intervallicamente per quinte perfette e l'altro per terze maggiori, non è teorizzato da Lupi; piuttosto egli fa uso di un linguaggio fortemente suggestivo che dà l'idea di una compiuta circolarità e coerenza interna, garantita dalla *gravitazione* di tutte le armonie su una stessa nota tonale.

L'affinità col pensiero dualista è piuttosto nelle premesse concettuali che nei postulati, è nell'accettare «the absolute structural equality of major and minor triads as object derived from a single, unitary process» [Klumpenhouwer 2002, 459]. Il *Klang* riemanniano, la compresenza cioè in una stessa risonanza acustica del maggiore e del minore, si rispecchia nella pentiade di Lupi, definito accordo *misto*.



Es. 7, accordo maggiore e accordo minore

Questa affermazione tuttavia conduce Lupi a rifiutare la distinzione tra “maggiore” e “minore”, o tra “consonanza” e “dissonanza”: questi concetti, punto di partenza del dualismo armonico, in realtà divengono superflui in un universo teorico che trova giustificazione nel moto gravitazionale verso la nota tonale.

Con procedimento logico simile a quello dei teorici dualisti, però, Lupi approda alla costruzione delle scale a conclusione della sua costruzione teorica, non intendendole dunque come «concetti fondanti» ma «as a product of other procedures» [*ibid.*, 457].

La sua “scala bimodale” — detta così per la coesistenza in essa delle sensazioni di maggiore e di minore — è ottenuta dall'accostamento per gradi congiunti delle note dei primi dieci armonici naturali con le note date dagli armonici di inversione di una stessa nota tonale. La scala risultante è costituita dall'insieme dato dalla nota tonale e da tutte le fondamentali delle armonie di gravitazione naturale e di inversione. L'esempio 8a [Lupi 1946, 27] mostra il materiale di partenza, ossia tutte le note tonali delle serie armoniche più vicine al *do*, il cui ordine di gravitazione è definito dalle cifre romane, rispettivamente per le armonie “natural” e per quelle

levare, e procedono per piccoli blocchi sonori di due misure ciascuno, tranne la terza e l'ottava frase, ognuna di tre battute.

Al senso di compiutezza di questa piccola forma concorre dal punto di vista ritmico un andamento cullante e reiterato nell'uso delle figurazioni; dal punto di vista armonico il senso di compiutezza è dato dalla presenza pervasiva dell' "atmosfera" di *do*, costante substrato implicito, sul quale si intrecciano altre armonie, tutte però riconducibili al primo ed al secondo alone di gravitazione della nota tonale *do*, cioè al *fa* ed al *la* bemolle. La nota tonale non è presente né all'inizio né a conclusione del brano: la b. 1 sembra dar inizio ad una melodia modale, costruita sul *re*; in realtà sia la prima che l'ultima misura sono costruite con armonici della nota tonale *do*.



Es. 10, *Cinque Piccoli Canti per pianoforte, n. 1*

Il gioco percettivo è condotto facendo largo uso del settimo e del nono armonico delle atmosfere di *do*, di *fa* e di *la* bemolle: ossia di quegli armonici che conferiscono un senso di sospensione, e che non necessitano di preparazione né di risoluzione. Disponendo in ordine scalare ascendente le note della prima unità musicale (bb. 1-3, ripetute alle bb. 12-14) si ottiene la "scala bimodale" costruita sul *do* (*do, re, mi, fa, sol, la^b, si^b*): da tale osservazione deriva una maggiore ambiguità e un più sottile gioco di sfumature tra la presenza dell'atmosfera di *do* e le note degli

aloni di *lab*, ossia l'accordo *solb-lab* e il *mi^b*, movimento costantemente riproposto nel basso, e di *fa*, alone presente con la sua nota tonale stessa e col nono armonico, *sol*.

La metà esatta del brano è significativamente costruita con note dell'alone di *do*, potremmo dire a conferma di quello che abbiamo ipotizzato essere l'alone principale. Si noti che la melodia delle stesse battute è il moto discendente della suddetta scala bimodale. Il brano termina col terzo e col quinto armonico dell'alone di *do*: manca la fondamentale, per una scelta prevedibilmente di coerenza con l'atmosfera sospesa di tutto il brano.

Diverso per carattere e impianto formale, il quarto brano di questa breve serie si pone più nitidamente all'ascolto come un risuonare di giochi timbrici, grazie all'andamento arpeggiato e all'assenza di cesure, se si esclude quella posta dall'autore a metà esatta del brano.



Es. 11, *Cinque Piccoli Canti per pianoforte*, n. 4

La divisione formale (dieci più dieci battute) crea una interessante specularità tra le due parti: la seconda non è la semplice riproposizione della prima, ma la soluzione dell'enigma che questa pone. L'enigma consiste in una ambiguità "tonale" presente sin dalla prima battuta, e nella compresenza in ogni battuta di almeno due aloni armonici: l'intuizione dell'alone di *do* è suggerita dalle semiminime puntate

della mano sinistra, che accennano l'*incipit* della scala bimodale discendente costruita sul *do*. Gli altri aloni presenti sono anche in questo brano quelli più "attratti" verso il *do*: ossia l'alone di *fa* e di *lab*, a cui si aggiunge nella terza, nona e decima battuta il *fa*♯, quinto armonico dell'alone di *re*, terzo in ordine di "gravitazione" rispetto al *do*. Proprio su quest'ultimo alone sono interamente costruite le battute 9 e 10, ultime della prima parte, ad indicare il punto di maggior allontanamento dalla nota tonale *do*; la seconda parte attraverso una riproposizione melodica variata persegue un graduale ritorno nella serie armonica di *do*, ritorno sottolineato da una presenza sempre più diradata di note appartenenti agli altri aloni. Solo il *fa* ed il *la* risuonano sino alla penultima battuta, perché appartenenti al primo alone di gravitazione, il più fortemente attratto dal *do*: la percezione uditiva termina col risuonare dei soli armonici del *do*.

Concludendo con una riflessione sui principi teorici esposti da Roberto Lupi, possiamo constatare come l' "originale" armonia di gravitazione sia storicamente inserita in una prospettiva almeno duplice, che va oltre un tentativo di definizione per tradizione, o per ambito geografico: la trattatistica teorica italiana della prima metà del XX secolo, in particolare nella formulazione fisicalista di Vito Frazzi e la tradizione del pensiero dualista armonico nella formulazione dei teorici tedeschi del XIX secolo. A questi due filoni occorre aggiungere, come si è avuto modo di accennare, l'affinità con la teoria compositiva di Paul Hindemith, e col concetto di "gravitazione uditiva" che fa da perno nella teoria modale del russo Boleslav Yavorsky. L'armonia di gravitazione, teoria prescrittiva e priva di una parte applicativa, non consente un'esauriente analisi delle musiche nelle quali è dichiaratamente messa in pratica. Tale considerazione è emersa dall' esame condotto sui due brani pianistici: nonostante la brevità e relativa semplicità delle composizioni, emergono alcune questioni relative all'impossibilità di giustificare tutte le note come appartenenti all'"alone" di appartenenza di volta in volta predominante. A tali questioni non è possibile rispondere attraverso le sole prescrizioni della teoria di Lupi.

Tali prime conclusioni confermano gli elementi di contraddittorietà presenti nella stessa teoria, che si rivelano in particolare nel ricorso ad una terminologia tradizionale insieme agli intenti di innovazione su fondamenta "naturalisti" della musica. *L'Armonia di gravitazione* è documento importante perché meditatamente originale, e la sua forma ellittica è coerente con il rigoglioso filone prescrittivo della precedente produzione teorica italiana della prima metà del XX secolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1948), *Atti del quinto Congresso di Musica presieduto da Ildebrando Pizzetti*, Barbera, Firenze.
- AZZARONI L. (cur., 1991), *La teoria funzionale dell'armonia*, CLUEB, Bologna.
- BERNARDONI V. (2001), voce "Savagnone, Giuseppe", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, a cura di S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London, 22, 338.
- BERNSTEIN, D. W. (1993), *Symmetry and symmetrical inversion in turn of the century theory and practice*, in C. Hatch-D. W. Bernstein (cur.), 377 - 408.
- CHRISTENSEN T. (1993), *Music theory and its histories*, in C. Hatch-D.W. Bernstein (cur.), 9-39.
- CHRISTENSEN T. (cur., 2002), *The Cambridge history of Western music theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- COVACH J. (2002), *Twelve tone theory*, in T. Christensen (cur.), 603-627.
- COHN R. (1996), *Maximally smooth cycles, hexatonic system, and the analysis of late-romantic triadic progressions*, «Music analysis», 15/1, 9-40.
- CRESTI R.-NEGRI E. (cur., 2004), *Firenze e la musica italiana del secondo Novecento*, LOGisma, Firenze.
- DALL'ARGINE C. (1975), "di gravitazione", «Rassegna di studi musicali», II, 75-95.
- FRAZZI V. (1960), *I vari sistemi del "linguaggio musicale"*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», XLI, 5-53.
- GOLLIN E. (1998), *Some aspects of three-dimensional Tonnetze*, «Journal of music theory», 42/2 (Neo-Riemannian theory).
- GUERRINI G. (1948), *Il tramonto di due gloriose espressioni del linguaggio musicale*, in AA.VV. 1948, 45-51.
- HATCH C.- BERNSTEIN D.W. (cur., 1993), *Music theory and the exploration of the past*, University of Chicago Press, Chicago.
- HAUPTMANN M. (1853), *Die Natur der Harmonik und Meter*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- HINDEMITH P. (1945³), *The craft of musical composition. Theoretical part*, Schott & Co., London.
- KLUMPENHOUEWER H. (2002), *Dualist tonal space and transformation in nineteenth-century musical thought*, in T. Christensen (cur.), 456-476.
- LUPI R. (1946), *Armonia di gravitazione*, De Santis, Roma.
- LUPI R. (1948), *Armonia di gravitazione*, in AA.VV. 1948, 51-54.
- MCQUERE G. D. (cur., 1983), *Russian theoretical thought in music*, UMI, Ann Arbor.
- OETTINGEN A. VON (1866), *Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik*, W. Gläser, Leipzig.
- PARMENTOLA G. (1990), voce "Lupi, Roberto", in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, IV/*Le biografie*, 527 sg.
- PIRONTI A.-POZZI R. (2001), voce "Lupi, Roberto", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. 15, 318 sg.
- RIEMANN H. (1880), *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- SANGUINETTI G. (1997), *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)*, «Fonti Musicali Italiane», 2/II, 155-251.
- SAVAGNONE G. (1965²), *Prismatismo musicale*, Flaccovio, Palermo (pref. di G. Petrassi).
- STRAUS J. N. (2000²), *Introduction to post-tonal theory*, Prentice-Hall, New Jersey (prima ed. 1990).

Alfonso Alberti

EINE BLASSE WÄSCHERIN:
UN'ANALISI DELLE STRATEGIE TIMBRICHE

1. Premessa

Il timbro è uno dei parametri musicali meno indagati nelle sue possibilità di rigorosa organizzazione. Vi è probabilmente per questo fatto una giustificazione oggettiva, cioè si può tranquillamente supporre che molti compositori compiano o abbiano compiuto le loro scelte timbriche in maniera più istintuale che logica, e comunque con un minor grado di organizzazione logica rispetto alle scelte armoniche, melodiche, ritmiche o formali. E vi è in secondo luogo una chiara difficoltà di approccio analitico, visto che non si sono ancora affermati strumenti e metodi di indagine dall'efficacia ampiamente riconosciuta. Fra le più notevoli eccezioni a quanto detto vi è un saggio di Charles Burkhart, *Schoenberg's Farben*, [Burkhart 1974] che porta alla luce i criteri che hanno guidato Schoenberg nella strumentazione dell'op. 16 n. 3. Criteri che almeno in un passo della composizione diventano vera e propria norma, visto che ci si trova di fronte a un'organizzazione seriale delle combinazioni di timbri.

Le caratteristiche che fanno dell'op. 16 n. 3 un ottimo punto di osservazione delle scelte timbriche di Schoenberg, e che perciò possono guidare chi voglia scegliere un altro brano per indagarlo con lo stesso intento, sono essenzialmente tre. La prima caratteristica consiste nella complessità e ricchezza della dimensione timbrica, che perciò si impone all'attenzione. La seconda caratteristica, in certa misura legata alla prima, è la relativa semplificazione delle altre dimensioni, in particolare del ritmo e della *texture*. La terza caratteristica è che le scelte timbriche hanno tutta l'aria di essere applicate al brano dopo che gli altri parametri sono stati determinati; in altre parole la strumentazione riveste il tutto quando questo tutto è compiuto e proprio per questo appare completamente indipendente nei suoi criteri di organizzazione.

In base a queste tre caratteristiche si è deciso di scegliere come oggetto di indagine il quarto brano di *Pierrot lunaire*, *Eine blasse Wäscherin*, con attenzione quasi esclusiva per la parte strumentale. Che questo brano risponda alla seconda caratteristica è abbastanza evidente visto che, fatta eccezione per le bb. 9-11, ha sostan-

zialmente la struttura accordale di un corale a tre voci. Che la terza caratteristica, almeno all'inizio del brano, sia ampiamente soddisfatta, è ugualmente chiaro. Si vedano infatti, nella partitura riprodotta in appendice, le prime due battute del pezzo, prima nella sintesi su due soli pentagrammi che lo stesso Schoenberg fornisce in calce alla partitura e poi nella versione strumentata. Anziché distribuire il corale fra i tre strumenti nella maniera più scontata, affidando la voce più grave a uno strumento, quella mediana a un altro e quella più acuta a un altro ancora, Schoenberg complica la situazione, facendo in modo che ognuno dei tre strumenti passi sistematicamente da una voce all'altra. Il flauto, per esempio, esprime prima una nota della voce più grave, poi una della voce più acuta, poi una di quella mediana; e così via per gli altri due strumenti. È chiaro, perciò, che almeno all'inizio le scelte timbriche sembrano applicate al brano quando le scelte diastematiche sono già state compiute.

Resta da dire in che senso la strumentazione di *Eine blasse Wäscherin* sia complessa, e perciò in che modo il brano soddisfi anche la prima delle tre caratteristiche rintracciate nell'op. 16 n. 3. Non vi è infatti alcuna complessità in termini di combinazioni strumentali (si intenda il termine combinazione nel suo significato matematico: scelta di un insieme non ordinato di elementi a partire da un insieme più grande), visto che gli strumenti sono solo tre e vengono sempre usati tutti insieme. Vi è però grande varietà in termini di disposizioni strumentali, ossia nella maniera in cui vengono ordinati, dal registro grave a quello acuto, i tre strumenti.

Nell'analisi che segue si indicheranno le disposizioni strumentali in maniera formalizzata con una sigla di tre lettere; «F» starà per flauto, «C» per clarinetto e «V» per violino; alla successione delle lettere da sinistra a destra corrisponderà la successione degli strumenti dal registro grave a quello acuto. Per esempio, il primo accordo del brano, in cui la voce più grave è affidata al flauto, quella mediana al violino e quella superiore al clarinetto, sarà cifrato con «FVC».

Dall'indagine timbrica dettagliata, come si è accennato, sarà esclusa la parte vocale. E sarà escluso pure l'episodio che va dal terzo movimento di b. 9 alla fine di b. 11, visto che in esso il maggiore interesse ritmico e figurale suggerisce che la dimensione timbrica sia in qualche modo subordinata alle altre. È chiaro che il senso musicale della frase non si esaurisce alla fine di b. 11, ma da b. 12, in maniera molto pragmatica, si ricomincerà con l'analisi dettagliata, visto che la scrittura torna ad essere accordale. Vale la pena di rendere esplicito il fatto che la parte vocale e l'episodio escluso dall'analisi non sono meno interessanti; semplicemente non si adattano ad essere esaminati con gli strumenti che qui si impiegano, richiedendone altri, forse più complessi. Si vedrà, comunque, che nonostante questa doppia semplificazione (o forse proprio grazie ad essa) ci sono le premesse perché questa indagine scavi in profondità.

Una parola sui metodi analitici impiegati. Si è scelto di adottare diversi approcci in successione, nella convinzione che così facendo sia più probabile far cadere nel-

le reti dell'analisi quelle procedure compositive di cui si va in cerca, e che così spesso sembrano far di tutto per celarsi. Ecco, perciò, che in capitoli successivi si cercherà di rintracciare nel brano la presenza di geometrie timbriche, oppure la presenza di richiami motivici o di espedienti per valorizzare insiemi di classi di altezze, oppure la presenza di associazioni fra particolari insiemi di classi di altezze e disposizioni strumentali. E infine sono stati censiti, molto semplicemente, anche i momenti di interesse timbrico più tradizionale, come effetti al ponticello, suoni armonici e via discorrendo. Alcuni degli approcci sono formalizzati in maniera abbastanza rigorosa, e fanno di frequente uso dei sistemi di cifratura tipici dell'analisi insiemistica. Ci si può chiedere quanto metodi così formalizzati possano essere pertinenti allo studio del repertorio atonale non dodecafonico di Schoenberg, in cui l'istintualità sembra prevalere sul rigore (ricordiamo che di questa tematica si è occupato in un importante saggio Ethan Haimo [Haimo 1996]). In realtà la formalizzazione dell'analisi può permettere, oltre che la scoperta di eventuali procedure tanto rigorose da essere state presumibilmente formalizzate dallo stesso Schoenberg, anche la scoperta di comportamenti ricorrenti dei quali poi si può tentare una spiegazione non formalizzata, consistente in criteri compositivi di natura più istintuale. In questo caso, nuovamente, gli strumenti dell'analisi assomigliano sempre più a delle reti in cui catturare i comportamenti del compositore, tenendo conto che se mai l'inversione di una serie dodecafonica possa essere capitata — per così dire — per caso in una partitura, è pur vero che alcuni fenomeni meno vistosi possono avere origine dal semplice istinto, ma poi richiedere strumenti rigorosi per essere portati alla luce.

2. Permutazioni, rotazioni, geometrie

Per cominciare, osserviamo di nuovo le prime due battute. La triade diminuita $fa_3-si_3-re_4$ si presenta tre volte: sul battere di b. 1 e poi sul secondo e quarto movimento di b. 2. Considerando le disposizioni di lettere (FVC/CFV/VCF) che rappresentano le tre diverse strumentazioni di questo accordo si possono fare immediatamente due osservazioni. In primo luogo, i rapporti di permutazione che legano ognuna di queste disposizioni a ognuna delle altre sono privi di invarianti: ad esempio la lettera F è solo una volta in prima posizione, solo una volta in seconda e solo una volta in terza, e così le altre (in termini musicali ciò significa che non vi è uno strumento al quale siano affidati due suoni appartenenti alla stessa linea). In secondo luogo, la seconda e la terza disposizione sono ottenibili dalla disposizione immediatamente precedente per rotazione (ovvero spostamento) delle lettere verso destra, ossia la lettera di sinistra passa al centro, quella al centro passa a destra e quella che si trova all'estremità destra non può che passare all'estremità opposta (in termini musicali ciò significa che a ogni strumento è affidato un suono apparte-

nente alla linea immediatamente superiore rispetto alla linea d'appartenenza del suono precedentemente espresso, fatta eccezione per il caso di uno strumento che abbia appena espresso un suono della linea più acuta, caso in cui a questo strumento viene affidato un suono della linea più grave). Lo stesso spostamento rotatorio può avvenire anche verso sinistra anziché verso destra.

Con un poco di riflessione si può vedere che queste due proprietà della successione in esame (ossia il fatto che le disposizioni abbiano fra loro rapporti di permutazione senza invarianti e che le stesse siano ottenibili operando due rotazioni successive nella stessa direzione) coincidono. Infatti un qualunque insieme ordinato di tre elementi ABC ammette cinque permutazioni diverse dalla disposizione originale, ma soltanto due prive di invarianti fra di loro e rispetto all'originale (BCA e CAB). Facendo seguire alla disposizione originale le due permutazioni senza invarianti nei due ordini possibili (ABC/BCA/CAB e ABC/CAB/BCA) si ottengono proprio le due serie di disposizioni che si otterrebbero, rispettivamente, operando due rotazioni successive verso sinistra o verso destra.¹ È opportuno, perciò, riferirsi a una sola delle due proprietà della successione in esame; si può tranquillamente scegliere la più caratteristica, ossia la presenza di due rotazioni successive nella stessa direzione, a patto di tener presente quanto appena mostrato, ossia il carattere non selettivo (e perciò la rilevanza analitica circoscritta) della proprietà menzionata.

Lo stesso procedimento di rotazione è all'opera nella successione di tre accordi a b. 2 e in quella all'inizio di b. 4: cifrando come al solito la strumentazione dei due passaggi otteniamo (per la battuta 2) la sequenza CFV/FVC/VCF, con due rotazioni successive verso sinistra, e (per la battuta 4) la sequenza VFC/CVF/FCV, con due rotazioni successive verso destra.

In questi due casi, per un certo verso la geometria sonora è un po' meno percepibile rispetto al caso precedente, relativo alle tre diverse strumentazioni della triade $fa_{\frac{3}{3}}-si_{\frac{3}{3}}-re_{\frac{4}{4}}$, per un altro invece lo è un po' di più: non vi è qui identità fra gli accordi in termini di altezze, condizione che certo favorisce la trasparenza del procedimento, però gli accordi implicati sono immediatamente consecutivi.

Si effettua ora una ricognizione completa del pezzo (con l'esclusione, come detto, delle bb. 9-11) in base a questi criteri.

Si veda la Tab. 1. Nella prima colonna si indica in che battuta si trova la disposizione strumentale in esame (all'interno di ogni battuta le disposizioni sono date

¹ Molto diverso sarebbe già il caso di un insieme ordinato di 4 elementi ABCD, caso in cui 9 delle 23 possibili permutazioni diverse dalla disposizione originale sarebbero prive di invarianti rispetto ad essa. Combinando fra loro queste 9 permutazioni sarebbe possibile creare 36 diverse serie di disposizioni (per esempio ABCD/BADC/DCBA/CDAB, ecc.). Soltanto in 2 di questi 36 casi le disposizioni sarebbero collegate fra loro da rotazioni successive in un'unica direzione (ABCD/BCDA/CDAB/DABC e ABCD/DABC/CDAB/BCDA), per cui l'eventuale scelta di uno di questi 2 ordini denoterebbe un criterio compositivo ben più selettivo di quello dell'allineamento di permutazioni prive di invarianti.

nel loro ordine cronologico). Nella seconda si dà la cifratura della disposizione strumentale. Nella terza si indica la eventuale presenza di rotazioni con delle frecce: la freccia viene posta in corrispondenza del secondo termine della rotazione (cioè a confronto con la disposizione precedente) e la sua direzione indica rotazione verso destra o verso sinistra. Nella quarta colonna si segnala con numeri in progressione la presenza di disposizioni strumentali legate da più rotazioni consecutive nella stessa direzione. Si noterà a questo proposito che il quarto valore di b. 6 (FCV) è caratterizzato da freccia a sinistra rispetto al valore precedente, ma è contemporaneamente anche il primo elemento di una serie di frecce a destra. La stessa cosa accade per il primo valore di b. 7. Si può vedere a questo punto che le strategie di scelta delle disposizioni strumentali legate alle rotazioni si concentrano nella sezione che va dall'inizio del pezzo fino a b. 7. Questa è la sezione in cui il corale si muove nel registro più compatto, permettendo così alle geometrie timbriche di avere la massima efficacia sonora. Teniamo presente questo risultato, in attesa di recuperarlo nell'ultimo paragrafo dell'analisi.²

Bb.	Disp.	Rot.	→→→	Bb.	Disp.	Rot.	→→→
b. 1	FVC			b. 9	FVC		
	CVF				CFV	→	
b. 2	CFV		1	...			
	FVC	←	2	b. 12	CFV		
	VCF	←	3		CFV		
b. 3	VFC				CFV		
	CFV			b. 13	CFV		
b. 4	VFC		1		CVF		
	CVF	→	2		VFC	←	
	FCV	→	3		CFV		
	CVF	←			CVF		
b. 5	CVF				CVF		
	VFC	←			VCF		
b. 6	CFV			b. 14	CFV	←	
	VCF	→			CVF		
	VFC				CFV		
	FCV	←	1		CVF		

² Vale la pena di riferire che un esame della serie di disposizioni finalizzato alla ricerca di un qualche ordinamento seriale non ha dato risultati di rilievo.

	VFC	→	2		b. 15	CVF	
	CVF	→	3			CVF	
	FCV	→	4			FCV	←
b. 7	CVF	←	1			CVF	←
	FCV	→	2			FVC	
	VFC	→	3		b. 16	CFV	→
	VCF					VFC	
	CFV	←				CFV	
	CFV					CVF	
b. 8	unis.					CVF	
	CVF					CFV	
	VCF				b. 17	CVF	
	CVF					CFV	
	CFV					CVF	
	FCV					CFV	
	FVC				b. 18	CVF	
	FVC					CFV	
b. 9	FCV						

Tab. 1, Lista delle disposizioni strumentali e delle rotazioni.

3. Valorizzazione di insiemi di classi di altezze e creazione di richiami motivici

Se Schoenberg avesse compiuto le sue scelte di strumentazione tenendo presenti solo gli eventi verticali (le disposizioni strumentali), gli eventi orizzontali sarebbero risultati dai primi in maniera subordinata, senza la possibilità di agire composittivamente su di essi in maniera forte. In altre parole, il tessuto armonico precomposto di tipo corale sarebbe stato distribuito meccanicamente alle tre voci senza un'attenzione particolare per le linee melodiche risultanti. Vi sono però, a smentire questa già improbabile ipotesi, alcuni passi del brano in cui palesemente gli eventi orizzontali sono stati cercati e voluti. Si vedano le bb. 6-7. Il flauto fa ascoltare solo note appartenenti alla scala di *mi* minore, con l'esclusione del *fa* naturale a b. 7 che comunque in un contesto di *mi* minore rappresenta un comune secondo grado abbassato; l'impressione che la nota *mi* abbia un ruolo di riferimento rispetto alle altre è data anche dalla sua frequenza massiccia (quattro occorrenze) e alla particolare scelta dei registri, che suggerisce all'interno della parte del flauto la presenza di tre linee in contrappunto delle quali la più grave e la più acuta mostra-

no a b. 6 rispettivamente la successione melodica *fa♯-sol* e *re♯-mi*. Il clarinetto, a sua volta, fa ascoltare una linea melodica che non ha nulla di fortuito: a b. 6 si succedono (in maniera disgiunta) due seste maggiori (più precisamente una sesta maggiore e l'intervallo enarmonicamente equivalente, la settima diminuita) e il loro rivolto all'ottava, la terza minore. Al violino infine troviamo sette suoni dei quali sia i primi tre, sia i quattro successivi (in cui vi è la ripetizione di un'altezza) formano quello che Forte definirebbe il set 3-9 [0, 2, 7];³ si noti che all'inizio della battuta successiva lo stesso set viene dato dai tre strumenti in senso verticale e che questa è l'unica occorrenza verticale di questo set nel brano. In un passo del genere, inequivocabilmente, l'invenzione melodica o comunque l'attenzione per gli eventi orizzontali deve aver interagito con la ricerca di disposizioni strumentali interessanti, oppure può anche averla preceduta. Un altro esempio di interesse per le linee melodiche e per il loro contenuto in termini di classi di altezze si ha a b. 13, dove a flauto e clarinetto è ugualmente affidato il set 3-6 [0, 2, 4]; il flauto procede per seconde maggiori discendenti, il clarinetto enuncia invece le tre classi di altezze in modo ascendente, mascherando poi la simmetria con trasposizioni d'ottava.

Volendo mostrare come Schoenberg si interessi in maniera non subordinata ad eventi orizzontali della partitura è doveroso accennare anche alla presenza di richiami motivici fra le parti, richiami che spesso fanno riferimento alla tecnica della "variazione a sviluppo". Si noti per esempio come la parte del violino a b. 7 ricalchi da vicino quella del flauto a b. 6: uguale è il contorno melodico, vale a dire la successione di intervalli ascendenti e discendenti, uguali sono le due note d'avvio, mentre l'intervallo fra secondo e terzo suono si dilata da settima maggiore a nona minore composta secondo un cliché tipico della variazione a sviluppo schoenbergiana.

4. Rapporti fra strumentazione e contenuto armonico degli accordi

Finora si è cercato di rintracciare delle logiche compositive nelle scelte strumentali di Schoenberg prendendo in esame più disposizioni per volta e tentando di stabilire se la loro sequenza dava luogo a particolari geometrie timbriche o a un qualche richiamo motivico, oppure se essa metteva in evidenza particolari insiemi di classi di altezze.

³ Mi servo a questo punto della catalogazione numerica dei raggruppamenti fra suoni non tonali suggerita da Allen Forte, in cui i suoni sono numerati cromaticamente da 0 a 11. Così se 0 indicasse *do*, il set 0,2,7 comprenderebbe *do-re-sol*. I set sono trasponibili e indipendenti dalla collocazione d'ottava; così nella b. 6 del violino troviamo *mi-fa♯-si* e successivamente *mib-fa-sib* che corrispondono dal punto di vista intervallare a *do-re-sol*, cioè al set [0,2,7]. Per una introduzione in lingua italiana alla teoria insiemistica di Forte si rimanda all'importante contributo di Susanna Pasticci [Pasticci 1995].

È possibile invece che vi siano logiche compositive che guidano la strumentazione di un accordo anche a prescindere da quella degli altri? È possibile, in altre parole, che il contenuto di classi di altezze di un singolo accordo possa influenzare o addirittura determinare la sua veste strumentale?

Per rispondere a questa domanda, evidentemente, è necessaria una ricognizione dettagliata del pezzo. Nella Tab. 2 si espongono, per motivi di spazio, solo i risultati relativi a gli insiemi 3-5, 3-4, 3-3 e 3-2 (per il loro contenuto intervallare cfr. la didascalia della tabella). Scorrendo la tabella in senso verticale, si trovano elencati, uno per ogni riga, gli accordi raggruppati in base a quella che Forte chiamerebbe *prime form*; a loro volta, le diverse *prime forms* sono ordinate in base al loro ordine di apparizione nel pezzo.

Bb.	Insieme	Disp.	Disp. normale.	Bb.	Insieme	Disp.	Disp. normale
b. 4 ₄	3-5 [0,1,6]	CVF	(FCV)	b. 16 ₆	3-4 [0,1,5]	CFV	(FCV)
b. 6 ₄	3-5 [0,1,6](I)	FCV	(FVC)	b. 17 ₂	3-4 [0,1,5]	CFV	(FCV)
b. 6 ₅	3-5 [0,1,6](I)	VFC	(VCF)	b. 17 ₄	3-4 [0,1,5]	CFV	(FCV)
b. 7 ₆	3-5 [0,1,6]	CFV	(VFC)	b. 18 ₂	3-4 [0,1,5]	CFV	(FCV)
b. 8 ₂	3-5 [0,1,6](I)	CVF	(VFC)				
b. 8 ₃	3-5 [0,1,6]	VCF	(FVC)	b. 6 ₁	3-3 [0,1,4](I)	CFV	(CFV)
b. 8 ₄	3-5 [0,1,6](I)	CVF	(VFC)	b. 6 ₂	3-3 [0,1,4]	VCF	(FVC)
b. 8 ₅	3-5 [0,1,6]	CFV	(VCF)	b. 6 ₆	3-3 [0,1,4]	CVF	(FVC)
b. 13 ₄	3-5 [0,1,6](I)	CFV	(CVF)	b. 7 ₃	3-3 [0,1,4]	VFC	(CVF)
b. 13 ₅	3-5 [0,1,6]	CVF	(VCF)	b. 8 ₈	3-3 [0,1,4]	FVC	(CVF)
b. 14 ₁	3-5 [0,1,6]	CFV	(VCF)	b. 9 ₃	3-3 [0,1,4]	CFV	(VFC)
b. 14 ₂	3-5 [0,1,6](I)	CVF	(VFC)	b. 12 ₁	3-3 [0,1,4](I)	CFV	(FVC)
b. 14 ₃	3-5 [0,1,6]	CFV	(VCF)	b. 16 ₄	3-3 [0,1,4](I)	CVF	(FCV)
b. 14 ₄	3-5 [0,1,6](I)	CVF	(VFC)				
b. 15 ₄	3-5 [0,1,6](I)	CVF	(CFV)	b. 7 ₂	3-2 [0,1,3]	FCV	(VFC)
				b. 7 ₄	3-2 [0,1,3](I)	FCV	VCF
b. 5 ₂	3-4 [0,1,5](I)	VFC	(VCF)	b. 8 ₇	3-2 [0,1,3]	FVC	(VCF)
b. 8 ₆	3-4 [0,1,5]	FCV	(CVF)	b. 12 ₂	3-2 [0,1,3]	CFV	(CVF)
b. 9 ₁	3-4 [0,1,5](I)	FCV	(VFC)	b. 12 ₃	3-2 [0,1,3]	CFV	(VCF)
b. 13 ₂	3-4 [0,1,5]	CVF	(FCV)	b. 13 ₁	3-2 [0,1,3](I)	CFV	(FVC)
b. 13 ₆	3-4 [0,1,5]	CVF	(FCV)	b. 13 ₇	3-2 [0,1,3](I)	VCF	(CFV)
b. 15 ₂	3-4 [0,1,5]	CVF	(CFV)	b. 16 ₅	3-2 [0,1,3](I)		CVF
b. 15 ₃	3-4 [0,1,5]	FCV	(VFC)	b. 17 ₁	3-2 [0,1,3](I)		CVF

b. 15 ₅	3-4 [0,1,5]	FVC	(CFV)	b. 17 ₃	3-2 [0,1,3](I)	CVF	(CFV)
b. 16 ₁	3-4 [0,1,5](I)	CFV	(CFV)	b. 18 ₁	3-2 [0,1,3](I)	CVF	(CFV)

Tab. 2, rapporti fra disposizioni strumentali e insiemi di classi di altezze. Si ricorda (cfr. nota 3) che l'insieme [0,1,6] corrisponde a due intervalli del tipo *do-do#-fa#* (semitono + quarta) indipendentemente dalla loro disposizione nel pentagramma e dalla loro trasposizione su altri punti della scala. L'insieme [0,1,5] corrisponde a *do-do#-fa* (semitono + terza maggiore), mentre [0,1,4] e [0,1,3] corrispondono rispettivamente a semitono + terza minore e a semitono + seconda maggiore.

Leggendo in senso orizzontale, la prima colonna serve a localizzare l'accordo attraverso il numero di battuta e il numero d'ordine dell'accordo all'interno della battuta (b. 13₅ significa per esempio quinto accordo della tredicesima battuta). La seconda colonna identifica la *prime form* con il nome (ad esempio 3-3) e con la sua descrizione (ad esempio [0,1,4]); ove l'insieme di classi di altezze realmente usato nel pezzo sia un'inversione della *prime form*, si è indicato questo fatto con la sigla (I). La terza dà poi la cifratura della disposizione strumentale, mentre la quarta mostra come sarebbe la disposizione strumentale se, mantenendo fisse le associazioni fra strumenti e classi di altezze, queste ultime fossero riordinate per ottenere la *prime form*: si è cioè creata una disposizione fittizia che dovrebbe mostrare gli eventuali rapporti fra scelte di strumentazione e insiemi di classi di altezze impiegati. Un esempio sarà utile a chiarire la procedura. Il primo degli accordi segnalati nella tabella è il quarto di b. 4. Si tratta dell'insieme 3-5 (la cui descrizione è [0,1,6]), che però non si trova concretamente allo stato di *prime form*. Perché fosse così, il *fa#* dovrebbe essere la nota più grave, immediatamente un semitono sopra dovremmo trovare il *sol*, e ancora una quarta giusta sopra dovremmo trovare il *do*. Immaginiamo di riordinare proprio in questo modo i suoni, lasciando inalterata però l'associazione fra *fa#* e flauto, fra *sol* e clarinetto, e fra *do* e violino. In questo modo la disposizione reale attestata dalla partitura, che è CVF, si trasforma in quella che ho chiamato disposizione normale, perché ora il flauto è lo strumento più grave, il clarinetto quello mediano e il violino quello più acuto. Indico questa disposizione normale con (FCV).

Eseguita dunque questa ricognizione e preparata la tabella occorre stabilire se nella terza e quarta colonna, in corrispondenza di un dato insieme di classi di altezze, vi sia una lettera associata in maniera ricorrente (o al contrario quasi mai associata) a una delle tre posizioni possibili. È necessario, naturalmente, concentrare l'attenzione sugli insiemi maggiormente rappresentati, perché solo in corrispondenza di essi la ricorrenza di una lettera in una certa posizione può avere un valore significativo in termini probabilistici. È comunque possibile anche considerare complessivamente insiemi che hanno alcune caratteristiche comuni, come per esempio i quattro riportati nella tabella, che hanno in comune il fatto di presentare due classi di altezze a distanza di semitono e una terza classe di altezze disgiunta.

Eseguita in questo modo la ricerca, il suo esito risulta in larga parte aporetico: l'unico criterio che sembra potersi dedurre riguarda il set 3-5 [0,1,6] in corrispondenza del quale, nella quarta colonna, la lettera V compare solo due volte su 15 in terza posizione. Questo risultato diventa significativo soprattutto sulla base della seguente osservazione: se si prendono in considerazione i set 3-2, 3-3, 3-4 e 3-5, che hanno in comune il fatto di essere composti da due classi di altezze in rapporto di semitono e una disgiunta, e se si limita l'indagine dall'inizio del pezzo fino a b. 9, si può vedere che nella sesta colonna la lettera V compare solo due volte su 20.

È possibile interpretare il risultato nella seguente maniera: in set che come si è visto presentano due classi di altezze a distanza di semitono e una terza classe di altezze disgiunta dalle altre, Schoenberg ha forse preferito affidare al violino — nelle prime nove battute del pezzo, in cui l'attenzione per gli eventi verticali sembra più presente — una delle due classi di altezze a distanza di semitono. Questo, probabilmente, in vista di un effetto timbrico più fuso e pastoso, visto che il timbro meno rotondo del violino avrebbe avuto un maggiore risalto se associato alla classe di altezze disgiunta nella *prime form*.

A questo proposito si ribadisce quanto osservato nella premessa all'analisi: questo risultato non suggerisce in alcun modo che Schoenberg nel comporre abbia ragionato in termini di insiemi di classi di altezze e che abbia operato su di essi in maniera elaborata. Questo risultato invece può forse chiarire un aspetto dell'istinto musicale e in particolare timbrico di Schoenberg. Chi scrive è convinto che criteri come quello suggerito (evitare che il timbro del violino sia troppo in risalto se associato alla classe di altezze disgiunta nella *prime form* degli insiemi 3-2, 3-3, 3-4 e 3-5) abbiano agito in maniera largamente inconsapevole nell'attività compositiva di Schoenberg, trovando le loro radici nella sua vasta cultura musicale e nella sua sensibilità timbrica. Le operazioni analitiche che in questa esercitazione tentano di ricostruire alcuni criteri di strumentazione di Schoenberg sono relativamente complesse, così come relativamente complessa è in genere ogni indagine che tenti di dar ragione delle scelte istintuali. Paradossalmente (ma neanche troppo, visto che l'intelligenza musicale è qualcosa di ben più complesso di qualsiasi metodo compositivo, anche dei più astratti parti delle poetiche postweberniane), sono invece le operazioni che il compositore compie in maniera cosciente e formalizzata che spesso possono essere chiarite con operazioni analitiche relativamente semplici.

5. Altre strategie timbriche e conclusioni

Nel brano in esame sono all'opera anche strategie timbriche più comuni rispetto a quelle finora trattate. Esse riguardano in particolare la parte violinistica: si trovano effetti al ponticello (b. 10), suoni del registro medio da eseguire in quarta corda (b. 13), armonici (b. 14, bb. 16-18). Fra le strategie timbriche di questo tipo

si può includere anche il passaggio, nella parte vocale, dallo *Sprechgesang* al canto vero e proprio al termine di b. 14.

Si propone, in conclusione, una ricognizione conclusiva del pezzo in cui si indicano per ogni sezione le operazioni compositive che hanno un ruolo preminente. Dall'inizio alla metà di b. 5 sembra molto vivo l'interesse per la possibilità di creare geometrie timbriche; dalla seconda metà di b. 5 (si basa qui la segmentazione sulla parte vocale) alla prima metà di b. 9 l'attenzione si concentra invece sulla valorizzazione di insiemi di classi di altezze e la creazione di richiami motivici; dalla seconda metà di b. 9 alla fine di b. 11 la ricerca di interesse ritmico e figurale sembra farla da padrona, e il brano smette di avere un andamento accordale; infine, da b. 12 alla fine del pezzo si incontrano di frequente le strategie timbriche più tradizionali, che abbiamo appena mostrato in breve. Si può vedere, perciò, che Schoenberg distribuisce in maniera proporzionata l'interesse per le varie possibilità compositive. Dove le geometrie timbriche vengono a mancare, aumenta il rilievo dei richiami motivici. Più avanti l'interesse ritmico e figurale rende superflua una ricerca timbrica sofisticata, mentre in tutta la seconda metà del brano gli effetti idiomati del violino svolgono un ruolo di primo piano.

La pluralità di approcci analitici sembra quindi essere stata feconda. Si sono tentate quattro vie (ognuna delle quali documentata in un paragrafo) anche se in anticipo era possibile che almeno una di esse si rivelasse inefficace. Si è visto che una di queste, la terza, ha suggerito un possibile comportamento messo in atto da Schoenberg in buona parte del pezzo, mentre le altre tre hanno dato indicazioni utili a comprendere soprattutto una certa sezione di *Eine blasse Wäscherin* ogni volta differente. È stato perciò possibile riflettere, in chiusura, su come le diverse strategie timbriche scandiscano la forma del brano, agendo in questo parallelamente agli altri parametri.

APPENDICE

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 60 – 92)
Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck.

Flöte. *ppp*

Klarinette in A. *ppp*

Geige. *ppp* mit Dämpfer *pizz*

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 60 – 92)
Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.

Rezitation.

Klavier-Auszug
(Das Klavier passiert in diesem Stück)

ppp

Fl. *immer ppp*

Kl. (A) *immer ppp*

Vi. *arco* *immer ppp*

⑥ *pp*
Ei - ne blas - se Wä - sche - rin wäscht zur Nacht - zeit blei - che

⑤ *immer ppp*

A.Schoenberg, *Eine blasse Wäscherin*, bb. 1-6. Per gentile concessione della Universal Verlag, Wien.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BURKHART C. (1974), *Schönberg's Farben. An analysis of op. 16 N°3*, «Perspectives of New Music», 12, 141-172.
- DOFLEIN E. (1969), *Schönbergs Opus 16 Nr.3. Der Mythos der Klangfarbenmelodie*, «Melos», 36/9, 203-205.
- FÖRTIG P. (1969), *Analyse des Op.16 Nr.3 von Arnold Schönberg*, «Melos», 36/9, 206-209.
- HAIMO E. (1996), *Atonality, analysis, and the Intentional Fallacy*, «Music Theory Spectrum», 18/2, 167-199.
- LEWIN H. F. (1980), *Schoenberg's Pierrot lunaire: The rhythmic relation between Sprechstimme and instrumental writing in 'Eine blasse Wäscherin'*, «Theory and Practice», 5/1, 25-39.
- MASTROPASQUA M. (1969), *Analisi della Klangfarbenmelodie: Schönberg, op. 16, III, Farben (Sommormorgen am See)*, «Analisi», 3, 12-25.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Bollettino del GATM», 2/1.
- RUFER J. (1969), *Noch einmal Opus 16*, «Melos», 36/9, 366-368.
- SCHNITTKE A. (2002), *Klangfarbenmelodie – "Melody of timbres"*, in Alexander Ivashkin (cur.), *A Schnittke reader*, Indiana University Press, Bloomington, 113-119.
- SMYTH D. (1980), *The music of Pierrot lunaire: An analytic approach*, «Theory and Practice», 5/1, 5-24.

Mimma L. Bollella

ERRATICITÀ O DETERMINAZIONE
NELLO STUDIO OP. 25 N. 1 DI CHOPIN

Questa relazione presenta un'analisi dello Studio op. 25 n. 1 di Chopin attraverso l'applicazione della prassi analitica schenkeriana ed il suo confronto con la letteratura critica su questo brano. L'obiettivo è quello di tentare una valutazione di quanto del significato soggettivo (l'erraticità, il carattere incerto e casuale) evidenziato dalla critica possa filtrare attraverso una metodologia "forte" come quella schenkeriana. In particolare, s'intende valutare se la visione "erratica" della melodia dell'op. 25 n. 1, proposta da studiosi di formazione storica o critica, possa ritenersi del tutto inconciliabile con i dati emergenti da una qualsiasi delle metodologie analitiche, le quali invece tendono a rappresentare le strutture musicali come organicamente e compiutamente determinate. Lo Studio op. 25 n. 1 è un caso esemplare a questo proposito.

Il contrasto tra determinismo e oggettività, in quanto valori evidenziati dalla pratica analitica, e il soggettivismo, che invece emerge da una visione improntata alla critica, ha costituito uno dei punti centrali del dibattito tra *music theory* e quel vasto e non ben definito movimento che è andato sotto il nome di *new musicology*. In questo ambito studiosi come Leo Treitler hanno affermato di tendere verso «metodologie analitiche meno normative, ma più storiche e fenomenologiche [...] che prospettino non solo strutture, ma relazioni tra struttura e significato» [1982, 161].¹

Anche per il filosofo Peter Kivy, in sintonia con lo spirito del *new criticism*, fondamentale è quel "contenuto" che va oltre la sintassi e la struttura della musica. Occorrerebbe trovare «un giusto mezzo tra Scilla, le analisi "non espressive", e Cariddi, la critica interpretativa» [1990, 322-323].

¹ L'articolo di Treitler è di grande interesse, in quanto chiarisce alcuni aspetti fondamentali del nuovo orientamento della musicologia americana nell'ultimo ventennio. In particolare, il nuovo ruolo assegnato alla disciplina analitica, ricollocata «ad un livello più ampio» ed intesa «come metodo di lavoro applicabile a tutte le fonti a disposizione dello storico». Al riguardo, Treitler è esplicito, ammettendo di essere interessato a «capire non tanto la struttura dell'oggetto musicale, ma il significato di tale struttura interpretata alla luce del contesto di norme e modelli, codici stilistici e semiotici, aspettative e reazioni, ideali estetici, condizioni della trasmissione e della ricezione [del repertorio]. Per l'analisi non solo è indispensabile la partitura, ma occorrono anche le partiture delle altre musiche, le tradizioni manoscritte (come prova della pratica esecutiva), gli scritti dei teorici e dei pedagoghi [...], gli scritti critici, le cronache e così via...» [1982, 155].

Lawrence Kramer, interessato ad indagare principalmente sulle “discontinuità” musicali piuttosto che sulla coerenza ed organicità della musica, ha cercato di trattare questo argomento secondo strategie comuni alla moderna teoria letteraria del decostruzionismo. In un articolo, in cui fa riferimento ad un suo recente studio [Kramer 1992a] sulla rappresentazione del caos nella *Creazione* di Haydn, studio che reinterpreta un’analisi di Schenker del 1926, egli sottolinea che mentre «l’analisi schenkeriana privilegia lo studio delle particolarità che si conciliano meglio con i suoi schemi rappresentanti un ‘processo contrappuntistico altamente ramificato’, il *criticism* privilegia quelle particolarità che conducono ai valori più espressivi, alla capacità significativa e alla risonanza culturale» [1992b, 78].²

Più recentemente lo studioso americano, che tende sempre ad inquadrare la sua indagine in un più ampio dibattito culturale, sottolineando l’insuccesso sia del formalismo che dello storicismo «tradizionalmente antagonisti ma solo superficialmente dissimili», ha precisato che «entrambe le due scuole di pensiero hanno sopravvalutato (*overstabilized*) il loro oggetto di conoscenza. Il formalismo ha dato la priorità ai concetti di struttura, genere, disegno, convenzione [...] senza una reale apertura alle circostanze storiche. Lo storicismo [...] ha mirato a trattare le opere d’arte come manifestazione di uno stabile, determinato e determinante contesto, senza una ricezione autentica della singolarità dell’opera d’arte» [2004, 121].

Secondo Kramer fenomeni culturali apparentemente diversi partecipano di una intelligibile e densamente interconnessa rete di valori, azioni e significati, — una economia comunicativa o campo d’azione comunicativo — che è accessibile all’interpretazione critica, o ermeneutica. La cultura è una specie di «testo vivente» che può essere letto, o ascoltato, o eseguito attraverso l’interpretazione, con tutte le incertezze e difficoltà che questo processo comporta. «I problemi [...] sono una parte del processo...». Tutte le categorie di questo campo d’azione comunicativo: sociale, politico, culturale, storico, estetico, concettuale e/o emozionale, s’intrecciano costantemente, e ciò che noi conosciamo è il riflesso di questo incrocio di forze [*ibid.*].

In questa prospettiva, dunque, l’unione o collaborazione tra interpretazione critica (o ermeneutica) e analisi, benché problematica, è possibile. Lo scopo dell’analisi schenkeriana è l’identificazione del processo generativo che da una struttura elementare porta alla complessità del pezzo nel suo insieme; inespressiva, in sé, la struttura fondamentale costituisce l’elemento unitario del pezzo e, in qualche misura, contribuisce anche al suo significato generale da cui dipende in definitiva l’espressività del livello superficiale.

² Il termine *criticism* si riferisce ad un tipo di studio o teoria “generale” della musica, che si pone cioè al di sopra dello studio particolare di una singola disciplina. Secondo Joseph Kerman, «tutte le discipline che alcuni studiosi trattano come un fine, devono essere considerate come gradini di una scala» [1965, 63]. Il *criticism* dovrebbe essere appunto il vertice di questa scala.

L'idea che sta alla base di questa relazione è che il conflitto tra strutture e significato, o tra analisi e critica sia più apparente che reale, e che sia stato sopravvalutato a causa dello status epistemologico di "quasi scienza" che l'analisi musicale ha cercato di rivestire negli scorsi decenni, in particolare negli Stati Uniti. Il presente saggio, basato sulle metodologie schenkeriane, e originale anche se tiene conto di due grafici di *Der freie satz* [Schenker 1935, 15; 22], intende appunto mostrare come l'analisi delle strutture musicali non sia neutrale ma comporti sempre l'emergere di un qualche significato.

Lo studio di Chopin op. 25 n. 1 è tra i più eseguiti e noti della raccolta e presenta caratteristiche uniche. La particolare sonorità è prodotta da una scrittura straordinariamente fluida ed evocativa nella sua originale formula di arpeggi-arabesques. Allude, forse, alla mitica arpa eolia.³

Il mito dell'antico strumento di origine orientale, metafora schilleriana del creato che simile ad arpa eolia, appunto, freme e risuona, fu una suggestione letteraria influente sulla scrittura strumentale del primo '800, specialmente pianistica, che tendeva ad assimilarne modi e sonorità "eteree" [Pestelli 1991, 231].⁴

Tracce di tale tendenza si ritrovano in molte musiche destinate prevalentemente ad interpreti e pubblici femminili, che non presentano generalmente particolari difficoltà esecutive. Un esempio del genere è offerto dai 2 *Nocturnes* op. 121 di Friederich Kalkbrenner (1785-1849),⁵ recentemente riproposti in una edizione moderna col titolo *Les Soupirs de la Harpe Eolienne*.⁶ Nella nota introduttiva al primo brano (che è nella tonalità di La bemolle maggiore) l'autore, da Chopin considerato il più importante pianista dell'epoca, raccomanda «un giusto uso dei Pedali del Forte e del Piano; i quali adoperati in vari luoghi contemporaneamente

³ Tale fu, com'è noto, l'impressione suscitata a Robert Schumann dallo Studio, eseguito per mano dello stesso autore: «...Si immagini un'arpa eolia possedente tutta la gamma dei suoni, e che la mano di un'artista getti questi suoni alla rinfusa in ogni sorta d'arabeschi fantastici, in modo però che sempre si percepisca un suono fondamentale ed una delicata nota acuta continua [...] si avrà un'idea del suonare di Chopin [...] Attraverso le armonie si percepiva, in suoni prolungati, la melodia meravigliosa...» [Schumann, 1989]. Nei racconti mitici, le corde dello strumento, di origine orientale, erano messe in vibrazione dal vento.

⁴ Ricordiamo anche che Parigi, dove Chopin si era stabilito (dal 1830), era il centro delle fabbriche Nadermann e poi Erard, che proprio in quegli anni (1811) andavano mettendo a punto una nuova arpa "à double mouvement" (cioè a doppia azione con i pedali che si abbassano a due livelli), assai apprezzata e praticata da solisti e compositori, strumento insomma che godeva di prestigio e di un favore speciale nel gusto del pubblico. Dalla suggestione letteraria principalmente nacque lo stimolo ad adattare il principio dell'arpa eolia alla tastiera (si arrivò a progettare, ma ebbe scarso successo, un Aero-clavichord con getti d'aria artificiale...), mentre la suggestione dell'antichità fece sì che l'arpa entrasse nelle case importanti come gioiello dell'arredamento stile impero [Pestelli 1991, 231].

⁵ Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner apparteneva ad una nota famiglia di musicisti. Pianista di grande successo, viaggiò molto in Europa, guadagnandosi la stima e l'amicizia dei migliori maestri del tempo. Dal 1824 si stabilì definitivamente a Parigi, dove divenne insegnante al Conservatorio ed ebbe tra i suoi allievi anche Marie-Félicité Denise Moke, futura moglie del suo grande amico Camille Pleyel.

⁶ Frédéric Kalkbrenner, *Les soupirs de la Harpe éolienne, 2 Nocturnes op. 121 per Pianoforte*, Ut Orpheus edizioni 2000, Bologna (prefazione a cura di Andrea Schiavina).

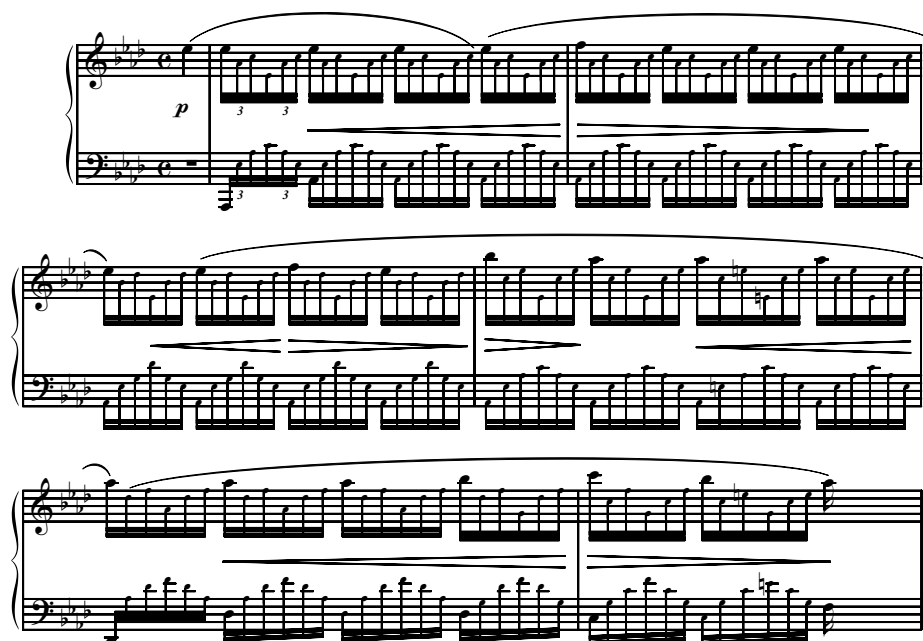
danno a questa composizione un effetto tutto suo proprio, producendo dei suoni per così dire rassomiglianti all'Arpa di Eolo». La ricerca sonora di Chopin si fonda su mezzi espressivi più sottili ed articolati di quelli di Kalkbrenner, capaci di trasfigurare quella immagine in materia musicale viva e sempre sorprendente. La melodia è canto "sospeso" d'indefinita vaghezza, e allo stesso tempo è paradossalmente rigida nel suo andamento costante di quattro note per battuta (risultato della particolare tecnica esecutiva che sta alla base dello studio).

La natura particolare di questa melodia ha indotto in passato ad interpretazioni a volte riduttive: per Gastone Belotti essa «sembra muoversi un po' casualmente, quasi alla ricerca di sé stessa» [1984, 307]; e della stessa opinione è Chominski: «Il mantenimento di una linea melodica perfettamente continua rende difficile l'identificazione della struttura a motivi [...] e si presta a diverse interpretazioni» [1959, 89].

Una lettura schenkeriana dell'op. 25 n. 1 offre un'immagine completamente diversa: ne emerge un'intima organicità e compattezza della struttura compositiva, un dinamismo chiaramente orientato che agisce all'interno di un tessuto polifonico vivo. L'aspetto più interessante dell'approccio schenkeriano è che esso pone alcune questioni ed offre validi spunti per considerazioni sulle strategie compositive chopiniane.

Il primo interrogativo riguarda l'individuazione del *Kopftön*, nota principale della melodia e prima nota dell'*Urlinie*. Il suo ruolo chiave nella struttura del brano è ben rimarcato ed assume un assoluto rilievo nel corso dell'analisi, tanto che, potremmo aggiungere, tutto il testo si va delineando, né più né meno, come un'analisi delle "avventure" di questa nota nella fantasia compositiva di Chopin.

Analizzando lo Studio op. 25 n. 1 in *la* bemolle maggiore, com'è illustrato nei grafici delle Figure 1a e 1b, si può osservare che il punto di partenza del movimento lineare fondamentale — la prima nota della *Urlinie* — non è mib_4 , quinta della triade di tonica e nota che inizialmente sembra essere di maggior rilievo (risuona ripetutamente nelle prime dieci battute). Procedendo nell'ascolto, infatti, essa sfugge, mentre è la nota acuta do_5 ad imporsi alla nostra attenzione: come si può osservare dai grafici, questa nota appare già a b. 6, preparata da un movimento ascendente della melodia che riproduce note della triade di tonica $mib_4-lab_4-(sib_4)$ e, appunto, do_5 (cfr. Es. 1).



Es. 1, bb. 1-6

In termini schenkeriani, tale movimento melodico è chiamato “ascesa” (*Anstieg*), in quanto conduce alla prima nota della “linea fondamentale”, cioè a quella nota della triade di tonica (terza o quinta o, più raramente, ottava) che può sostanzialmente considerarsi il fulcro del brano, e da cui avrà poi inizio la discesa, il ritorno definitivo alla tonica. Si ripresenta pressoché con le stesse modalità a partire da b. 9 fino a b. 14, quando la nota acuta riappare: l’armonia di dominante a b. 8 spezza il tragitto naturale della linea, e rende necessaria una nuova partenza. L’interruzione (*Unterbrechung*) è prodotta dunque dal V grado, in funzione di “divisore” (*Teiler*). Sul grafico a livello 2, questo concetto appare chiaro e immediato: la *Urlinie* s’interrompe sul $si\flat_3$, nota che sostituisce all’ottava inferiore il $si\flat_4$, secondo grado melodico della struttura fondamentale (la nota bianca indicata tra parentesi) per riprendere, dopo la doppia stanghetta, come all’inizio, dalla nota acuta do_3 , terzo grado. Il brano, per la maggior parte, ruota attorno a tale nota. Presentata sempre in cima ad un’ascesa, per salto o per successione lineare, essa non cessa di manifestarsi fino a b. 34 e avrà grande risalto, come vedremo, a b. 25, quale esito di un assai articolato processo elaborativo.

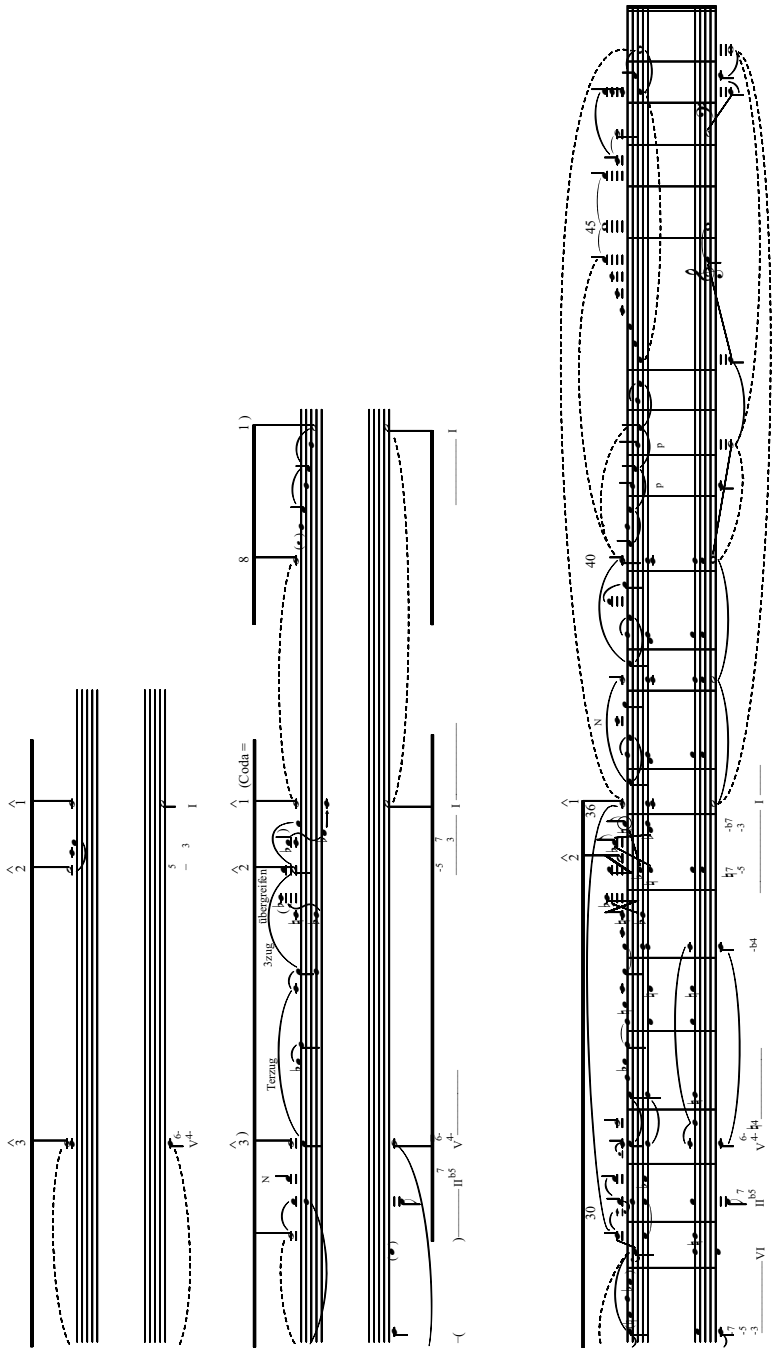


Fig. 1b, Grafico dello Studio di Chopin, bb. 28-49.

I grafici rappresentano vari livelli: il pentagramma inferiore (livello 3) corrisponde a una prima riduzione del pezzo, in cui è ancora possibile riconoscere dalle caratteristiche di superficie la sua fisionomia; il pentagramma intermedio (livello 2) corrisponde a una riduzione ulteriore e quello superiore (livello 1) ad una riduzione quasi definitiva, prossima cioè alla sua struttura fondamentale (*Ursatz*), che ne indica l'ultima estrema sintesi armonico-contrappuntistica (quella rappresentata semplicemente dal movimento I-V-I — *Bassbrechung* o arpeggio del basso — alla voce inferiore e dalla successione melodica $3^{\wedge}-2^{\wedge}-1$ alla voce superiore). Tutti i livelli del grafico esibiscono le principali tecniche di prolungamento attraverso cui la “prima nota” continua ad agire, come nucleo propulsore di ogni processo elaborativo. Tra le tecniche più rappresentative, troviamo la cosiddetta successione lineare (*Zug*) che, mediante movimenti per grado congiunto, realizza lo spostamento di una nota verso note o voci differenti. In particolare, nel grafico del livello 3 (ma sono molto evidenti anche a livello 2, indicate da legature) osserviamo successioni lineari ascendenti di terza (*Terzug*) che collegano note della melodia: il frammento $lab_4-sib_4-do_5$ (bb. 4-6), compreso come già visto all'interno dell'ascesa iniziale, e subito dopo (bb. 7-8) la doppia sequenza $fa_4-sol_4-lab_4$ e $sib_3-do_4-reb_4$, segnalata due volte con “3zug”, con cui la voce interna sembra agganciare la voce superiore

Nel primo caso, notiamo che al prolungamento melodico delle bb. 4-6 si accompagna un movimento armonico del basso che dal I grado (lab_1), attraverso accordi intermedi (sul IV-VII), si porta al III grado (do_2), un procedimento che si ripete, dopo l'interruzione” a b. 14, pressoché identico. Secondo la concezione schenkeriana, questo collegamento determina una “espansione” o “prolungamento” della triade di tonica, in quanto realizza lo spostamento verso una delle note di tale triade, la terza appunto. Nel grafico di Fig. 1a, già a livello 2 — più distintamente a livello 1 con una diagonale — è visualizzato il rapporto intervallare di 10^a che lega la prima nota della *Urfinie*, do_5 , al basso, lab_2 : ciò indica come quella debba collegarsi strutturalmente alla tonica, di cui il III grado costituisce il prolungamento, poiché questo grado, come si può osservare, rappresenta solo una fase transitoria e subordinata rispetto al movimento armonico fondamentale. Se poi tale “espansione” comporti anche una alterazione nella triade del III grado, — in questo Studio chopiniano il III grado è armonizzato con triade maggiore, e con la settima quando appare la prima volta a b. 6 — ciò è considerato un elemento strutturale alquanto secondario: secondo questo metodo analitico, infatti, i cambiamenti di tonalità sono visti semplicemente come elaborazioni cromatiche di armonie diatoniche. Esempari, al riguardo, sono i grafici schenkeriani relativi allo Studio di Chopin op. 10 n. 12 [Schenker 1932, 54-57] ove modulazioni come quelle di sib minore, $re\sharp$ minore, $do\sharp$ minore e fa minore sono considerate fondamentalmente prolungamenti della tonalità di do minore. Nell'op. 25 n. 1, il mi naturale è prodotta da un procedimento cromatico, $mi\flat-mi$, nel collegamento per

grado congiunto di parti interne (Es. 1: cfr. al basso nelle bb. 4-6 la successione I – (IV-VII) – III. Secondo la visione schenkeriana, il IV e il VII grado sono qui subordinati al movimento armonico principale, del I grado verso il III, che determina il prolungamento della tonica). Sul grafico, ciò è ben visibile a livello 1. Quando si ripresenta la seconda volta, dopo l'interruzione, il III grado maggiore acquista più rilievo in virtù di un ulteriore prolungamento che lo afferma, momentaneamente, come nuova tonica (tonicizzazione), per effetto della successiva comparsa del *si* (parte interna) nuova sensibile che va a *do* congiuntamente al salto di quinta discendente del basso, *sol₁-do₁* (cfr. Es. 2, bb. 15-16).



Es. 2, bb. 14-16.

La “tonicizzazione” (*Tonikalisierung*)⁷ perdurerà sostanzialmente fino a b. 22, quando un nuovo procedimento del basso, una terza in successione lineare discendente, ricondurrà l’armonia dal III grado alla nota di base.

I grafici mettono in evidenza, in ciascun livello, con legature e linee tratteggiate le ricorrenze del III grado maggiore “tonicizzato” e il suo correlarsi con la tonica di base. Il dato rilevante da considerare è che la tonicizzazione interviene proprio sul *do₅*, la nota iniziale della *Urlinie*, quando essa dovrebbe rappresentare la tonalità di *la* bemolle. Ma è proprio il doppio ruolo che riveste tale nota, a dare impulso ai giochi sintattici che si muovono, per buona parte del brano, fondamentalmente tra questi due poli tonali.

⁷ La “tonicizzazione”, ossia il conferimento del ruolo di tonica ad un grado diverso dalla tonica, è una tecnica in genere utilizzata dal compositore per ritardare la piena affermazione della tonalità fondamentale. In questo studio il III grado tonicizzato ha un ruolo preponderante.

Il metodo schenkeriano ci consente di affinare gli strumenti di indagine e di individuare con più sottigliezza, se possibile, la tecnica che rende così efficace la scrittura del grande compositore.

A b. 14, congiuntamente al prolungamento armonico del III grado, un nuovo procedimento coinvolge il do_5 , come possiamo osservare dal grafico della Fig. 1a, livello 3: prima (bb. 14-16), un trasferimento al registro inferiore (*Tieferlegung*) abbastanza rapido (arpeggio di do), che interessando entrambi, la voce superiore e il basso, rafforza l'effetto della tonicizzazione; subito dopo (bb. 17-25) un secondo trasferimento più ampio, che mutando direzione mostra di voler recuperare — mediante un movimento graduale — il registro acuto, puntando verso la nota acuta do_5 “prima nota”, per riprendere così la traiettoria della *Urlinie*. Dopo quanto detto, si capisce che il secondo sia una conseguenza del primo trasferimento, essendo necessario, dopo l'allontanamento, il ritorno al polo principale. Quest'ultimo passaggio è particolarmente interessante per la ricchezza di dettagli messi in opera da Chopin: coppie di sequenze intervallari (alle bb. 17-20, contrassegnate dalla numerica 6-5; 6-5) presentano un breve disegno melodico in progressione ($do-re-mi-fa$ / $mi\flat-fa-sol-lab$) che avvia una successione lineare ascendente di tipo elaborato (*Übergreifzug*). Il movimento ascendente s'interrompe a b. 21 sul sol_4 : come si vede nell'Es. 3, la voce superiore, ripiegando nel registro della voce interna, si adagia per qualche battuta sul mi (bequadro), mentre il basso intraprende una successione lineare discendente di terza, $do_2-si_1-la_1-lab_1$, che riconduce l'armonia dal III grado (do maggiore) alla tonica.

Dopo l'esitazione e l'indugio delle bb. 21-24, la linea ascendente riprende a b. 25 con il recupero nella voce superiore della nota la che riavvia la traiettoria melodica precedentemente iniziata — la sequenza $sol_4-la_4-si_4-do_5$ interrottasi subito dopo il sol_4 (b. 21) — mediante il sorprendente salto di quarta ascendente mi_4-la_4 . A questo punto diventa chiaro il senso dell'intero passaggio, che può essere riassunto nella progressione do_4-fa_4 (b. 18), $mi\flat_4-lab_4$ (b. 20), sol_4-do_5 (bb. 21-25). Per seguire il procedimento qui descritto, cfr. i grafici di livello 2 e 3 in Fig. 1a, alle bb. 17-25). Tutto questo rende assai efficace la riconquista della nota do_5 , cardine della *Urlinie*, tanto più messa in risalto in quanto qui ha funzione di “sensibile” in un accordo di dominante (cfr. anche Es. 3).

È importante sottolineare ancora, a riguardo, come nello Studio op. 25 n. 1 l'ambiguità tonale abbia un ruolo assai incisivo, e determinante per la forma complessiva del pezzo. Abbiamo già considerato come Chopin tratta la prima nota strutturale: la armonizza non come terza della triade di tonica, bensì come III grado maggiore “tonicizzato”. In questo modo rende instabile la tonalità di base (la bemolle maggiore) proprio nel momento in cui la nota strutturale appare.

The image shows a musical score for Chopin's Étude Op. 25, No. 1, measures 21-25. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a complex texture with triplets and slurs. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A *riten.* (ritardando) marking is present. The section ends with *(a tempo)* and *cresc. molto* (crescendo molto).

Es. 3, bb. 21-25

Anche quando, a b. 25, il do_3 appare finalmente su lab_2 del basso, esso non è semplicemente terza della triade di tonica, bensì risuona come sensibile, ossia con una carica ben più dinamica (effetto accresciuto dalla presenza dell'armonia di settima). Le battute seguenti sembrano dispiegarsi e vivere dell'energia irradiante da questa nota, punto culminante — in senso schenkeriano — (cfr. i grafici delle Fig. 1a e 1b, livello 3: bb. 25-31): esse ruotano infatti ancora attorno al do_3 , toccando a b. 26 il reb_3 , “nota di volta” della struttura ma anche vertice melodico (ed espressivo) dell'improvviso slancio di b. 25. L'effetto stringente è accresciuto dal movimento forte del basso, lab_1-reb_1 . Sui grafici, ai livelli 2 e 3, troviamo esibite le tecniche di prolungamento utilizzate per mantenere sempre “attiva” la nota strutturalmente più importante: un trasferimento di registro (alle bb. 27-29), graduale, verso l'ottava inferiore e, subito dopo, il ritorno all'acuto mediante salto di ottava (*Höherlegung*). L'ambiguità tonale si protrae, fino al sopraggiungere della imponente quarta e sesta cadenzale di b. 31.

L'Es. 4 mostra come neppure qui sul V grado, in realtà, le divagazioni finiscano; la discesa della *Umlinie* — il terzo grado che va al secondo — è ritardata fino a b. 35 per il fiorire di un nuovo passaggio, di segno diverso. Ancora una volta in un mo-

mento cruciale, la fantasia del compositore interviene a sbaragliare le attese, a spezzare facili meccanismi.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 31-34, with piano accompaniment featuring triplets and a vocal line with lyrics 'cre -'. The second system shows measures 35-36, with piano accompaniment continuing the rhythmic patterns and a vocal line with lyrics '- scen -' and '- do'. The third system shows the final measures, with piano accompaniment and a vocal line. Dynamics include *p*, *ff*, *(dim.)*, and *sf*. The tempo/mood is marked *appassionato*.

Es. 4, bb. 31-36

Dal $mi\flat_4$ della melodia (b. 31), voce interna secondo lo schema schenkeriano, parte una successione lineare elaborata cromaticamente — $mi\flat$ -fa-sol-lab-la — (*Untergreifen*, movimento da voce interna) che salendo va ad agganciarsi proprio al $si\flat_4$, voce superiore e secondo grado della linea fondamentale. L'aggancio di b. 35 è preparato dal passaggio cromatico *lab-la* di b. 34, i cui effetti sono molto amplificati da due procedimenti usati contemporaneamente: il primo è il dispiegamento orizzontale dell'armonia (*Ausfaltung*),⁸ presente nella settima diminuita la_4 -sol $\flat_3$ e successivamente nelle note melodiche fa_5 - $si\flat_4$, $re\flat_5$ -sol $\flat_4$; il secondo è l'intreccio e la sovrapposizione fra le voci (*Übergreifen*, voce interna al di sopra di quella acuta).⁹ La nota primaria *do*₃ risuona dunque per l'ultima volta a b. 31 all'inizio di una caden-

⁸ Il dispiegamento, ossia la "orizzontalizzazione" dell'armonia, può assumere particolare enfasi se combinato con tecniche di scavalco, come succede alla melodia di questo studio (vedi a b. 11 e soprattutto a b. 34).

⁹ Uno dei procedimenti più ricorrenti nelle composizioni di musica tonale, elaborato per fiorire una linea strutturale ascendente: comporta una voce interna che passa sopra, o attraversa, la voce superiore e poi risolve discendendo un tono sopra la voce superiore.

za, che è la principale all'interno dell'intera composizione, è la vera dominante strutturale del pezzo.

I grafici in Fig. 1b, del livello 3 e più distintamente del livello 2, offrono a riguardo chiare indicazioni sui procedimenti impiegati. La risoluzione definitiva, quando e come sopraggiunge a quel punto, è appassionata (bb. 35-36), mentre segue la classica formula: $sib-lab-sol-lab$ ($2^{\wedge}-1^{\circ}-7^{\circ}-1^{\wedge}$). L'approccio schenkeriano, spiegando la "direzionalità" della musica, scopre tutta la forza evasiva della scrittura chopiniana, ma nello stesso tempo ci consente di riconoscerne l'elevato rigore formale!

Un'ambiguità protratta così a lungo, esige alla fine, per compiutezza formale, la compensazione di una Coda adeguatamente ampia (bb. 36-49).

In questa ultima parte, la sonorità sempre fluttuante si fa più lieve, grazie alla registrazione pianistica più dilatata e acuta. Prima di smorzarsi, una rapida discesa lineare alle bb. 40-43 (lab_4-lab_3 , ossia la successione $8^{\wedge}-1^{\wedge}$ grado, ben visibile sul grafico a livello 2) la riporta come al principio al registro medio, ove è possibile riascoltare, quasi un'eco, l'ultima estrema sintesi di quel movimento lineare essenziale:

$$do_5-lab_5 \text{ (bb. 46-48)} // do_4-lab_3 \text{ (bb. 48-49): } 3^{\wedge}-1^{\wedge}.$$

In conclusione: l'approccio schenkeriano, nell'evidenziare l'unità e coerenza della struttura, sembra gettare una nuova luce sui procedimenti compositivi chopiniani, sul suo giocare con gli elementi della sintassi tonale. Le divagazioni fantastiche, ancora più chiaramente in una prospettiva schenkeriana, appaiono introdotte consapevolmente in punti strategici che ne esaltano la forza evasiva, l'eccentricità o erraticità, rispetto alla direzione primaria impressa dalla linea fondamentale. Esse rappresentano una deroga alla legge che, se protratta, può dar luogo a slanci improvvisi, compensatori, ad appassionati recuperi.

L'affermazione tonale, insomma, è incombente, ma tuttavia è a lungo così sottilmente elusa, da produrre nella scrittura il carattere vago e sfuggente dell'improvvisazione.

Tale consapevolezza è frutto di una lettura schenkeriana, e non è, come si può notare, pura acquisizione teorica e astratta. La percezione delle correlazioni tra eventi anche molto distanti nel tempo e dialetticamente interagenti crea aspettative, tensioni che vanno ad intrecciarsi con ogni possibile significato che ognuno, sia che stia ascoltando o che stia eseguendo, riesce ad associare per la propria personale esperienza o competenza, cultura e capacità immaginativa. Perciò, spiegando la musica senza prescindere mai dall'aspetto temporale-lineare, questo tipo di indagine può dare indicazioni utili ad ogni esecutore. La possibilità di significati che essa schiude aiuta certamente a determinare una fruizione più vivida e profonda, una "convinzione estetica" che è lo strumento indispensabile all'esecutore — come af-

ferma John Rink [1994, 244] — per realizzare compiutamente un'interpretazione che sia autentica.

I risultati raggiunti dall'analisi concorrono al successo di un'esecuzione nella misura in cui riescono a dare risonanza all'insieme degli elementi, come a un qualcosa che è “di più” che la somma delle parti: una sintesi musicale convincente e coerente.

Comprendere la sintesi, ossia i vincoli organici che legano il “tutto”, è un compito non facile all'orecchio, ovvero all'udito interno. Attraverso l'analisi, secondo Schenker, è possibile acquisire o sviluppare tale capacità di “ascolto profondo”. La sintesi — come egli auspicava — è appunto la meta; l'analisi rappresenta «la carta e il sentiero» [Sanguinetti 1999].

Nel mio caso posso affermare che l'approccio analitico rigoroso non ha cancellato, bensì ha rafforzato l'intuizione iniziale prodotta dal brano: il carattere vago e “sospeso” della melodia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELOTTI G. (1984), *Chopin*, EDT, Torino.
- BENT J.-DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, EDT, Torino (ed.orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980).
- CADWALLADER A.-GAGNÉ D. (1999), *Analysis of tonal music. A Schenkerian approach*, Oxford University Press, Oxford.
- CHOMINSKI J. (1959), *Structure à motifs des 'Études' de Chopin en tant que problème d'exécution*, «Annales Chopin», vol. IV, 75-122.
- DRABKIN W.-PASTICCI S.-POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana: per un'interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca.
- FORTE A.-GILBERT S.E. (1982), *Introduction to Schenkerian analysis*, Norton, New York (integrato da un Instructor's Manual).
- KERMAN J. (1965), *A profile for American musicology*, «Journal of American Musicological Society», 18, 61-69.
- KIVY P. (1990), *A new music criticism?*, «The Monist», 73, 247-268 (rist. in *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, 296-323).
- KRAMER L. (1992a), *Haydn's chaos, Schenker's order; or ermeneutics and musical analysis: Can they mix?*, «19th Century Music», 16/1, 3-17.
- KRAMER L. (1992b), *Criticizing criticism, analyzing analysis*, «19th Century Music», 16/1, 76-79.
- KRAMER L. (2004), *Analysis wordly and unwordly*, «The Musical Quarterly», 87/1, 119-139.
- PESTELLI G. (1991), *L'età di Mozart e di Beethoven* in *Storia della Musica*, vol.VII, EDT, Torino.
- POZZI E. (1997), *Ermeneutica, analisi, narratività: tracce di un dibattito storiografico nella musicologia anglosassone*, «Quaderni di Analitica», 4/1 (Monografie, cur. M.Baroni), 29- 47.
- RINK J. (1994), *Authentic Chopin: History, analysis and intuition in performance*, in *Chopin Studies 2*, ed. by J.Rink, Cambridge University Press, Cambridge, 214-244.
- RINK J. (2002), *Analysis and (or) performance*, in *Musical performance: A guide to understanding*, ed. by J. Rink, Cambridge University Press, Cambridge, 39-52.
- SANGUINETTI G. (1999), *La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana*, in *Intersezioni. Quattro saggi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza.
- SCHENKER H. (1932), *Fünf Urlinie-Tafeln*, Universal Edition, Wien (ed. ingl. *Five graphic music analyses*, Norton, New York 1969).
- SCHENKER H. (1935), *Der freie Satz, Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Universal, Wien (riediz. a cura di O. Jonas, ibid. 1956; ed. ingl. *Free composition*, Longman, New York 1979).
- SCHUMANN R. (1989), *Chopin e il virtuosismo romantico*, Marsilio, Venezia (dalle *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, 1854).
- TREITLER L. (1982), *'To worship that celestial sound': Motives for analysis*, «Journal of Musicology», 1/2, 153-170.

Marco Moiraghi

OSSERVAZIONI SULLA FORMA E SULLO STILE DELLE SONATE DI PAUL HINDEMITH

Esiste uno stile sonatistico nella musica di Paul Hindemith? Può essere riscontrata una coerenza nell'insieme di un *corpus* di ben quaranta sonate, quasi dieci ore di musica, composta nel corso di circa quarant'anni? Ci sono ragioni sufficienti per stabilire che l'uso così frequente del termine Sonata da parte di Hindemith indichi un atteggiamento compositivo unitario, un'organizzazione delle idee musicali riconducibile ad una medesima matrice stilistica? Che cosa significa Sonata, in ultima istanza, per colui che da molti è considerato il maggiore compositore tedesco del primo Novecento?

Per provare a rispondere almeno in minima parte a tali impegnative domande è necessario calarsi completamente all'interno di questo *corpus*. È un repertorio, quello delle Sonate di Hindemith, che, ad onta di una considerazione relativamente scarsa — soprattutto al di fuori dei Paesi di lingua tedesca —, riesce ad affascinare e ad avvincere l'ascoltatore, e lascia quasi storditi per la sua multiforme bellezza. Vi si percepisce con chiarezza immediata una suprema maestria artigianale, il lavoro instancabile ed ingegnoso del musicista-costruttore, mai disgiunto dall'aspetto ludico, dal divertimento, dal piacere del far musica, così caratteristico di Hindemith.

Ad un livello superficiale, il fascino di questa musica promana anzitutto dalla sua varietà: varietà timbrico-strumentale, da cui discende la varietà delle scelte formali. Si consideri ora il primo di tali aspetti, ossia la varietà degli organici adottati. Hindemith, da abile violinista e violista qual era, mostra inizialmente una predilezione per gli strumenti ad arco. Nell'insieme delle Sonate si osserva un primo importante gruppo di 13 Sonate, composte fra il 1918 e il 1924, delle quali ben 12 sono destinate a violino, viola, viola d'amore o violoncello. Se si restringe il campo al violino, alla viola e alla viola d'amore, ovvero agli strumenti abitualmente suonati dal compositore (ma non si dimentichi la sua sorprendente abilità esecutiva anche al pianoforte, alle percussioni e in alcuni strumenti a fiato), si può dire che il primo gruppo di 13 Sonate del periodo 1918-1924 è occupato in larga parte (10 Sonate) da pezzi composti espressamente per la nascente carriera concertistica di Hindemith.

Molto diverso è l'insieme delle scelte strumentali nel secondo grande gruppo di Sonate, ben 27, risalenti al ventennio 1935-1955. (Si noti che fra i due periodi individuati c'è una cesura di oltre dieci anni — 1924-1935 — indicativa della fase più esplicitamente didattica e sperimentale del compositore tedesco). A metà degli anni Trenta Hindemith è ormai un violista, un compositore ed un didatta affermato a livello internazionale, ma la sua carriera sta subendo il tragico oltraggio della censura da parte del regime nazionalsocialista, che lo costringerà ad emigrare prima in Svizzera (1938), poi negli Stati Uniti (1940). In questa congiuntura politica e materiale così nefasta, Hindemith ritorna alla scrittura delle Sonate come ad un ancoraggio esistenziale della massima importanza. Decide di comporre una Sonata per ogni strumento principale dell'orchestra tradizionale, in duo col pianoforte: progetto che verrà rigorosamente portato a termine. E non si ferma qui: il rinnovato impegno in ambito sonatistico lo coinvolge a tal punto da far nascere, contemporaneamente, anche tre grandi Sonate per pianoforte solo, tre Sonate per organo solo, un'altra Sonata per viola sola (la quarta, dopo le prime tre giovanili), e più tardi una Sonata per quattro corni. È all'opera, in questi anni, uno spirito compositivo apertamente curioso e votato alla ferrea auto-programmazione, in profonda interconnessione (almeno sul finire degli anni Trenta, gli anni più fecondi) con la stesura dell'importante *Unterweisung im Tonsatz* (1937-39).

Dalla varietà strumentale, si diceva, discende la varietà delle scelte formali: varietà che interessa la superficie immediatamente visibile delle Sonate. La distribuzione generale dei movimenti di una Sonata può variare infatti da un minimo di due ad un massimo di cinque movimenti,¹ e manifestare una successione di caratteri e di forme alquanto mutevole. Va subito detto, però, che la realtà effettiva di questa organizzazione sembra molto spesso essere quella dei tre o quattro movimenti classici. Quando i movimenti sono cinque, quasi sempre si raggruppano logicamente in tre o quattro movimenti effettivi, mentre quando i movimenti sono soltanto due, essi celano perlopiù una suddivisione ulteriore, tale da riportare il computo dei movimenti effettivi ancora a tre o quattro. Ciò può essere detto a proposito della Sonata n. 1 per organo (1937): i suoi 2 apparenti movimenti costituiscono in realtà 4 movimenti — Allegro in forma-sonata, Adagio in forma binaria, libera Fantasia rapsodica e Rondò in cinque parti conclusivo — preceduti da un'Introduzione lenta.

Similmente accade nella giovanile Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 (1919-21),² i cui due ampi movimenti constano effettivamente di quattro movi-

¹ C'è un solo caso di Sonata in sei movimenti: la Sonata per corno inglese e pianoforte (1941). In questo particolare caso, che sarà brevemente analizzato in seguito, si hanno tuttavia dei raggruppamenti fra i vari movimenti, e il computo dei movimenti effettivi, alla fine, risulta essere diverso da ciò che appare a prima vista. Si veda la discussione più sotto.

² Composta nel 1919, questa Sonata è stata pubblicata in una seconda stesura, del 1921 [Briner-Rexroth-Schubert 1995, 47].

menti autonomi. Di questa importante Sonata, emblematica dell'Hindemith espressionista, conviene esaminare più nel dettaglio alcuni caratteristici aspetti in ognuno dei quattro movimenti effettivi. L'incipit della Sonata, di cui qui si riproducono le prime 8 battute, è indicativo della volontà di una scrittura schietta e drammatica al tempo stesso:

Mäßig schnelle Viertel. Mit Kraft

The image shows a musical score for the first movement of Sonata for Violoncello and Piano, Op. 11 No. 3 by Paul Hindemith. The score is in B-flat major and 2/4 time. It features a cello part and a piano part. The tempo is 'Mäßig schnelle Viertel' and the dynamics are 'Mit Kraft'. The score shows the first 8 measures, with the piano part starting with a forte (f) dynamic and the cello part with a piano (p) dynamic. The piano part has a 'dim.' marking in the 5th measure.

Es. 1, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 (1919-21), I movimento, bb. 1-8

Questa prima parte del primo movimento costituisce un'autonoma Toccata introduttiva, che in una prima stesura Hindemith aveva denominato Fuga. È la sezione più concisa: presenta un motivo essenziale, enunciato continuamente dai due strumenti che si rincorrono, in eccitata alternanza. Forse l'iniziale denominazione "Fuga" si riferiva a lapidarie fughe barocche a due voci, di cui è esempio tipico la Fuga in Mi minore di J. S. Bach nel primo volume del *Wohltemperierte Klavier*. Con questa fuga bachiana, in effetti, la toccata hindemithiana che apre l'op. 11 n. 3 sembra avere davvero notevoli punti in comune, soprattutto nel carattere, nella gestualità, oltre che nella scrittura. (Si noti che il movimento di volta semitonale *mi-re#-mi* dell'incipit hindemithiano è presente anche all'inizio del soggetto di Bach). L'impulso ritmico basilare travolge tutto: sembra non essere importante il calcolo delle verticalità, ossia della componente armonica generale, che risulta essere genericamente atonale e ricca di asprezze.

La seconda parte del primo movimento, ossia il secondo movimento effettivo, ha forma più complessa: è una sorta di ampio sviluppo che mescola in due momenti due temi principali. Il carattere elaborativo, sviluppativo, domina ampiamente l'intero movimento. La differenza principale con la toccata introduttiva è il

fatto che questo secondo movimento non è per nulla uniforme nel carattere, essendo interamente basato sui netti contrasti dovuti all'affiancamento dei due temi. Il primo tema è estremamente nervoso e capriccioso, ritmicamente irrequieto ed irregolare:



Es. 2, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 (1919-21), I movimento, bb. 70-78 [Enunciazione del primo tema dell'effettivo secondo movimento]

Il secondo tema è invece cantabile, espressivo, anche se inquieto e tortuoso: cfr. Es. 3. Nel corso del movimento questi due temi tendono a sovrapporsi e mescolarsi di continuo, dando luogo a situazioni musicali sovraeccitate, surriscaldate, dalla testura complessa, contorta, profondamente irrequieta, un'irrequietezza nervosa (si direbbe quasi nevrotica) che è forse la cifra stilistica principale di tutta la Sonata, ed un carattere che Hindemith ottiene con un istinto musicale prorompente ed infallibile, caratteristico della sua prima maturità.



Es. 3, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 (1919-21), I movimento, bb. 114-129 [Enunciazione del secondo tema dell'effettivo secondo movimento]

La prima parte del secondo movimento (terzo movimento effettivo) è il centro lirico, contemplativo, assorto, misterioso della sonata. Nel tema principale, che incornicia il movimento, emergono immediatamente gli aspetti notturni, quasi anticipi bartókiani: cfr. Es. 4.

Questo tema è tutto basato sull'intervallo di tritono, contrariamente al tema secondario, che sta nel mezzo ed è in parte tonale e in parte modale. Il tema secondario è forse il primo annuncio di un *topos* hindemithiano poi frequentissimo (negli anni '30 soprattutto): la marcia lenta, meditativa, regolare, pensosa, esprime un sereno (ma serio) carattere di *promenade*. Come succederà poi in molti altri movimenti di Hindemith, questo movimento lento che sta al centro della Sonata op. 11 n. 3 esprime quasi un programma "affettivo", essenziale nelle sue segmentazioni formali: il tema principale è il carattere misterioso, non-risolto; il tema secondario è il carattere sereno, dolcemente pensoso. La forma tripartita, qui, è una presentazione di affetti contrastanti.

The image shows a musical score for a cello and piano. The tempo is marked 'Langsam'. The key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into three systems. The first system shows the cello part (labeled 'sul C') and the piano part (starting with 'poco forte'). The second system continues the development, with the piano part featuring a 'pizz.' (pizzicato) section. The third system shows the piano part with a 'cresc.' (crescendo) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'pp', 'p', 'mp', 'cresc.', and 'pizz.'.

Es. 4, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 (1919-21), II movimento, bb. 1-14. [Tema principale dell'effettivo terzo movimento]

Dell'ultimo movimento effettivo si riproduce, nell'Es. 5 il tema principale. Con questo tema si dà inizio ad una concisa forma-sonata dal carattere ruvido, aspro e tagliente, con esposizione ritornellata. L'armonia rimane ambigua e complessa fino alla fine, concludendo la sonata sul tritono *sol-do#*. Su tutto domina un istinto musicale soprafino, che sa giocare con gli impulsi ritmici più radicali e violenti con grande maestria.

Vista nel suo insieme, la Sonata op. 11 n. 3 è davvero molto tradizionale nei suoi quattro movimenti (introduzione; movimento allegro quasi in forma-sonata; adagio centrale in forma ternaria; presto finale in forma-sonata). Molto interessante il fatto che solo la sezione centrale dell'adagio ha una configurazione armonica semplice, chiara, tendente alla modalità arcaica (aspetto più tardi ricorrente e tipico in Hindemith); questo nucleo sereno sta nel mezzo di un complesso di materiali musicali armonicamente ambigui ed irrisolti, irti di asprezze. È come se Hindemith avesse voluto porre al centro di un discorso estremamente modernista un intermezzo lirico rasserenante e quasi arcaico. (Curioso il fatto che successivamente, nell'Hindemith maturo degli anni Trenta e Quaranta, prevarrà nettamente il secondo carattere sul primo).



Es. 5, Sonata per violoncello e pianoforte op. 11 n. 3 (1919-21), II movimento, bb. 82-97. [Tema principale dell'effettivo quarto movimento]

Altri casi apparentemente poco convenzionali di Sonate in due movimenti sembrano confermare (almeno in parte) l'interpretazione formale fin qui suggerita, ossia la tendenza a confluire di fatto in strutture pienamente tradizionali. Fa eccezione, forse, la Sonata per violino e pianoforte op. 11 n.1 del 1918, che costituisce però un caso del tutto particolare, a metà strada fra la composizione incompiuta e quella compiuta: è in due movimenti soltanto perché Hindemith rinunciò ad un progettato terzo movimento conclusivo, considerando però questa composizione accettabile pur nella sua incompletezza. Peraltro questa interessante Sonata, una delle più significative rivelazioni del giovane compositore ancora impegnato sul fronte di guerra nel fatidico anno 1918, presenta due movimenti in perfetto equilibrio reciproco:

1) la forma-sonata iniziale, simmetrica per la ripresa del materiale tematico secondario prima del materiale tematico principale, si rivela essere, ad un'analisi più stringente che tenga nella dovuta considerazione gli aspetti agogici, espressivi, dinamici e soprattutto armonici, una forma ternaria con un'ampia sezione centrale di carattere elaborativo (B + sviluppo + B) stretta fra le due occorrenze del tema-cornice perfettamente antitetico nella sua stabilità tonale, motivica, agogica e cadenzale:

sezioni	A	B	sviluppo	B	A
agogica	Vivace	Calmo	Vari caratteri	Allegro	Vivace
centro tonale	<i>mi^b</i>	<i>sol[#] (= la^b)</i>	vari	<i>re (poi mi^b)</i>	<i>mi^b</i>
dinamica	<i>fff</i>	oscillazioni fra <i>pppp</i> e <i>f</i>	oscillazioni fra <i>pp</i> e <i>ff</i>	<i>fp-pp</i>	<i>fff</i>

2) il secondo movimento è in forma di rondò lento, ma è assimilabile anch'esso ad uno schema chiuso, fondamentalmente complementare rispetto al primo movimento; se nel primo movimento la stabilità di contorno era fornita dal carattere regolare e stabile del tema in *mi^b*, qui essa è data dal tema principale meditativo, calmo, sempre in *pianissimo*:

Im Zeitmaß eines langsamen, feierlichen Tanzes

mit Dämpfer
pp

pppp

fließend
p

Es. 6, Sonata per violino e pianoforte op. 11 n. 1 (1918). II movimento, bb. 1-12.
[Tema principale]

Anche i due movimenti della Sonata per pianoforte op. 17 (1920) — la Sonata che ha ricostruito in anni recenti Bernhard Billeter³ e che potrebbe essere definita “Sonata per pianoforte n. o”⁴ — manifestano una latente suddivisione più minu-

³ Per informazioni dettagliate su tale ricostruzione si legga il diretto resoconto del musicologo e pianista svizzero [Billeter 1987].

⁴ La denominazione “Sonata per pianoforte n. o” servirebbe a distinguere dalle tre Sonate per pianoforte ufficiali del catalogo di Hindemith, composte tutte nel 1936 e abitualmente citate come Sonate n. 1, 2 e 3.

ziosa. Dopo un primo ampio movimento dal piglio schumanniano, costruito su uno schema romanticamente irregolare di forma-sonata, il secondo movimento si compone di tre parti dotate di caratteri quasi autonomi: 1) il tema e le prime due variazioni; 2) il movimento lento centrale (= la terza variazione) e la ripresa del tema; 3) la Stretta conclusiva. Secondo un'osservazione di B. Billeter, questo secondo movimento va inteso come "variazione fantastica", o *Phantasievariation*, al modo di Schumann e di Reger.⁵ In esso si può scorgere una precisa volontà di complicazione del principio della variazione. Mentre da una parte può essere letto unitariamente come serie di libere variazioni, d'altra parte esso sembra davvero celare una potenziale tensione verso lo smembramento in più movimenti: la terza variazione tende ad assumere la funzione di movimento lento centrale autonomo in virtù della sua estensione; la Stretta tende ad assumere la funzione di Presto conclusivo in virtù della sua autonomia gestuale, oltreché motivica e testurale. È la stessa numerazione delle battute apposte sulla partitura Schott a confermare la latente separabilità in tre movimenti autonomi.

Il caso dell'op. 17 è direttamente confrontabile con quello, ancor più ingegnoso e collocabile ad un livello di originalità molto alto, della Sonata per viola e pianoforte op. 11 n. 4, composta all'inizio del 1919, punto di partenza del cammino artistico compiutamente autonomo ed originale di Hindemith.⁶ I tre movimenti della Sonata op. 11 n. 4 sono in realtà un'unica lunga serie di variazioni precedute da una libera fantasia introduttiva. Più precisamente: il 2° ed il 3° movimento costituiscono, come indicato in partitura, un'unica serie di variazioni, per quanto poi il 3° movimento sia anche strutturato come autonoma forma-sonata che conclude la composizione. Il piano tonale fa sì che 2° e 3° movimento risultino unificati, visto che il *mi♭* minore/maggiore è presente all'inizio del 2° e alla fine del 3°, mentre l'apertura del 3° movimento (ossia l'esposizione della forma-sonata) è in *do♯* minore.

Ma ci sono elementi compositivi che permettono di scorgere, nella Sonata op. 11 n. 4, un piano formale decisamente più raffinato. Nel primo movimento i suoni-chiave sia dell'armonia sia della melodia sono *re-fa-fa♯-sol-la-do*, con il *re* come *finalis*; nel secondo e terzo movimento i suoni-chiave sono *mi♭-sol♭-sol-la♭-si♭-re♭*, con il *mi♭* come *finalis*. Dunque gli ultimi due movimenti ripetono la medesima struttura (identica fin nei dettagli) trasportata un semitono sopra. Ma il rapporto semitonale è presente nel corso di tutta la Sonata, in svariati dettagli compositivi (a partire dall'ambiguità maggiore/minore, per continuare con i motivi melodici principali e i collegamenti armonici fitti di cromatismi). Dunque il rapporto fra *re* della Fantasia introduttiva (1° movimento) e *mi♭* della grandiosa e complessa serie

⁵ Bernhard Billeter, Note introduttive contenute nel libretto allegato al CD *Paul Hindemith, Bisher unveröffentlicht gebliebene Klavierwerke*, Jecklin JD 644-2, p. 5.

⁶ Si vedano, al proposito, le importanti osservazioni di Ludwig Finscher [Finscher 1991, 301-303].

di variazioni (movimenti $2^{\circ} + 3^{\circ}$) è in un certo senso “disseminato” in tutta la composizione. *Re-mib* può essere inteso come rapporto sensibile-tonica; o meglio, in questo contesto modale, *subfinalis-finalis*. Dunque risulta essere parzialmente discutibile il parere di L. Finscher, secondo cui il 1° movimento è una pura Introduzione, indipendente rispetto a ciò che segue [Finscher 1991, 302]. Esso, in realtà, è anche una sorta di anticipazione del tema principale dei movimenti successivi: il 1° movimento si muove infatti da *fa* a *re* esattamente come poi il tema da *solb* a *mib*. Questo dettaglio è decisivo per scorgere l'affinità di fondo della struttura melodica e armonica. Ancora giovanissimo, Hindemith tocca con l'op. 11 n. 4 uno dei punti più alti del suo vasto repertorio di composizioni strumentali, riuscendo in un autentico gioco di prestigio formale: si può dire che questa Sonata è sia suddivisa in tre movimenti autonomi sia organizzata come unico ampio movimento con Introduzione lenta, Tema e Variazioni.

La particolarità di forme di questo genere nulla toglie, comunque, alla validità generale dell'osservazione fatta in precedenza, in base alla quale la grande maggioranza delle Sonate di Hindemith si attiene ad una tradizionale suddivisione in tre o quattro movimenti che si succedono sulla base di un principio di alternanze di caratteri. Persino la maggioranza delle sette Sonate per strumento ad arco solista (quattro Sonate per viola sola, due per violino solo, una per violoncello solo), pur obbedendo a regole strutturali esteriormente diverse per la loro diretta discendenza da modelli ancora più antichi (sei-settecenteschi), sembrano di fondo rispettare la suddivisione in tre o quattro movimenti principali. La prima Sonata per viola sola, op. 11 n. 5 del 1919, è in quattro movimenti con alternanze di forme e caratteri perfettamente classico-romantici: 1) forma-sonata veloce; 2) forma binaria lenta; 3) scherzo (con Trio); 4) finale in forma di passacaglia. L'unica grande eccezione alla struttura della sonata classico-romantica è il riferimento più che esplicito a Bach nella passacaglia conclusiva.⁷ Ma questo, in fondo, significa tentare di abbracciare, unificandole, le tradizioni del barocco, del classicismo e del romanticismo strumentale tedesco, compiendo un'operazione di sintesi non dissimile da quelle più volte tentate da Max Reger.⁸

⁷ Si veda Neumeyer 1987a.

⁸ Si ricordi che Max Reger (1873-1916), compositore assai apprezzato da Hindemith, aveva dedicato molte energie (soprattutto negli anni 1905-14) alla composizione di Sonate, Suites, Preludi e Fughe per violino solo, per viola sola o per violoncello solo, in evidente rapporto emulativo rispetto a J. S. Bach. Nell'op. 91 n. 7 di Reger, per esempio, si trova uno degli svariati esempi regeriani di conclusione di una Sonata per strumento ad arco solo (in questo caso il violino) con una grandiosa Ciaccona. Nel gruppo delle sette Sonate di Hindemith per strumento ad arco solista, forse solo la Sonata per violoncello solo Op. 25 n. 3 (1922) e la Sonata per violino solo op. 31 n. 1 (1924) si distaccano completamente dalla tradizione classico-romantica della Sonata in tre o quattro movimenti, per proporre nel primo caso una struttura complessiva nuova ed assai originale in cinque movimenti molto differenziati, autonomi, collegati fra loro da una logica di alternanza gestuale profondamente innovativa (op. 25 n. 3), nel secondo caso una suddivisione in cinque movimenti di chiara ascendenza barocca (op. 31 n. 1).

La distribuzione generale dei movimenti nelle varie Sonate, quindi, non costituisce un fatto più di tanto problematico. Alla superficie il compositore sembra tentare molte differenti strade, ma si può facilmente constatare che l'organizzazione strutturale risponde a criteri ricorrenti, tendenzialmente fissi. Senza dubbio è importante anche la superficie variegata ed apparentemente multiforme; ma ciò che fa di queste Sonate un repertorio così interessante ed imprevedibile è il sapiente grado di integrazione fra struttura di fondo e superficie varia, il che consente a idee formali convenzionali e ricorrenti di manifestarsi in aspetti esteriori efficacemente cangianti. Per questo motivo può essere utile soffermarsi brevemente sullo specifico carattere connesso ai movimenti d'apertura e ai movimenti di chiusura delle varie Sonate. Hindemith, infatti, sembra manifestare alcune notevoli predilezioni, che permettono di superare la multiformità di superficie e di scorgere una serie di comportamenti relativamente stabili.

Un numero cospicuo di sonate (ben 20 su 40, esattamente la metà) comincia con un movimento allegro in forma-sonata, a volte preceduto da un'Introduzione più o meno lenta. Gran parte delle riflessioni del compositore intorno alle modalità d'apertura di una Sonata sembra esser stata spesa sul problema di una forma-sonata simmetrica, sobria, essenziale, equilibrata ed originale. Come si è accennato in precedenza, già nell'op. 11, n. 1 il primo movimento mostrava uno schema di forma-sonata simmetrica, ossia con ripresa rovesciata: AB / sviluppo / BA (dove "A" e "B" sono naturalmente il simbolo sintetico per "gruppo tematico principale" e "gruppo tematico secondario"). Una simile forma è stata poi più volte riproposta da Hindemith, di volta in volta con modifiche e perfezionamenti ingegnosi tesi ad evidenziarne il geometrico equilibrio.

Fra i tanti esempi possibili al riguardo, il 1° movimento della Sonata per oboe e pianoforte (1938) appare esemplare. La forma-sonata simmetrica appare qui quanto mai appropriata alla manifestazione di un discorso musicale sobrio, privo di inutili orpelli. La *texture* è essenziale, organizzata com'è in non più di tre voci contrappuntistiche, come vuole la teoria hindemithiana della fine degli anni Trenta.⁹ Sia l'esposizione sia la ripresa sono chiuse da una coda¹⁰ che ha una chiara funzione di appendice sui materiali del solo tema principale. Per questa ragione, si può dire che la tradizionale funzione ordinatrice di un ripresa viene interpretata da Hindemith come riordino della più naturale successione dei materiali: se l'esposizione seguiva lo schema A/B/coda su A, la ripresa con B/A/coda su A fa sentire con immediatezza che il posto giusto per la coda era appunto dopo A, non dopo B. Ciò pare confermato da un elemento motivico curioso introdotto nell'esposizione proprio fra B e la coda (battute 58-65): Cfr. Es. 7.

⁹ Si veda il "Libro di esercizi per composizioni a tre voci", terzo volume dell'*Unterweisung im Tonsatz* [Hindemith 1970].

¹⁰ Battute 66-83 per l'esposizione; battute 194-224 per la ripresa.



Es. 7, Sonata per oboe e pianoforte (1938), I movimento, bb. 54-65

Questo elemento pare assumere la funzione di un'inaspettata deviazione dal percorso espositivo e di un anticipo di sviluppo; qui Hindemith sembra voler dare l'impressione che l'esposizione abbia qualche difficoltà nel giungere a compimento. Ciò non accadrà nella ripresa, appunto per il suo raggiunto equilibrio nella successione dei materiali. Naturalmente l'equilibrio verrà ristabilito anche dal punto di vista armonico: la ripresa porta il tema secondario, rendendolo modulante, su *mi*^b maggiore e poi su *sol* maggiore (battute 133-161), ma lo lascia sospeso prima della naturale conclusione sulla "finalis" *sol*, perché *sol* è, immediatamente dopo, la nota di partenza del tema principale (battuta 162): cfr. Es. 8.

Poco prima, all'inizio di questa ripresa tematica, aveva avuto un ruolo importante l'insolita aumentazione del tema secondario (come per un soggetto di fuga: battute 133-148), quasi a sottolinearne tramite il ritmo la mutata funzione formale. Noto il fatto che il bisogno di essenzialità venga espresso dalla completa mancanza delle transizioni: i due temi risultano semplicemente giustapposti.

Es. 8, Sonata per oboe e pianoforte (1938), I movimento, bb. 155-167.

Altri esempi emblematici dell'uso della forma-sonata simmetrica sono dati dai movimenti iniziali delle seguenti Sonate: Sonata per viola e pianoforte (1938-39); Sonata per violino e pianoforte in *do* (1939); Sonata per clarinetto e pianoforte (1939); Sonata per due pianoforti (1942). Con queste quattro Sonate, che si segnalano fra le migliori di Hindemith, si assiste tuttavia ad una potenziale trasformazione dalla forma-sonata simmetrica in una forma tipicamente hindemithiana definibile *tout court* "forma simmetrica in 5 sezioni". Lo sviluppo tende a modellarsi sul solo primo tema; tende, cioè, a diventare una sorta di variazione del tema stesso; e la forma-sonata, di conseguenza, assume sempre più le vesti di un ampio edificio simmetrico, schematizzabile con A B A' B A, con opportuni aggiustamenti tonali dei temi nella loro ultima occorrenza. Si tocca un alto livello di integrazione fra forma-sonata, forma-rondò e grande forma ternaria.

Esempio compiuto di tale tendenza è il movimento d'apertura della Sonata per tromba e pianoforte (1939), che Hindemith considerava una delle sue Sonate più riuscite. Qui la forma si fa apertamente programmatica, nel suo simmetrico gioco di accumuli. Lo schema è: A / transizione / B / A' / B / transizione / A. Sette parti, ossia sette pannelli della medesima lunghezza (circa 20 battute ciascuno) e che alternano con precisione la funzione enunciativa e la funzione elaborativa. A',

posto al centro come colonna portante e asse di simmetria, è il nucleo forte del movimento: ri-esposizione tematica ma anche culmine del processo elaborativo. Infine, l'ultimo pannello (A) è sia la ricapitolazione stabile — anche tonalmente — del tema principale, sia una sua fusione con il carattere della transizione (il pianoforte prolunga il tortuoso disegno della transizione mentre la tromba ripete la voce melodica principale). Si noti che sia A sia B si ripresentano ogni volta sotto aspetti diversi. La ripresa di B avviene con “infiltrazione” del ritmo puntato tipico dell'esposizione di A. In poche parole: sette pannelli che mostrano una forte volontà di reciproca integrazione testurale.¹¹

In generale si può davvero affermare che i movimenti iniziali delle Sonate di Hindemith mostrano un'identità comune. Ciò che accomuna tutte le forme simmetriche cui si è accennato ed anche molte altre forme d'apertura, simili a rondò in 5 parti o comunque con corrispondenze interne accentuate, è la “chiusura” della forma. (Si analizzi, fra gli altri, l'interessante caso del primo movimento della Sonata n. 2 per organo, molto ingegnoso nel suo schema A / BC / A / BD / A). Ed è proprio sotto tale aspetto che si può verificare la diversità basilare fra inizio di una Sonata e conclusione di una Sonata. Anche se qui manca del tutto lo spazio per un'adeguata illustrazione dei criteri che regolano i rapporti intercorrenti fra movimento iniziale e movimento conclusivo di una Sonata, si osservi, in estrema sintesi, il carattere “aperto” di moltissimi movimenti conclusivi, carattere connesso strettamente con il principio della variazione. Che si tratti di passacaglie (Sonata per viola sola op. 11.5; Sonata in Mi per violoncello e pianoforte del 1948), di fughe (spesso sorprendentemente elaborate: Sonata n. 3 per pianoforte; Sonata n. 2 per organo; l'eccezionale fuga tripla della Sonata in Do per violino e pianoforte del 1939; Sonata per due pianoforti), di variazioni (almeno in 8 casi, fino agli esempi assai complessi della Sonata per contrabbasso e pianoforte e della Sonata per tuba bassa e pianoforte) o, ancora, di forme del tutto libere (è il caso, estremamente affascinante, della Sonata per arpa), ciò che conta è che il modo ideale di concludere una Sonata è per Hindemith collocare alla fine un grande movimento aperto (addirittura lo si nota anche nella più breve e semplice delle Sonate, quella per fagotto e pianoforte, dove il movimento finale suggerisce, in miniatura, il carattere di una *suite* di pezzi caratteristici).¹²

È stata volutamente lasciata alla fine la discussione di due casi che rappresentano uno sforzo formale del tutto particolare, due grandi eccezioni che tuttavia confermano in maniera ancora più profonda le consuetudini costruttive fin qui riscontrate: la Sonata per corno inglese e pianoforte (1941) e la Sonata per quattro corni

¹¹ Sul tema A della Sonata per tromba e pianoforte si possono vedere le osservazioni che Hellmuth Christian Wolff propone nel suo studio su alcuni caratteri ricorrenti nella musica da camera di Hindemith [Wolff 1973, 88-90].

¹² Questa osservazione sulla Sonata per fagotto e pianoforte si deve a Giseler Schubert [Briner-Rexroth-Schubert 1995, 140].

(1952). La Sonata per corno inglese e pianoforte è in sei brevi movimenti: il primo, il terzo e il quinto formano una serie di variazioni su un tema lento in *do*♯, strutturato come piccola forma ternaria, mentre il secondo, il quarto ed il sesto formano una parallela serie di variazioni su un tema veloce in *fa*, anch'esso strutturato come piccola forma ternaria. Questa Sonata rappresenta senz'altro il risultato di una approfondita riflessione sulla natura delle variazioni. Ma è assai interessante notare come si arrivi, qui, ad una fusione fra i caratteri aperti e chiusi di una forma: la doppia serie di variazioni intrecciate sono un ingegnoso sistema per permettere la percezione della chiusura formale là dove la struttura rimane aperta. Infatti quello che potremmo chiamare tema B, il tema veloce dei movimenti pari, ritorna come caratteristico tema di rondò (lo si confronti ad esempio col carattere del tema del *Kleines Rondo* della Sonata per clarinetto e pianoforte) e chiude perentoriamente la struttura complessiva della Sonata, che si lascia quindi apprezzare come particolarissimo rondò in 5 parti preceduto da un'Introduzione lenta. A rafforzare il carattere chiuso là dove superficialmente si noterebbe solo la doppia apertura delle due serie di variazioni c'è anche la piccola forma ternaria di ognuno dei due temi. E poi c'è il persistente rapporto *do*♯-*fa* che consolida una forma in definitiva altalenante, circolarmente chiusa su sé stessa benché in apparenza aperta.

Sulla partitura della Sonata per quattro corni si legge: «I tre movimenti possono essere eseguiti separatamente». Ma a ben vedere, questa indicazione è quasi una dissimulazione della realtà formale della Sonata. Dopo il breve 1° movimento, scritto come fugato introduttivo, il 2° movimento si presenta come una forma-sonata anomala: tema A – transizione – tema B – codetta / sviluppo (tema C) / tema B – tema A – codetta. Niente di straordinario nella simmetricità dovuta alla solita ripresa rovesciata; il fatto eccezionale è che la ripresa rovescia l'ordine delle entrate ma lascia invariato l'ordine dei “caratteri”: nella ripresa, B mostra i caratteri di A (nel metro, nella *texture*, nell'*agógica*), e A specularmente i caratteri di B. Ma se a ciò si aggiunge che B è una variazione di A e che pure il tema dello sviluppo (C) è una variazione del tema A, questa forma-sonata risulta quasi essere una inusitata serie di variazioni. Non basta: il tema C è la riproposta quasi letterale del tema di fugato del 1° movimento. E data la sospensione armonica del 1° movimento, sono anzi i primi 2 movimenti, nel loro insieme, ad essere un'unica serie di variazioni, proprio com'è poi il 3° movimento. Infine il tema del 3° movimento (sul canto popolare, *Ich schell mein Horn*) palesa espliciti nessi con il tema del fugato del 1° movimento. Si coglie insomma un alto grado di organicità formale, che in ultima analisi risiede addirittura su un unico motivo essenziale, la quinta *si*♭ – *fa* (certo non casualmente, trattandosi qui di quattro corni).

Si può poi aggiungere una breve considerazione riguardante il piano tonale. Lo schema armonico della Sonata per quattro corni fornito da David Neumeyer sem-

bra essere parzialmente incompleto.¹³ Quello che egli individua nel 3° movimento è in realtà presente già nei primi due. Non basta segnalare che il 1° movimento ha la stessa struttura tonale del tema del 3° movimento, che si muove dalla “tonica” alla “dominante”;¹⁴ è importante rilevare anche che il 2° movimento evidenzia una chiara accentuazione della tonica alzata e più avanti della dominante, prima di ritornare alla tonica. E questo è precisamente il percorso del piano tonale nelle variazioni del 3° movimento. Perciò si riconferma che il 1° ed il 2° movimento, insieme, sono una prima serie di variazioni, mentre il 3° movimento è una seconda serie di variazioni: due ampie parti strettamente interconnesse, che si basano sullo stesso profilo tematico e che seguono il medesimo percorso tonale.

Gli ultimi due esempi analizzati insegnano che accanto ed insieme alla persistente ricerca di equilibri e simmetrie formali, Hindemith tende incessantemente, nelle sue Sonate, ad un ideale di originalità e di ingegnosità, non essendo mai pago delle conquiste precedenti. Il continuo riferimento ai modelli classici dal Seicento all'Ottocento e la strabiliante versatilità strumentale lo hanno dunque portato a questo: ad una personalissima fusione dei molti criteri formali riferibili al concetto stesso di Sonata. Ecco in cosa può consistere lo stile delle Sonate hindemithiane, concretamente visibile in tutte le composizioni che portano questa denominazione: in un atteggiamento potentemente assimilatore e perennemente curioso che porta la musica spesso vicina a quell'ideale di originalità ingegnosa che, forse, può essere paragonato agli ideali compositivi dei grandi maestri tedeschi del Barocco.

¹³ Neumeyr propone uno schema formale completo della Sonata per quattro corni, fondandosi sugli aspetti armonici [Neumeyer 1986, 215].

¹⁴ I termini “tonica” e “dominante” vanno qui intesi in senso lato, come primo e quinto grado di un contesto scalare complesso, solo parzialmente riconoscibile come “tonalità” in senso classico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BILLETER B. (1987), *Zur Wiedergewinnung von Hindemiths Klaviersonate op. 17*, «Hindemith-Jahrbuch» 16, 111-123.
- BRINER A.-REXROTH D.-SCHUBERT G. (1995), *Paul Hindemith. Vita e opere*, De Ferrari, Genova.
- CAHN P. (1971), *Hindemiths Kadenzen*, «Hindemith-Jahrbuch» 1, 80-134.
- FINSCHER L. (1991), *Sul significato della musica da camera nell'opera giovanile di Hindemith*, in C. Piccardi (cur.), *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni venti. Atti del Convegno Internazionale* (Quaderni di Musica/Realtà, 25), Unicopli, Milano, 296-310.
- GOUSSET B. (1996), *Les sonates pour instruments à vent et piano de Hindemith*, «Ostinato rigore» 6/7, 233-258.
- HINDEMITH P. (1937), *Unterweisung im Tonsatz*, Schott, Mainz.
- HINDEMITH P. (1939), *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, Schott, Mainz.
- HINDEMITH P. (1970), *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*, Schott, Mainz.
- KIDD J. (1977), *Aspects of mensuration in Hindemith's clarinet Sonata*, «Music Review» 38, 211-235.
- LANZA A. (1970), *Libertà e determinazione formale nel giovane Hindemith*, «Rivista Italiana di Musicologia» V, 234-291.
- NEUMEYER D. (1986), *The music of Paul Hindemith*, Yale University Press, New Haven - London.
- NEUMEYER D. (1987a), *Hindemith's homage à Bach in two early viola Sonatas*, «Hindemith-Jahrbuch» 16, 153-174.
- NEUMEYER D. (1987b), *Tonal form and proportional design in Hindemith's music*, «Music Theory Spectrum» 9, 93-116.
- PIANA G. (2002), *La composizione armonica del suono e la serie delle affinità tonali in Hindemith*, «De Musica» VI (rivista online senza numeri di pagina).
- SCHUBERT G. (2001), *Paul Hindemith*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London vol. 11, 523-538.
- WOLFF H. C. (1973), *Die Kammermusik Paul Hindemiths*, «Hindemith-Jahrbuch» 3, 80-92.

APPENDICE

Elenco di tutte le sonate di Paul Hindemith¹⁵ (in ordine cronologico per anno di composizione)

- 1918: Sonata per violino e pianoforte op. 11 n. 1.
- 1918: Sonata per violino e pianoforte op. 11 n. 2.
- 1919: Sonata per viola e pianoforte op. 11 n. 4.
- 1919: Sonata per viola sola op. 11 n. 5.
- 1920: Sonata per pianoforte op. 17.
- 1919-1921: Sonata per violoncello e pianoforte Op. 11 n. 3.
- 1922: Sonata per viola sola op. 25 n. 1.
- 1922: Sonata per viola d'amore e pianoforte op. 25 n. 2 ("*Kleine Sonate*").
- 1922: Sonata per violoncello solo op. 25 n. 3.
- 1922: Sonata per viola e pianoforte op. 25 n. 4.
- 1923: Sonata per viola sola op. 31 n. 4.
- 1924: Sonata per violino solo op. 31 n. 1.
- 1924: Sonata per violino solo op. 31 n. 2.
- 1935: Sonata per violino e pianoforte.
- 1936: Sonata per pianoforte (n. 1).
- 1936: Sonata per pianoforte (n. 2).
- 1936: Sonata per pianoforte (n. 3).
- 1936: Sonata per flauto e pianoforte.
- 1937: Sonata per viola sola.
- 1937: Sonata per organo (n. 1).
- 1937: Sonata per organo (n. 2).
- 1938: Sonata per fagotto e pianoforte.
- 1938: Sonata per oboe e pianoforte.
- 1938: Sonata per pianoforte a 4 mani.
- 1938-39: Sonata per viola e pianoforte.
- 1939: Sonata per violino e pianoforte.
- 1939: Sonata per clarinetto e pianoforte.
- 1939: Sonata per arpa.

¹⁵ Questo elenco, dati i suoi fini pratici, si limita a fornire la data di composizione e l'organico delle Sonate. Per un elenco completo di ogni dettaglio (anno di pubblicazione, casa editrice, dedica, luogo e data della prima esecuzione, numero e titoli dei movimenti, durate, ecc.) si può far riferimento all'ampia Appendice dello studio monografico di David Neumeyer [Neumeyer 1986, 253-283] o anche alla voce d'enciclopedia del *New Grove Dictionary* curata da Giselher Schubert [Schubert 2001]. Molto utile è anche la consultazione del sito web della *Hindemith-Stiftung*. www.hindemith.org, ricco di notizie e informazioni di vario tipo.

-
- 1939: Sonata per corno e pianoforte.
1939: Sonata per tromba e pianoforte.
1940: Sonata per organo (n. 3).
1941: Sonata per corno inglese e pianoforte.
1941: Sonata per trombone e pianoforte.
1942: Sonata per violoncello e pianoforte ("*Kleine Sonate*").
1942: Sonata per due pianoforti.
1943: Sonata per sassofono contralto e pianoforte.
1948: Sonata per violoncello e pianoforte.
1949: Sonata per contrabbasso e pianoforte.
1952: Sonata per quattro corni.
1955: Sonata per basso-tuba e pianoforte.

Marco Russo

WEBERN NEOCLASSICO? FORMA E STRUTTURA DEL TRIO OP. 20

Il Trio per violino, viola e violoncello op. 20 (1927) coincide con due momenti cruciali della produzione musicale di Webern. Da una parte, esso rappresenta il primo esempio di composizione dodecafonica integrale, segnando il momento a partire dal quale il compositore realizzerà sistematicamente una tabella completa delle 48 trasposizioni della serie originale (Es. 1); dall'altra coincide con l'abbandono dell'espressione vocale, utilizzata nelle precedenti composizioni a partire dall'op. 12 (*Vier Lieder*), unanimemente considerata durante la così detta "fase atonale" come l'unica modalità di scrittura possibile in alternativa alla forma aforistica strumentale.¹

Queste due considerazioni, fondamentali nell'analisi della poetica dell'autore, hanno spesso condotto le interpretazioni di questa specifica opera — a dire il vero assai rare e sporadiche —² verso conclusioni del tutto marginali nel complesso della sua pur non vastissima produzione. Dal punto di vista strettamente dodecafonico, il Trio rappresenta infatti solo un primo passo verso le ben più articolate produzioni successive — la *Symphonie* op. 21 (1928) con la simmetrica disposizione dei materiali sonori o il *Quartett* op. 22 (1930) con l'applicazione del sin troppo famoso "quadrato magico", ecc. —, senza mostrare particolari connotazioni tecniche di rilevante pregnanza compositiva. Le più importanti peculiarità costruttive del serialismo weberniano sono qui infatti "quasi" del tutto assenti: di conseguenza non vi sono significative anticipazioni dei futuri sviluppi della sua tecnica. Oltre tutto pare necessario sottolineare come quest'opera non sia la prima in assoluto in cui viene applicato il "sistema di composizione in dodici

¹ Scrive Webern: «Solo quando Schönberg formulò la legge [dodecafonia], furono nuovamente possibili forme di ampio respiro» [Webern 2001, 92]. Quest'affermazione, sempre accettata e condivisa, fu parzialmente contestata in seguito da Adorno: «Resta ancora indimostrata l'affermazione che, dopo il saggio programmatico di Erwin Stein del 1924, si continua a ripetere macchinalmente, e secondo cui nella libera atonalità non sarebbero possibili le grandi forme strumentali» [Adorno 1975, 99].

² Si ricorda a tal proposito il contributo di Haimo [1986] teso ad analizzare il processo di inversione dei gruppi di note e quello di Mead [1993] che analizza l'opera nel più ampio contesto dell'intera produzione dodecafonica.

note” di Schönberg, ed anzi il passaggio fra le prime opere dodecafoniche — a partire dai *Drei Geistliche Lieder*, op. 17; *Drei Lieder*, op. 18; *Zwei Lieder*, op. 19 — e le produzioni più mature mostra un notevole “salto”, sintetizzato proprio dall’apparizione dell’op. 20, che si concreta innanzitutto in un sostanziale mutamento dell’approccio compositivo. Scrivere musica diviene una pratica sempre più dominata da un atteggiamento riflessivo, il risultato di un lungo processo interiore che risulta rintracciabile spesso più nell’analisi degli schizzi e degli appunti [Perle 1971; Smalley 1975a, 1975b, 1975c] che nelle composizioni vere e proprie.

D’altro canto la constatazione del ritorno alla musica puramente strumentale, pur rilevante, non appare elemento di fondamentale caratterizzazione dell’opera, ma semplice conseguenza della tecnica compositiva utilizzata, in se stessa di forte coerenza e compattezza tanto da suggerire, grazie al principio della generazione del materiale musicale dalla serie originale, la possibilità di rinunciare, finalmente, al supporto del testo letterario e quindi della linea vocale quale principale referente architettonico della composizione.³

In realtà, oltre agli aspetti sin qui esposti, sono evidenziabili nel Trio alcune caratteristiche che illuminano l’opera in una differente prospettiva e che permettono di avvicinarla e di compararla con avvenimenti musicali contemporanei, fornendo nel contempo una visione globale della poetica e delle scelte compositive dell’autore.

Con l’op. 20 Webern si cimenta infatti in una impresa di “recupero” della tradizione strumentale del secolo precedente: sulla scia schönberghiana egli rivolge lo sguardo al passato.⁴ Questa tensione al “neoclassico” si manifesta non solo nell’organico strumentale utilizzato, che richiama direttamente la grande tradizione pre-romantica, ma soprattutto nella costruzione formale adottata: il primo movimento è infatti riferibile ad una forma di rondò (Es. 6), mentre il secondo si presenta come una forma sonata (Es. 9).

Questo particolare aspetto, assai poco utile alla legittimazione di gran parte degli sviluppi futuri del pensiero musicale, ha probabilmente motivato un graduale ma deciso disinteresse nei confronti di una considerazione analitica dell’opera, che potrebbe portare verso l’integrazione della figura di Webern nell’ambito della tra-

³ «Tutti i lavori che sono stati creati dallo sparire della tonalità fino alla formulazione delle nuove leggi della dodecafonia sono brevi, sorprendentemente brevi. I lavori di una certa durata, si basano tutti su di un testo (Schönberg *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, Berg *Wozzeck*), dunque su qualcosa di estraneo alla musica» [Webern 2001, 92].

⁴ «La scena che segue l’apice del 1912 fu anche straordinariamente fertile e persino più proteiforme (...) Questo è ancora periodo di esplorazione e scoperta, comunque. Il suo cosiddetto periodo di formulazione venne soltanto negli anni venti, con l’affermarsi del cosiddetto “neoclassicismo”: di Schönberg, di Hindemith e mio. Durante i quindici anni dal 1930 al 1945, tuttavia, queste tre scuole “neoclassiche” erano in ascesa e il fatto stesso che si possano chiamare scuole, è già un’indicazione dell’impetuoso inizio delle formule» [Stravinskij – Craft 1977, 185-186].

dizione, sottolineando invece i più spiccati aspetti “progressisti” delle opere successive [Borio 1989; Pasticci-Pozzi 1991].

Gli anni '20 sono stati però in musica il periodo del ritorno neoclassico, e la tecnica dodecafonica — utilizzata da Schönberg già dal 1923 con il *Valzer dei Fünf Stücke für Klavier* op. 23 e con la *Serenade* op. 24 — si trova quindi qui a manifestare la propria portata organizzativa del materiale sonoro in un ambiente che appare sostanzialmente estraneo al percorso sotteso alla sua individuazione teorica. Proprio nel momento in cui la disgregazione tonale trova una sua coerente definizione teorica e nuove tecniche da sostituire all'idea triadica, ecco invece affacciarsi il ritorno alla costruzione formale del periodo classico, in una volontà di legame con la tradizione ottocentesca che apparentemente male si accorda con il ruolo “rivoluzionario” generalmente attribuita al compositore.

L'atematicismo e l'orizzontalità della musica di Webern, rispetto alla scelte di Berg o di Schönberg, non risultano tuttavia le uniche caratteristiche della sua tecnica compositiva. La tradizione, nella sua veste di patrimonio culturale indelebile, riveste infatti nella sua produzione la funzione di un ineludibile riferimento trascendentale rispetto allo stile ed al linguaggio: un valore assoluto. È così che, seguendo l'esempio schönberghiano,⁵ viene individuato nelle proporzioni formali un ideale legame con l'evoluzione compositiva classico-romantica, mediante il ricorso a modelli quali la sonata, le variazioni e le forme con l'a-capo.

Solo i tre viennesi perseguirono la strada dell'integrazione della forma classica con un linguaggio atonale;⁶ per gli altri contemporanei la crisi dell'esperienza compositiva del tardo Ottocento comporta delle soluzioni che spaziano da una ridefinizione tecnica e strutturale, come risulta anche dalle concezioni di Bartók e Hindemith, sino ad arrivare ad una deliberata scelta di riproposizione dei tradizionali modelli poetici e compositivi culminata con Stravinskij. Solo Ives e Varèse rifiutarono quasi del tutto le vecchie forme.

Esistono però differenze sostanziali nell'utilizzazione della forma:⁷ un conto è la riproposizione meccanica di tecniche e stili che si esaurono in loro stessi, soffermando la creatività nel gesto monotono della iterazione, tutt'altro è la coscienza

⁵ Sul legame di Schönberg con la tradizione formale classica si ricorda, ad esempio, lo stesso Rosen: «A volte si trova nelle composizioni seriali un sostituto dei rapporti tonali: per esempio, nel Quartetto per archi n. 3 di Schoenberg [op. 30, del 1927] vi è una trasposizione della serie alla quinta inferiore per il secondo tema dell'esposizione, e il rapporto di quinta deriva direttamente dalla serie adottata in questa composizione» [Rosen 1986, 329-330].

⁶ Posizione talmente evidente da essere a più riprese confermata dagli stessi autori «Noi, dobbiamo dirlo, usiamo ancora le forme dei classici, che non sono affatto scomparse. Tutte le ingegnose forme, che essi hanno scoperto, si trovano anche nella Nuova Musica» [Webern 2001, p. 56].

⁷ Significative in tal senso le parole dello stesso autore: «Mentre l'odierno “classicismo” copia lo stile senza conoscerne il significato [...], io (Schönberg, Berg) cerchiamo di realizzare questo significato — il quale resta *sempre* lo stesso — con i *nostri* mezzi. Così non si tratterà certo di copie, ma dell'*assolutamente originale* e soltanto di quello» [Webern 1963b, 133].

del legame a cui l'originalità deve essere sottoposta per eludere il pericolo dell'autocompiacimento.

Ed è proprio a quest'ultima funzione che il recupero "classicista" dei viennesi si riallaccia, in una proposizione estetica e poetica che elide il meccanico procedimento del recupero nostalgico per porsi invece quale necessario *trait d'union* fra la crisi del sistema tonale ed il nuovo sistema di composizione con dodici note. Il tutto, ricordando un lontano ma sempre attuale motto di ispirazione fenomenologica caro a Luigi Rognoni, nell'intento di operare un «inveramento del passato verso il futuro [attraverso il presente]» [Rognoni 1963, XV].

La serie

La denominazione delle serie è qui regolata dai più comuni principî dell'analisi dodecafonica.⁸ La serie originale è chiamata **O**, tutte le sue trasposizioni sono numerate, per ciascun semitono, sino all'11. Il Retrogrado e l'Inversione sono anch'essi contrassegnati dalla loro rispettiva lettera iniziale, mentre l'Inversione del Retrogrado è definita attraverso la sigla **RI**. (Es. 1).

⁸ La tabella delle trasposizioni redatta da Webern negli Appunti segue un ordine personale. L'ordine di successione delle trasposizioni non è infatti cromatico, ma distingue due gruppi di 24 serie ciascuno in base alla direzione degli intervalli utilizzati. Le trasposizioni superiori rispetto alla serie iniziale sono scritte in numeri romani da I a XXIV, quelle inferiori in numeri arabi da 25 a 48. La successione delle trasposizioni consiste nel tritono inferiore, terza minore, terza maggiore, seconda minore e seconda maggiore; quinta superiore, quarta, seconda minore, seconda maggiore, terza minore ed infine terza maggiore.

The image displays a musical score for Webern's Trio Op. 20, organized into two columns of pitch material. The left column contains 11 rows labeled O, I, O₁, I₁, O₂, I₂, O₃, I₃, O₄, I₄, O₅, and I₅. The right column contains 11 rows labeled R, RI, R₁, RI₁, R₂, RI₂, R₃, RI₃, R₄, RI₄, R₅, and RI₅. Each row shows a sequence of notes on a five-line staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic or melodic structure, with some rows showing more complex intervals and others showing simpler ones. The overall layout is clean and professional, typical of a musical score.

The image displays a musical score for twelve rows of serial music, organized into two columns. Each row consists of two staves, labeled O_n (Original) and I_n (Inverted), where n ranges from 6 to 11. The notation is on a five-line staff with various accidentals and note heads.

Row	Original (O _n)	Inverted (I _n)
6	O ₆	I ₆
7	O ₇	I ₇
8	O ₈	I ₈
9	O ₉	I ₉
10	O ₁₀	I ₁₀
11	O ₁₁	I ₁₁

Es. 1, Tabelle seriali

La serie di origine non è, come si potrebbe supporre, la prima ad apparire nel primo movimento, bensì la prima del secondo (Es. 2):⁹



Es. 2, Serie principale

La ragione di questa collocazione è giustificata dalla complessa genesi dell'opera che, pubblicata nel 1927 con una introduzione di Erwin Stein approvata dall'autore, trovò una veste definitiva molto differente dall'idea originaria. Il Trio prevedeva infatti tre movimenti, e l'attuale secondo movimento si sarebbe dovuto trovare al primo posto, mentre il primo doveva essere il brano centrale. La chiusura dell'opera era affidata invece al movimento in seguito stralciato.¹⁰ Il terzo brano, ne accenniamo ora per poter aggiungere alla discussione i maggiori dettagli possibili, è presente nell'album di schizzi pubblicato da Moldenhauer [Webern 1968]. Si tratta di un abbozzo di 31 battute, lasciate incomplete, che si avviano sulla serie **RI7** e non presentano mai la serie **O**. L'andamento, *Sehr lebhaft*, manca di indicazione metronomica — che pure pare accennata, ma senza indicazione numerica — e richiama da vicino un procedimento che sarà applicato successivamente nell'ultimo movimento dell'op. 31, la *Kantate II*. Ci riferiamo all'uso simultaneo di differenti metri. Le prime battute vedono, infatti, al Vl. un 3/8, che dura sei misure; alla Vla un 5/8 per le prime due battute, un 3/8 per la terza, ed un altro 5/8 per la quarta e la quinta, e di nuovo 3/8 per la sesta; al Vc. un 4/8 per quattro battute, poi 5/8 ed ancora 4/8. Da b. 8 il metro si stabilizza in un 2/4 per tutti gli strumenti, con ulteriori variazioni (bb. 21, 27, 28, 30 e 31) che coinvolgono però tutti gli strumenti contemporaneamente.

La decisione di lasciare questo movimento fu provocata, con molta probabilità, proprio dall'eccessiva novità di un simile procedimento, e questo in un'opera che già si caricava di molte trasformazioni della tecnica compositiva personale. Qualunque sia stata la motivazione, lo stralcio del brano conclusivo stravolge inevitabilmente la successione del Trio classico, portando il rondò ad assumere la funzione di introduzione lenta al movimento in forma sonata.

⁹ Non tutti gli analisti concordano con questa attribuzione. Sia Kolneder [1996, 109] che Perle [1991, 125-126] considerano come serie principale quella che avvia il primo movimento (rondò).

¹⁰ «Dopo una lunga riflessione sono giunto ad una difficile decisione: ho abbandonato il lavoro sul terzo movimento del mio Trio per archi lasciandolo in due movimenti»; dal diario di Webern, 22 Luglio 1927, cit. da Kolneder [1996, 139]. L'eliminazione del brano conclusivo ha rivoluzionato l'assetto degli altri due, procurando una diversa successione e di conseguenza sovvertendo di fatto la disposizione dei materiali seriali.

L'individuazione della serie originale, di per sé, non dovrebbe essere un elemento decisivo nell'analisi di musica dodecafonica, dato che, in fondo, i rapporti fra le serie rimangono del tutto immutati. In questo caso tuttavia riveste un'importanza sostanziale, poiché le architetture formali prescelte pongono in stretta relazione la distribuzione del materiale, e delle altezze di riferimento, con le riesposizioni di ciascuna sezione.

Non è da trascurare inoltre l'insistito richiamo che Webern, all'interno de *Il cammino verso la Nuova Musica*, rivolge nei confronti di Goethe, ed in particolare al suo concetto di *Urpflanze*. Per analogia la serie iniziale diviene il seme, il germoglio da cui si sviluppa l'intera opera, acquistando il ruolo di fondamentale elemento costruttivo, capace di rappresentare, in se stesso, l'idea generale del brano e la sua futura architettura formale e/o strutturale.

La serie si caratterizza per essere una successione di sei gruppi di due note a distanza di semitono fra loro (Es. 3), il che fornisce alla composizione un alto grado di cromatismo ed un alto livello di scambiabilità fra i diversi gruppi.

Es. 3, Esempio di suddivisione delle serie in gruppi di due note

La serie presenta infatti la caratteristica di proporre, ad ogni trasposizione di tritono di **O** ed **R** da una parte e di **I** e **RI** dall'altra, la riesposizione delle differenti coppie in ordine diverso (si veda per questo il rapporto fra **O** e **O₆** o fra **I** e **I₆**). La trasposizione di un tono vede invece la riesposizione dei differenti gruppi con alcuni casi di inversione di posizione (si veda per questo il rapporto, Es. 3, fra **O** ed **O₂**).

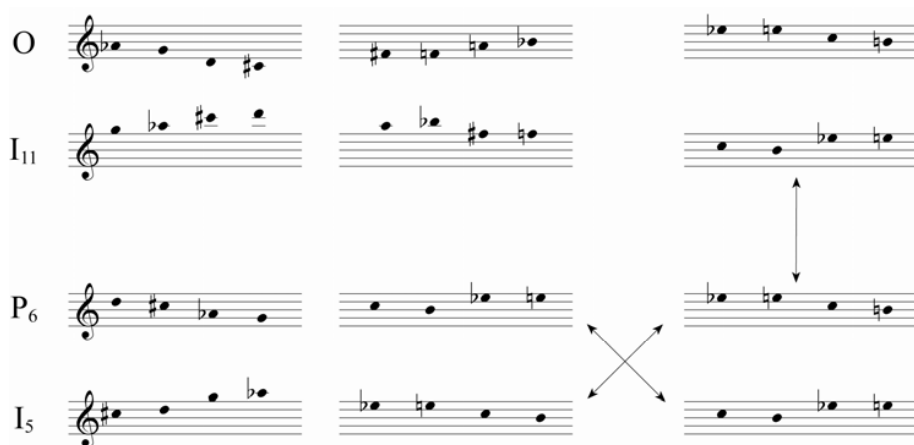
Particolari simmetrie e combinazioni si rilevano poi fra le trasposizioni. La più peculiare è individuabile fra **O** e **I₁** (Es. 4).



Es. 4, Esempio di simmetria fra serie diverse

La seconda parte di **O** espone lo stesso materiale sonoro di **I₁**, invertendo la posizione delle sole due ultime note. Per simmetria, lo stesso rapporto di identità si ripropone fra la prima parte di **O** e la seconda di **I₁**. La trasposizione di questa relazione a tutte le altre serie della tabella fornisce grandissime potenzialità di interconnessione del materiale, e grande libertà di scelta delle opzioni possibili.

A livello inferiore ulteriori relazioni di identità si manifestano fra i segmenti di quattro note delle serie (Es. 5).



Es. 5, Esempio di suddivisione delle serie in gruppi di quattro note

Nell'esempio proposto, oltre alla sostanziale identità di ciascun gruppo di quattro note nelle serie **O** in relazione alle **I** (in un rapporto cioè sintetizzabile fra le serie **O_N** e le **I** di **O_{N-1}**), si rileva la peculiare coincidenza del secondo gruppo di quattro note con il terzo delle relative serie trasposte al tritono superiore, in questo caso fra **O₆** e **I₅** con **O** e **I₁₁**.

Osservando ancor più attentamente le relazioni mostrate anche al livello delle singole coppie di note, si riscontra una diffusa identità dei gruppi di due note, sia letterale che nella posizione invertita dei due elementi.

L'adozione delle serie così relazionate da parte di Webern è in quest'opera di tipo combinatorio. Egli utilizza tutti e due i sistemi principali di impiego dei dodici suoni. Nell'op. 20 si assiste infatti sia ad un uso melodico (lineare), spezzando la serie in tronconi sovrapposti (vedi oltre Es. 13) — come ad esempio nella successiva op. 21, ma anche nel precedente terzo *Lied* dell'op. 18 —, sia a blocchi (grappoli) strettamente ordinati (vedi oltre Es. 9), secondo l'uso più comune di Schönberg, e tipici, nello stesso Webern, ad esempio delle opp. 23 e 25, o dell'op. 17.

Il primo movimento

Webern ha affrontato la forma rondò dodecafonicamente in due sole occasioni: in questo primo movimento e nel secondo tempo dell'op. 22. In entrambe le composizioni viene utilizzata una forma riconducibile ad uno schema generale di tipo ABA C ABA¹¹ (Es. 6) che, pur non rientrando nei canoni classici, si collega perfettamente a quella che Schönberg definisce “grande forma di rondò” [Schönberg 1969, 197].

Il tipo di distribuzione delle sezioni rende a sua volta questo rondò una forma di tipo ternario ABA,¹² il che giustifica la struttura fortemente contrastante degli episodi e dei ritornelli.

Il movimento è scritto in un andamento lento, richiamando così l'occasionale pratica di Beethoven di inserire un rondò come movimento centrale. (es. Sonata n. 21 in Do magg. op. 53, *Waldstein Sonate* dove è posto come terzo movimento, oppure, tornando ancor più indietro, il Largo appassionato, movimento centrale della seconda delle Tre sonate dedicate a Franz Joseph Haydn). Entrando nel dettaglio (Es. 6), la forma si presenta assai più articolata. La fitta alternanza delle parti è sottolineata dalla riproposizione dello stesso materiale dodecafónico e risulta chiaramente segmentata nonostante i numerosi processi di variazione e di trasfigurazione melodica e timbrica a cui vengono sottoposte le diverse serie utilizzate.

¹¹ Se per l'op. 20 tale affermazione sarà documentata attraverso la successiva analisi formale, per ciò che concerne l'op. 22 rimandiamo al volume della Bailey [1991, 242-249].

¹² Si segnalano anche in questa occasione le parole di Schönberg [1969, 203]: «In qualche caso la sezione mediana (C) è paragonabile per estensione e struttura alla sezione B, presentando una forma indifferenziata ABACABA (...). Di solito però la sezione C è più lunga e più elaborata, e assomiglia al trio di uno scherzo o all'elaborazione di un allegro di sonata. In tal modo la forma nel suo insieme risulta una struttura ternaria di questo tipo:

A	B	A
A-B-A	C	A-B-A».

Sezione	Battute	Serie
Introduzione	1-3	R ₄ -O ₄
<i>I sezione A</i>	4-21	
I parte (refrain a)	4-10	I ₄ -RI ₉ -R ₄ -RI ₁₁ -I ₂ -RI ₈
II parte (episodio b)	10-15	R ₃ -R ₇ -I ₈ -O-O ₇
III parte (refrain a)	16-21	I ₄ -RI ₉ -R ₄ -RI ₁₁ -I ₂ -RI ₈ (R ₃)
<i>II sezione B</i>	22-40	
(episodio c)	22-31	I ₁₀ -O ₅ -RI ₆ -I ₂ -O ₆ -O ₈ -R ₈
(episodio c)	31-40	I ₁₀ -O ₅ -RI ₆ -I ₂ -O ₆ -O ₈ -R ₈
Introduzione	41-43	R ₄ -O ₄
<i>III sezione A</i>	44-65	
I parte (refrain a)	44-51	I ₄ -RI ₉ -R ₄ -RI ₁₁ -I ₂ -RI ₈
II parte (episodio b)	51-56	R ₃ -R ₇ -I ₈ -O-O ₇
III parte (refrain a)	57-63	I ₄ -RI ₉ -R ₄ -RI ₁₁ -I ₂ -RI ₈
Coda	64-65	O ₄

Es. 6, Schema formale del primo movimento

Ciascuna I sezione (**A**) si presenta in maniera tripartita, con una alternanza fra refrain ed episodi simmetrica e regolare. Sono solo due gli elementi che non rispettano una chiara simmetria. La serie **R₃**, che scompare alla fine della ripresa della seconda esposizione del refrain **a**, e la coda conclusiva che contiene solo **O₄**, senza il consueto abbinamento con **R₄**.

Com'è evidente, l'utilizzo di forme classiche procura l'immediata necessità di ripetizione del materiale compositivo. Tali ripetizioni sono innegabilmente preordinate e si riflettono solo parzialmente nella scrittura e nell'articolazione dei diversi elementi tematici. Ad esempio nel refrain **a** (Es. 7), che compare complessivamente ben quattro volte, lo stesso materiale delle altezze viene riproposto in maniera variata, anche se sostanzialmente riconoscibile.

In particolare si sottolinea la procedura di variazione fra le prime due esposizioni. Ciascuna parte strumentale della prima comparsa di **a** di bb. 4-6 (che chiameremo α , β , γ per evitare identificazioni timbriche con i relativi strumenti) si ripresenta a bb. 15-18 assolutamente identica, ma in posizioni diverse (β , γ , α). Il materiale ritmico subisce trasformazioni rilevanti, ma le altezze e la loro successione appaiono quasi perfettamente ripetute.

I₄
IR₉
R₄

bb. 4-6

bb. 15-18

bb. 44-47

bb. 57-59

Es. 7, Temi a (Refrain) del primo movimento

Tale procedimento permette, nonostante le enormi diversità che lo distinguono dal concetto di “tema” classico, una sostanziale riconoscibilità delle successioni, proponendosi in sintesi come una vera e propria ri-esposizione. La terza (bb. 44-47) e quarta (bb. 57-59) apparizione del refrain **a** risultano invece radicalmente trasformate. La terza esposizione di **a** prosegue nella distribuzione fra gli strumenti delle tre parti ($\alpha\gamma\beta$) mentre nella quarta esposizione ($\gamma\beta\alpha$) si verifica una frammentazione delle stesse, mediante una loro distribuzione fra gli strumenti e lasciando la sola centrale (β) nell’ambito di un solo pentagramma.¹³

La sezione **B** non sembra rappresentare con sufficienza il ruolo di opposizione o almeno di diversità con la sezione **A**. Al ritorno di **A** (bb. 51-56) le note, e quindi le serie, sono distribuite diversamente fra gli strumenti.

La sezione **B** (bb. 22-40) è composta da due episodi (**c**) di sette serie ciascuna. Nella prima il violino suona una melodia a larghi intervalli direttamente collegata con il refrain **a**, nella seconda, che passa al violoncello la melodia del violino, appaiono elementi tipici dell’episodio **b** (bb. 38-40).

La seconda esposizione dell’episodio **c** riprende gran parte del materiale della prima invertendolo però negli intervalli.

La sistematica alternanza di materiale, unita alla funzione essenzialmente sviluppatrice della parte centrale **B** a sua volta ripetuta, ha inoltre portato anche verso l’attribuzione al brano di una forma di “rondò-sonata”.¹⁴

La differenza più evidente dalla forma del rondò classico è costituita qui dal fatto che l’esposizione dell’episodio **b**, che generalmente era portato alla dominante, non pare in alcun modo trasposto coerentemente rispetto ad **a**, che invece appariva naturalmente in tonica. Il brano inizia infatti con **R₄-O₄** e termina con **O₄**; quindi per ottenere una adeguata modificazione dei riferimenti di altezze paragonabile ad una sorta di “modulazione” ci saremmo aspettati una “trasposizione” che di fatto è completamente assente. La strutturazione dei tre elementi su uno stesso livello “tonale” (di altezza), non sembra rafforzare infatti l’idea di una modulazione squisitamente ternaria.¹⁵

La trasposizione alla 3^a maggiore (**O₄**) della serie iniziale del brano assume in qualche modo la funzione di ambito privilegiato di altezze del movimento. L’introduzione e la coda infatti utilizzano esclusivamente **O₄** e **R₄**.

¹³ Si noti come la distribuzione del materiale melodico così codificato manifesti una evidente struttura palindromica: $\alpha\beta\gamma$, $\beta\gamma\alpha$, $\alpha\gamma\beta$, $\gamma\beta\alpha$.

¹⁴ «Il grande rondò-sonata (ABA-CC'-ABA), contenente sia il trio sia la *Durchführung*» [Schönberg, 1969, 197].

¹⁵ Come ricorda Rosen [1986, 123], «Tecnicamente un rondò-sonata non è», infatti, «altro che una forma di primo movimento in cui il tema viene riesposto completamente fra il secondo gruppo e lo sviluppo, e poi di nuovo alla fine:

A	B	A	C	A	B	A
I	V	I	Svil.	I	I	I».

Il refrain **a** inizia con **I₄** e **RI₉** e conclude con **I₂** e **RI₈** (che presentano due tetracordi in comune con **I₄**). Nessuna forma di **O₄** è utilizzata negli episodi **b** e **c** del rondò.

Degno di rilievo infine pare l'avvio del brano (Es. 8). L'Introduzione (bb. 1-3) è scritta infatti in forma di palindromo, che anticipa la struttura base della successiva *Symphonie* op. 21, reso però imperfetto nelle pause della parte del violoncello di b. 2.¹⁶

La sua riesposizione (bb. 40-43), pur in forma differente, ripropone ancora un palindromo, anch'esso reso imperfetto sia dalla presenza degli abbellimenti sia da profonde trasformazioni ritmiche.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement. It consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The music is written in 2/4 time. Above the staves, there are two boxes labeled **R₄** and **O₄**. The notes are numbered with circles (1-12) and some are enclosed in hexagons. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section (under **R₄**) spans measures 1-2, and the second section (under **O₄**) spans measures 3-4. The notes are arranged in a palindromic structure across the staves.

Es. 8, Inizio del I movimento

La caratteristica di superficie più evidente di tutto il brano consiste in un sottile, quanto costante, processo di occultamento dei materiali. Tale procedimento è realizzato sia attraverso la sovrapposizione di differenti sistemi di organizzazione del materiale — es. palindromo¹⁷ e forma rondò — sia, a livello delle singole note, con un massiccio uso di abbellimenti, che risulta di grande distrazione nell'identificazione della successione delle altezze.

¹⁶ Oltre al materiale fornito dalle serie utilizzate (**R₄** e **O₄**), la perfetta simmetria della disposizione rispetta anche la strumentazione, la durata delle note, le indicazioni dinamiche, gli abbellimenti nonché gli stessi armonici prodotti. L'unica discrepanza è data dalle pause. Il Vc. si trova qui infatti ad esporre quattro note racchiuse da due valori di pause differenti: semiminima e croma. La presenza di questa piccola variazione nello schema a specchio è motivata probabilmente dalla necessità di sincronizzare verticalmente l'attacco del Vc. con l'armonico della Vla.

¹⁷ Il valore percettivo delle strutture a specchio della musica dodecafonica è stato analizzato da Krumhansl-Sandell-Sergeant 1987.

Il secondo movimento

Il successivo movimento è chiaramente un tentativo di stabilire un equivalente dodecafonico della successione tonale classica della forma sonata, così come è espressa nel primo/intermedio Beethoven, con la sola esposizione ripetuta. L'interpretazione dei principî della sonata da parte di Webern comincia a diventare più astratta nelle opere successive, opp. 21 e 22, dove si abbandona il primo disegno formale classico mediante la ripetizione di entrambe le sezioni di ciascuna opera. L'op. 24 presenta invece una nuova soluzione: qui il modello è ancora il primo disegno formale classico, ma non vi sono ripetizioni. I rimanenti movimenti a forma di sonata — op. 27/i e, parzialmente, anche opp. 28/i e 30 — sono scritti invece tutti senza ritornelli [Bailey 1991, 154].

Lo schema formale utilizzato (Es. 9) non desta dubbi sul raggiungimento dell'intenzione compositiva. Anche in questo caso, come per il rondò, ogni suddivisione pare infatti risaltare con immediatezza, segno del raggiungimento di un equilibrio che denota grande attenzione nella distribuzione di ciascun materiale.

Sezione	Battute	Serie
Introduzione	1-9	O-I ₉ -R ₅ -I ₆ -RI ₃ -O ₁₁ -O ₁
<i>Esposizione</i>	10-73	
I° tema	10-25 (26)	O-O ₅ -RI ₂ -O ₁ -R ₆ -R ₆ -R-I ₇ -RI ₂
Transizione	26-40 (41)	O ₆ -I ₁₁ -I ₆ -O ₁ - O₃ -RI ₈ -O ₇ -R ₂ -RI ₁ -O-I ₆
II° tema	40-59 (60)	RI ₈ -O ₉ -RI ₈ -I ₆ -R ₇ -O ₉ -O ₁₁ -RI ₄ -I ₅ -I ₃
Chiusa	60-73	RI-R ₁₀ -R ₂ -I ₁ -R ₁₀ -R ₂ -I ₁₀ -RI ₈
Sviluppo	73-115	RI ₁ -I ₁ -O ₈ -RI ₁ -RI ₁₁ -R ₆ -I ₁₁ -O ₁₀ -RI ₂ -RI ₄ - R ₉ -O ₁₀ -R ₅ -RI ₆ -O ₄ -RI ₅ -RI-R-R ₁₀ -I-O ₃ -O ₇ - RI ₉ -I ₄ -I ₂
<i>Ripresa</i>	118 -172	
I°tema	115-130	O-O ₅ -RI ₂ -O ₁ -R ₆ -R ₆ -R-I ₇ -RI ₂
Transizione	131-144 (145)	O ₆ -I ₁₁ -I ₆ -O ₁ - RI₆ -RI ₁ -O-R ₇ -RI ₆ -O ₅ -I ₁₁
II° tema	144-163	RI ₁ -O ₂ -RI ₁ -I ₁₁ -R-O ₂ -O ₄ -RI ₉ -I ₁₀ -I ₈
Chiusa	163-174	RI ₅ -R ₃ -R ₇ -I ₆ -R ₃ -R ₇ -I ₃ -RI ₁
Estensione	174-179	O ₆ -O ₄ -I ₂ -I ₆ -I ₄
Coda	180-193	I ₅ -I ₈ -O-R ₅ -R ₆ -O ₁₀ -R

Es. 9, Schema formale del secondo movimento

Le serie utilizzate chiariscono con maggiore dettaglio la successione delle sezioni anche se la struttura, a differenza del rondò, non presenta gli stessi materiali di altezze ad ogni ripetizione formale.¹⁸

A partire da circa metà transizione — per la precisione nelle serie segnate in neretto nell'esempio — la riesposizione muta profondamente: nell'esposizione si succedono le serie **RI₈-O₇-R₂-RI₁-O-I₆**, ecc., mentre nella ripresa le serie **RI₁-O-R₇-RI₆-O₅-I₁₁**, ecc.

Il rapporto fra queste serie è quello, usuale, di quinta superiore (o quarta inferiore), che caratterizza lo spostamento dei riferimenti di altezza nello schema formale tonale dopo il processo di elaborazione del materiale tematico dello sviluppo.

Se nel rondò i movimenti tonali impliciti nella forma utilizzata erano stati elusi, mantenendo tutto il brano su un medesimo registro di altezze, nella forma-sonata, che vive di una dialettica tematica e tonale assolutamente caratteristica, essi vengono invece rispettati e presentati con estremo rigore.

«Questa analogia è tuttavia superficiale», ci avvisa a ragione la Bailey «e la sua validità del tutto discutibile; i successivi metodi di compensare l'assenza di relazione fra tonica e dominante sono molto più eleganti e probabilmente assai più legittimi in un sistema atonale in cui si cerca di ricreare un'atmosfera classica. Nel sistema diatonico sussistono certe relazioni perché esclusive, mentre le differenti permutazioni della serie originale (e delle serie derivate) non possono operare nella stessa direzione a causa della natura inclusiva della serie.

Sebbene la scelta di trasposizione sull'idea del rapporto tonica-dominante sia chiaramente evidente, l'effetto non può essere lo stesso» [Bailey 1991, 156-157].

L'intenzione dell'autore è tuttavia così evidente che ad un ulteriore approfondimento nuovi dettagli confermano l'assoluta convinzione di tale procedimento.

Se si verificano tutti i rapporti fra le serie si potrà notare infatti che proprio le due di partenza del processo di trasposizione non rispettano la regola generale. Fra **O₃** e **RI₆** esistono delle distanze intervallari che non si adeguano al meccanismo di quarta/quinta successivo. Tra l'altro le due serie risultano persino inconfondibili poiché la prima appartenente alla categoria delle trasposizioni della serie originale, l'altra all'opposto più lontano. Eppure se si confrontano le due serie (Es. 10) è possibile osservare come esse presentino una graduale differenziazione di intervalli

¹⁸ Si sottolinea a tal proposito anche l'inizio della ripresa che, come evidenziato anche dall'Es. 9, si avvia con tre battute di ritardo rispetto alla serie **O**. L'inizio della ripresa è infatti chiaramente segnalato in partitura dalla doppia stanghetta e dal cambiamento di tempo (b. 118) anche se la riesposizione del materiale è stata anticipata a b. 115. Tale procedimento ricorda, sempre per analogia dacché le figurazioni melodiche paiono profondamente diverse, una sorta di "anticipazione" della ripresa tipica dello stile beethoveniano, si pensi per questo all'*Eroica*. Ciò che distingue l'uso di questo procedimento in Webern consiste tuttavia nel fatto di vedere la serie (**O**) in maniera anticipata, mentre nel sistema tonale è invece il tema ad essere esposto prima dell'arrivo della tonalità di riferimento.

che, partendo dall'unisono, giungono a toccare la quarta giusta (o, per analogia, la quinta se si considera l'intervallo nel suo rivolto).



Es. 10, Confronto fra la serie O₃ e RI₆

La scelta di queste due serie, apparentemente così lontane, rientra in un'ottica di "attenuazione" del processo di trasposizione di tutto il successivo materiale che sembra rientrare di diritto nella consueta pratica della "preparazione delle modulazioni".

Solo nell'op. 20 Webern rispetta lo "schema armonico tonica/dominante", ma lo fa con una meticolosità assolutamente sorprendente, specie per il contemporaneo utilizzo delle sue più caratteristiche tecniche di rarefazione linguistica. Il brano inoltre inizia con la serie **O**, presenta il I Tema con la serie **O** (b. 10), e si chiude con **R** (Es. 11), quasi a dimostrare come l'altezza di partenza fornita dal materiale originario risulti in qualche modo il perno attorno a cui tutte le diverse sezioni della sonata devono ruotare.

The image shows the beginning of the second movement, with musical notation for Treble, Bass, and Piano staves. The notation includes various dynamics (f, p, sf, ff) and articulations (pizz., arco). The notation is numbered 1 through 12, indicating measures. The Treble staff starts with a 3:2 ratio, followed by a pizz. (pizzicato) section. The Bass staff starts with a 3:2 ratio, followed by a pizz. section. The Piano staff starts with a 3:2 ratio, followed by a pizz. section. The notation is numbered 1 through 12, indicating measures.

Es. 11, Inizio del II movimento

Non si ometta inoltre di osservare come il movimento di sonata sia delimitato da un'introduzione ed una coda, due elementi che presentano essenzialmente il medesimo materiale (Es. 12), non tanto in termini di identità delle serie, bensì come richiamo variato degli stessi contenuti melodico-armonici.¹⁹

	Introduzione: O	Coda: I ₅
VI.		
Vla		
Vc.		

Es. 12, Confronto fra l'Introduzione e la Coda del II movimento

Il palindromo d'avvio del I movimento è qui in qualche modo richiamato dalla funzione di cornice dei materiali introduttivi, che sono utilizzati anche per chiudere il brano, non senza tuttavia manifestare la profonda trasformazione prodotta dalla dialettica dei due temi.

Nell'insieme di questa forma-sonata numerose questioni attinenti le indicazioni di tempo appaiono irrisolte, con incoerenze interne di non sempre agevole soluzione.

L'indicazione di tempo nell'esposizione del primo tema è *Zart bewegt* (♩: = ca. 66, b. 10), mentre la transizione inizia con *mäßiger* (♩: = ca. 112, b. 26) e continua in seguito con *sehr lebhaft* (♩: = ca. 132, b. 31). Nella ripresa del primo tema il tempo è segnato *mäßig* (♩: = ca. 56, b. 118) — che è il tempo della prima parte della transizione originale (b. 26, *mäßiger* ♩: = ca. 112) e non il tempo originale del primo tema — e la transizione inizia con *tempo, noch mäßiger* (b. 131) senza indicazione di metronomo, che può essere interpretata come la ripresa della stessa indicazione del precedente *mäßiger* a b. 26 (nel qual caso la transizione inizia nello stesso tempo del primo tema nella ripresa).

Un'altra possibilità è che il «♩: = ca. 56» di b. 118 (ripresa) sia un errore di stampa e che debba essere letto come «♩: = ca. 66» e che il *noch mäßiger* di b. 131 (transizione dopo la ripresa del I Tema) sia riferito al primo *mäßiger* di b. 26, dando alla ripresa lo stesso tempo dell'esposizione [Bailey 1991, 159]. Il resto delle indicazioni di tempo è in accordo con quelle dell'esposizione sino alla fine del brano.

¹⁹ Le due battute evidenziano come la parte del VI. risulti in forma di palindromo, mentre quelle di Vla e Vc. siano ripetute in maniera identica.

Un'ultima questione relativa alle indicazioni di tempo si apre infine a proposito del passaggio fra esposizione e ripresa. Nell'esposizione il materiale di chiusura inizia chiaramente sull'ultimo quarto di b. 59, e la ripresa a b. 163. In questa occasione il tempo cambia in *sehr lebhaft* (♩: = ca. 66), che appare immediatamente prima della nuova sezione. L'indicazione di tempo parallela nell'esposizione è posta invece quattro battute prima, nel mezzo della ripetizione del secondo tema, una posizione difficilmente giustificabile data l'esatta corrispondenza delle due sezioni in tutti gli altri aspetti. Il fatto che logicamente l'indicazione dovesse comparire all'inizio dell'ultimo sistema della pagina, ma in realtà appaia invece inspiegabilmente prima, all'inizio del sistema immediatamente superiore, suggerisce un errore di stampa.

Conferma questa tesi una lettera a Schönberg in cui Webern indica gli errori della stampa del 1927 della Universal Edition:

Sfortunatamente un errore di indicazione di metronomo compare in due punti; esatto: secondo movimento, pag. 12, sistema 3 [bb. 55] '*sehr lebhaft*' ♩: = ca 66 (invece di 60) e vice versa pag. 17, 4° sistema '*gemächlich*' ♩: = ca 60 (invece di 66) [bb. 144] [Moldenhauer- Moldenhauer 1979, 321].

Un'ultima discrepanza è più apparente che reale. Essa riguarda il *subito mäßiger* che appare a b. 65, seguito da un *calando* a b. 67 e infine *in tempo* a b. 69. Questi non compaiono nella ripresa; tuttavia un effetto simile è dato dall'indicazione di un paio di *rit. ... tempo* che compaiono al loro posto (bb. 169-175). Questa discrepanza è curiosa ma non verificabile negli appunti originali [Bailey 1991, 161].

Composizione vs Percezione

La natura sostanzialmente "classiceggiante" di questa composizione lascerebbe intendere una ricezione piuttosto agevole, o comunque meno difficoltosa rispetto al resto della produzione weberniana. In realtà l'opera non fu compresa né dal punto di vista compositivo, né tanto meno all'ascolto.²⁰

Webern spedì una copia della partitura a Berg una volta completata, e l'analisi di Berg dell'opera ci è pervenuta. È curioso notare come Berg, consapevole dell'assetto formale dato al materiale dodecafonico, indichi per il secondo movimento l'inizio della transizione a b. 30. Questa interpretazione può essere giustificata, giacché sia il ritmo che il tempo qui cambiano e questo è il punto a partire dal quale le serie saranno trasposte nella ripresa. Ciò che rende curiosa l'analisi è che nella ripresa egli individuò l'inizio della transizione a b. 131, una posizione

²⁰ «Ha sentito dell'incidente pazzesco, che è accaduto durante l'esecuzione del mio *Trio* a Londra? Il violoncellista si è alzato, dicendo: "I cannot play this thing!" ed *ha lasciato* il podio!» [Webern 2001, 102].

corrispondente non a b. 30 — ove il II Tema compare per la prima volta — ma a b. 26 — che dà l'avvio alla prima transizione che segue il I Tema —, rendendo così la sua analisi del tutto inconsistente [Busch 1984, 370; Bailey 1991, 432-432].

Ciò conferma, se ce ne fosse ancora bisogno, come per questo tipo di musica l'analisi dei caratteri motivici ed espressivi non sia sufficiente a fornire precisi indicatori di segmentazione della forma, e quindi a permettere un chiaro riconoscimento della struttura del brano. Per raggiungere la profondità della struttura è indispensabile affondare lo sguardo nell'individuazione delle serie ed analizzarne in dettaglio la loro disposizione e la reciproca influenza e relazione. Da queste premesse si dovrebbe dedurre che nessun ascolto riuscirebbe a cogliere gli aspetti essenziali della forma. La Bailey suggerisce invece, sempre a proposito del II movimento, che «la trasposizione del secondo tema al suo ritorno è distinguibile formalmente, poiché essa implica un cambiamento di registro, e quindi di timbro, facilmente riconoscibile» [Bailey 1991, 157]. Ciò potrà forse anche essere vero, ma probabilmente solo a patto di conoscere molto bene il testo musicale e quindi limitarsi con l'ascolto al riconoscimento delle parti, e non tanto alla loro individuazione ad un ascolto iniziale, non “preparato”.

Su tutte valga l'affermazione di Stravinskij:

La musica che Schönberg, Berg e Webern componevano negli anni venti era considerata estremamente iconoclasta a quel tempo, ma oggi questi compositori risultano aver usato la forma musicale come ho fatto io, cioè “storicamente”. L'uso che ne feci era però scoperto, mentre il loro era studiatamente camuffato. (Si prenda, per esempio, il *Rondò* del *Trio* di Webern; la musica è meravigliosamente interessante ma nessuno la sente come un rondò) [Stravinskij-Craft 1977, 91]

L'affermazione, sebbene riferita al solo primo movimento, parrebbe condivisibile per tutta l'opera e, data anche l'autorità del suo autore, difficilmente confutabile.

Andando a spulciare fra i numerosi scritti di Adorno si trova invece, ed in un contesto di assoluto rilievo, un ulteriore riferimento alla stessa op. 20, ma con asserzioni assolutamente contrapposte. Nella sua categorizzazione degli ascoltatori Adorno infatti afferma:

L'esperto, primo dei tipi considerati, andrebbe definito come colui che ascolta in modo perfettamente adeguato, sarebbe insomma l'ascoltatore pienamente cosciente cui di norma non sfugge nulla e che in pari tempo sa rendersi conto in ogni istante di quello che ha ascoltato: colui che, messo di fronte per la prima volta a un pezzo libero e privo di chiari sostegni architettonici come il secondo tempo del *Trio* per archi di Webern, ne sapesse indicare la struttura formale, soddisferebbe già alle caratteristiche di questo tipo [Adorno 1971, 7].

La questione, che potrebbe forse essere chiarita nell'ambito della psicologia sperimentale, resta per ora irrisolta.

«Non ha importanza se l'orecchio non sempre può seguire lo svolgimento della serie», scrive a questo proposito Webern [2001, 92], quasi a sottolineare che l'articolato lavoro intorno alle 48 serie non sia stato realizzato per l'orecchio, bensì per la coerenza compositiva che ogni brano deve raggiungere. Si può paragonare quest'atteggiamento all'ascolto ridotto di schaefferiana memoria, in cui produzione del suono e risultato acustico paiono completamente disgiunti, regno esclusivo del compositore e dell'artigianato sonoro praticante. Eppure, anche se la successione seriale non è considerata dallo stesso autore di per sé rilevante all'ascolto, resta il fatto di vederla determinante nella costruzione del brano, e quindi nella “formazione” del discorso narrativo — poiché la forma, e soprattutto quella classico-romantica, è tutto sommato una forma narrativa —; dunque pare contraddittorio basare tutta la struttura del brano, sia quella “profonda” (scelta dei materiali e loro utilizzo) che quella più “superficiale” (forma) sul solo materiale seriale.

«Nelle arti, e soprattutto nella musica», scrive infatti Schönberg, «la forma tende soprattutto alla comprensibilità» [Schönberg 1975, 106], e quindi la forma, per definirsi tale, deve essere comprensibile, riconoscibile, individuabile.

Conclusioni

Arnold Schönberg rifiutava, in una lettera a Rudolf Kolisch, le analisi seriali, perchè ne metteva in dubbio l'utilità [Schönberg 1958, 178].

Per Schönberg i processi compositivi che erano caratteristici della tecnica dodecafonica erano infatti ancora legati, nella forma e nei procedimenti, alle normative proprie del sistema tonale e quindi l'intreccio e lo sviluppo compositivo erano da individuarsi con gli stessi strumenti utilizzati in precedenza.

Come ci avverte Malipiero, la dodecaфония è, però semplicemente «una tecnica e come tale nasce e si sviluppa; uno degli errori di valutazione fatti su di essa, è stato di non considerarla tale, ma di pensare che fosse un'estetica» [Malipiero 1953, 291-292].

Schönberg quindi si riferisce alla propria opera, ed al proprio momento storico. Per poter affrontare una qualsiasi esperienza analitica nell'ambito della musica seriale o dodecafonica per noi oggi risulta invece indispensabile l'individuazione di tutte le successioni di altezze, se non anche di altri parametri, sia perchè l'evoluzione compositiva ha prodotto numerose varianti della tecnica ideata da Schönberg, sia anche perchè la successiva fruizione delle opere e di questi autori ha spesso condizionato non solo l'approccio verso le composizioni, ma anche la ricezione degli indirizzi tecnici ed estetici da essi manifestati e generati.

D'altro canto, quando Webern [2001, 96] avvisava che «la serie non è un Tema», forniva precisazione sulle differenze sostanziali fra i materiali, che ora cominciano di diritto a definire uno statuto autonomo.

«Al posto dei gradi principali di prima», afferma ancora il nostro autore, «— dominante, sottodominante, mediante, ecc. — assumono ora valore le simmetrie, le regolarità», [*ibid.*, 93] poiché mutare lo statuto dei materiali significa innanzitutto trasformarne le funzioni, e quindi occorre ristabilire nuove norme di relazione fra di essi, pur potendo comunque, per analogia, mantenerne alcune. «La serie nella forma e nell'altezza originale», continua sempre Webern, «acquista una posizione analoga a quella della "tonalità principale" nella musica precedente; ad essa naturalmente ritorna la "ripresa". Si finisce "sullo stesso suono!" Del tutto coscientemente viene adottata questa analogia con le forme precedenti, e diviene così nuovamente possibile passare a forme più grandi» [*ibid.*].

I principali meccanismi compositivi adottati da Webern sono chiaramente elencati nella serie di conferenze ricordate come *Il cammino verso la nuova musica*: 1) chiarezza;²¹ 2) coerenza;²² 3) ripetizione.²³

La struttura formale dei due brani è tuttavia chiara sulla partitura ma piuttosto oscura all'ascolto. Essa si richiama non a caso, come suggerisce la Bailey, al primo Beethoven, ancora intriso del più genuino classicismo e lontano dalle conquiste successive. Ma se il modello è il primo Beethoven, anche in Webern, ancora alla ricerca come il suo predecessore di una personale via compositiva chiaramente definita, l'aspirazione è innanzitutto quella di un richiamo al passato — che sarà pure illustre, sarà pure nobile, ma resta pur sempre passato —, capace di avvicinare in qualche modo il paladino della Darmstadt degli anni '50 allo spirito del suo tempo ed all'ondata neoclassica che ha invaso l'Europa negli anni Venti.

Anche se l'uso di forme tonali proseguirà nelle opere della piena maturità, il legame con il passato tenderà a perdere l'evidente spessore manifestato in quest'opera, tanto da indurre a ritenere che, se lo spirito classicheggiante ha mai permeato le intenzioni compositive di Webern, questo sia stato bruciato e metabolizzato nella stretta giustapposizione di questi due movimenti, in un atteggiamento consona alla vorace sinteticità del compositore austriaco ed alla sua proverbiale densità espressiva.

«La composizione dodecafonica», ricorda sempre Webern, «non costituisce un "surrogato della tonalità", ma è un qualcosa di molto più avanzato» [*ibid.*, 89].²⁴

²¹ «Se devo esprimere qualcosa, subito si presenta la necessità di farmi capire. E questo posso farlo se mi esprimo il più chiaramente possibile» [Webern 2001, 29].

²² Si deve mantenere la coerenza, altrimenti si diventa incomprensibili» [*ibid.*, 30].

²³ «Ma come si può raggiungere più agevolmente la comprensibilità? Proprio con la ripetizione. Tutte le forme musicali si fondano su questo principio [...] il nostro sistema dodecafonico si fonda precisamente su un continuo ritorno dei dodici suoni: sul principio della ripetizione!» [*ibid.*, 37].

²⁴ Affermazione anticipata già a p. 50: «È falso credere che questa composizione [con dodici note] sia un "surrogato della tonalità"».

Essa riassume e sintetizza le capacità formali e costruttive,²⁵ ma al tempo stesso diviene strumento di nuove conquiste possibili solo nel momento della dissoluzione delle regole funzionali dell'armonia classica. L'op. 20 sembra sottolineare con maggiore insistenza i primi aspetti, ma il tematismo sempre meno marcato, l'aspirazione palindromica, la continua variazione del materiale, annunciano pienamente le future conquiste compositive di Webern.

²⁵ «Con la perdita della tonalità era andato perduto il mezzo più importante per la costruzione di pezzi di una durata considerevole. Per una compiutezza formale la tonalità era infatti importantissima [...] Allora ci trovammo tutti a navigare in acque infide e oscure, e tutto era così eccitante e sconvolgente che mancò il tempo di rendersi conto della perdita subita» [*ibid.*, 92].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH. W. (1971), *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962).
- ADORNO TH. W. (1975), *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen 1949).
- BAILEY K. (1991), *The twelve-note music of Anton Webern*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- BORIO G. (1989), *L'immagine "seriale" di Webern*, in BORIO-GARDA 1989, 185-203.
- BORIO G.-GARDA M. (1989), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, EDT, Torino.
- BUSCH R. (1984), *Wie Berg die richtige Reihe fand*, in METZGER-RIEHN 1984, 365-387.
- HAIMO E. (1986), *Secondary and disjunct order-position relationships in Webern's op. 20*, «Perspectives of New Music», 24/2, 406-419.
- KOLNEDER W. (1996), *Webern*, Rusconi, Milano (ed. orig. *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil*, Tonger, Köln 1961).
- KŘENK E. (1970), *Anton Weberns Skizzenbücher*, «Musica», 24, 121-123.
- KRUMHANS C. L.-SANDELL G. J.-SERGEANT D. C. (1987), *The perception of tone hierarchies and mirror forms in twelve-tone serial music*, «Music Perception», 5/1, 31-78.
- MALIPIERO R. (1953), *La dodecafonia come tecnica*, «Rivista Musicale Italiana», LV, 277-300.
- MEAD A. (1993), *Webern, tradition, and "Composing with Twelve Tones..."*, «Music Theory Spectrum», 15/2, 173-204.
- METZGER H.-K.-RIEHN R. (cur., 1984), *Anton Webern II*, «Musik-Konzepte», München.
- MOLDENHAUER H.-MOLDENHAUER R. (1979), *Anton von Webern: A chronicle of his life and work*, Knopf, New York.
- MOLDENHAUER H. (cur., 1968), *Anton von Webern sketches (1926-1945): Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer archives*, Fischer, Boston and Chicago.
- PASTICCI S.-POZZI E. (cur. 1991), *Anton Webern spunti analitici: interpretazioni e metodologie*, Quaderni di Nuova Consonanza, Roma.
- PERLE G. (1971), *Webern's twelve-tone sketches*, «The Musical Quarterly», 1, 1-25.
- PERLE G. (1991), *Serial composition and atonality: An introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*, University of California Press, Berkeley.
- ROGNONI L. (1963), *Introduzione*, in SCHÖNBERG A. (1963), XI-XXXIX.
- ROGNONI L. (1974), *La scuola Musicale di Vienna*, Einaudi, Torino.
- ROSEN C. (1986), *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. *Sonata Forms*, Norton, New York 1980).
- SCHÖNBERG A. (1958), *Briefe*, ausgewählt u. hrsg. von Erwin Stein, Schott, Mainz.
- SCHÖNBERG A. (1963), *Manuale di Armonia*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Harmonielehre*, Universal, Wien 1922).
- SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano (ed. orig. *Fundamentals of musical composition*, Faber and Faber, London 1967).
- SCHÖNBERG A. (1975a), *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. *Style and idea*, Philosophical Library, New York 1950).

- SCHÖNBERG A. (1975b), *Composizione con dodici note*, in SCHÖNBERG 1975a, 105-140.
- SMALLEY R. (1975a), *Webern's sketches I*, «Tempo», 112 (March), 1-12.
- SMALLEY R. (1975b), *Webern's sketches II*, «Tempo», 113 (June), 29-40.
- SMALLEY R. (1975c), *Webern's sketches III*, «Tempo», 114 (September), 14-22.
- STRAVINSKIJ I.-CRAFT R. (1977), *Colloqui con Stravinskij*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Conversations with Igor Stravinsky*, Faber and Faber, London 1958).
- WEBERN A. VON (2001), *Il cammino verso la Nuova Musica*, SE, Milano (ed. riveduta della prima parte di WEBERN 1963).
- WEBERN A. VON (1963), *Verso la Nuova Musica. Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplika* Bompiani, Milano (ed. orig. *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von W. Reich, Universal, Wien 1960. *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hg. von Josef Polnauer, Universal, Wien 1959).

ALCUNI ASPETTI FORMALI NEI QUARTETTI DI PIETRO PLATANIA

Introduzione

Con il presente articolo intendo centrare l'attenzione su alcuni particolari aspetti formali della produzione quartettistica di un compositore oggi poco conosciuto, Pietro Platania. Nato a Catania nel 1828 e morto nel 1907, allievo prediletto di Pietro Raimondi (tanto da succedergli per sua precisa indicazione, sebbene dopo varie traversie, alla cattedra di contrappunto al conservatorio di Palermo), direttore dei conservatori di Palermo e Napoli, maestro di Cappella del Duomo di Milano, Platania fu compositore versatile e dotto, stimato come teorico e come pratico da "colleghi" quali: Casamorata, Lauro Rossi, Bottesini, Mercadante, Basevi solo per citarne alcuni. Fu inoltre il più giovane tra i compositori interpellati da Giuseppe Verdi per la *Messa per Rossini* per la quale scrisse il *Sanctus*.

Autore di opere, musica sacra, sinfonica e da camera fu unanimemente riconosciuto come maestro nell'arte del contrappunto e dell'armonia; i suoi trattati di armonia, contrappunto e fuga erano infatti famosi ed apprezzati.¹ Proprio il contrappunto (nell'accezione settecentesca napoletana, che in lui trovò uno dei suoi ultimi orgogliosi esponenti) rappresenta l'importante chiave di lettura di una grossa parte della sua produzione.

Dei due Quartetti di Platania (in Mi minore il primo, in La minore il secondo) non conosciamo la data di composizione. Questi sono tuttavia ascrivibili ad un arco di tempo compreso tra il 1865 ed il 1878. Il primo Quartetto fu stampato da Salafia a Palermo nel 1868 e già proposto a Casamorata in sottoscrizione nel '67. Due lettere del 1868, di Basevi e di Verdi, riportano inoltre parole di apprezzamento per il quartetto ricevuto in dono.²

¹ Solo per citare i più importanti: (1871) *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere*, Lucca, Milano; (1872, 2° 1883) *Trattato d'armonia seguito da un corso completo di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi*, Ricordi, Milano; (1879) *Guida teorica al Corso pratico scolastico di fughe e canoni del Maestro Pietro Platania*, Amenta, Palermo.

² Lettera di Luigi Ferdinando Casamorata dell'11 dicembre 1867, Lettera di Giuseppe Verdi del 9 ottobre 1868, Lettera di Abramo Basevi dell'8 agosto 1868. Tutte riportate in PLATANIA P., *Titoli e Documenti*, in Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli coll. Rari 20.11/ 113. Ringrazio vivamente, per la segnalazione del fondo Platania, il Dott. Antonio Carocchia che con la Dott.ssa Tiziana Grande ha dimostrato disponibilità e sensibilità durante il mio lavoro di ricerca presso la Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli.

Il secondo Quartetto,³ per quanto fin qui a me noto, non fu mai pubblicato, ma fu sicuramente eseguito: lo testimonia Amintore Galli in un suo articolo biografico dedicato a Platania, comparso su «Il teatro Illustrato» nel 1882. Dice Galli: «Nei concerti dati al Trocadero (per l'esposizione universale di Parigi nel 1878) dall'orchestra del teatro regio di Torino, la sinfonia dal Giulio Sabino del Platania sollevava il plauso universale, e la stessa bella sorte toccava ad un suo bel quartetto in la (n. 2) per strumenti ad arco eseguito per cura della Società romana del quartetto» [Galli 1882, 178-179].

Altre esecuzioni del secondo Quartetto furono “dirette” (sic!) da Giovanni di Napoli, allievo di Platania, a Palermo tra il 1887 ed il 1888.⁴ È da notare che, nelle recensioni dei concerti palermitani, compaiono dei titoli, non presenti nel manoscritto, accanto alle indicazioni di tempo di due movimenti (*Invito alla preghiera* per il secondo movimento, *Andante religioso*; *Scherzo-la siciliana*⁵ per un Allegro grazioso, forse il terzo movimento – Allegretto –, visto che non esiste un Allegro grazioso nei manoscritti da me visti di questo quartetto) e che in nessuno dei tre concerti riportati fu eseguito l'intero quartetto.

Nella vasta produzione del Platania i due quartetti sembrerebbero essere l'epidico omaggio di un valente maestro, ad un genere ormai “consacrato” della produzione musicale. Tuttavia la qualità della scrittura ed alcune peculiarità formali rendono interessante l'esame di queste partiture.

Possiamo aggiungere, a scopo puramente introduttivo, che entrambi i lavori sono in modo minore, e, almeno in apparenza, rispettano l'articolazione in quattro movimenti del quartetto classico (in realtà 5 per il Primo Quartetto, ma il primo movimento svolge la funzione di una lunga introduzione lenta).

Per l'analisi della forma, mi sono avvalso principalmente dei concetti presenti negli scritti di William E. Caplin, della nuova teoria sulla sonata di James Hepokoski e Warren Darcy nonché, per il periodo e l'area culturale in questione, delle interessanti osservazioni fatte da Rostagno nel suo *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento* [Rostagno 2003]. La teoria di James Hepokoski e Warren Darcy [Hepokoski-Darcy 1997, Hepokoski 2001-2, Hepokoski 2002] anche se formatasi, come anche gli scritti di Caplin, sul repertorio sonatistico settecentesco, mi sembra assai innovativa nell'abbandonare completamente l'impostazione di tipo prescrittivo, fortemente presente negli scritti di Schönberg ed ancora, anche se in for-

³ PLATANIA P., 2° Quartetto (*in la*), I-Nc Platania 49. 2. Ne esiste anche una copia manoscritta nel Fondo Sanvitale della Biblioteca Palatina di Parma, sezione musicale sotto la segnatura: Sanv.D.343 (partitura) e Sanv.D.467/I-IV (parti).

⁴ *Mattinata musicale*, in «L'amico del popolo», Palermo, 22-4-1887, N° 110. *Ars Severa*, in «Giornale di Sicilia», Palermo, 8 gennaio 1888, N°8. *Circolo artistico*, in «Il precursore», Palermo, 11 marzo 1888, N° 50. Tutti citati nel Copialettere conservato nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli coll. Rari 20.11/ 507 n° 197, 199, 202. Si tratta di un manoscritto autografo del compositore, continuato alla sua morte dal figlio Michele, riportante principalmente articoli e lettere circa l'attività professionale del compositore.

⁵ L'indicazione di Scherzo compare in realtà solo nell'articolo de «Il precursore».

ma notevolmente più “illuminata”, negli scritti di Caplin. Questa teoria considera la forma-sonata più che un insieme di regole, un campo di possibilità che sono state variamente e assai “elasticamente” usate dai compositori di sonate. Categorie formali presenti nella tradizione settecentesca sono inoltre, come vedremo, ancora utili a spiegare molte delle scelte operate da Platania nei due quartetti.

Ho deciso di concentrare la mia attenzione sul secondo e sull’ultimo movimento del Primo Quartetto e sul primo e sull’ultimo movimento del Secondo Quartetto; rilevando principalmente alcuni aspetti formali: i temi, la grande forma, il piano tonale, e i rapporti con la forma-sonata e con la fuga.

Primo Quartetto in Mi minore. Secondo movimento, Allegretto brillante.

Le principali tipologie di temi che possiamo incontrare nei quattro movimenti presi in esame sono due:

- 1- temi di forte impronta contrappuntistica,
- 2- temi cantabili o, per usare il termine in uso presso i teorici napoletani della fine del XVIII secolo, “caratteristici” [Sanguinetti 2005].

Se nel primo caso difficilmente incontreremo temi accostabili ai tipi della *bar-form* (o *sentence*) o del periodo, nel secondo possiamo incontrare indifferentemente l’una o l’altra tipologia con una netta preferenza per il periodo.⁶

Il movimento, in Sol M., si apre con quattro battute di introduzione, e presenta entrambe le tipologie tematiche. Il primo tema (Es. 1 bb. 5-11), è contrappuntato da un controsoggetto al violoncello ed appartiene chiaramente alla prima tipologia. Il secondo tema, anch’esso in Sol M. (Es. 2 bb. 26-38) è un lungo periodo dove il secondo membro è liricamente espanso a ritardare la cadenza in Re magg.

Per quel che riguarda la forma, sia in questo, sia negli altri movimenti analizzati non sono presenti (fatta eccezione per le battute di introduzione) indicazioni grafiche quali doppie barre o segni di ritornello che fungano da separatori formali dell’esposizione. Ciononostante possiamo denominare esposizione la prima parte di questo movimento (bb. 5-52) che presenta il materiale del primo e del secondo tema (entrambi nella stessa tonalità).

⁶ Per una definizione degli elementi formali definiti *sentence* e *period* (o *periodo*) si veda Caplin 1998.

Allegretto brillante
= 104

VI. I
VI. II
p

V.la
Vc.

Es. 1, Quartetto in Mi minore, II movimento, bb. 5-11

Contrariamente a quanto affermato da Ennio Speranza in un suo articolo [Speranza 2002, 133], io non sono affatto convinto che sia possibile delimitare, da b. 39 a b. 99, alcuna regione denominata Sviluppo. La battuta 39 segna l'inizio della ripetizione variata del secondo tema che, muovendo da Sol M. a Re M. nella prima enunciazione (bb. 26-38), solo ora può approdare alla sua naturale conclusione in Sol M. Le due enunciazioni del secondo tema non sono altro che i due membri di un grande periodo (es. 2 bb. 26-52). Né la sezione che segue (bb. 52 sgg.) credo che possa definirsi Sviluppo, poiché (come osserva anche Speranza), non viene mai stabilmente affermata la dominante *re*; mancano inoltre anche altri tratti distintivi dello sviluppo: soprattutto elaborazione tematica e nucleo.⁷

Ove tuttavia si voglia vedere uno schema tripartito, credo che si debba far iniziare la seconda sezione a b. 52, alla fine dell'area del secondo tema. Qui ha inizio una sezione che utilizza materiale del primo tema (testa e coda soprattutto) con l'intromissione di alcuni motivi sussidiari, fino a b. 99 dove ha indubitabilmente luogo la ripresa. Questa procede invariata per la parte relativa al primo tema (fino a b. 113) modulando però a Mi $\flat$ M. (3° inferiore di Sol) per la riproposizione del secondo tema qui ulteriormente espanso nel secondo membro (Es. 3 bb. 119-132) fino al definitivo "approdo" alla tonalità di Sol M. Una breve coda chiude il movimento.

⁷ William E. Caplin [1998] definisce nucleo (*core*, nel testo originale) quella zona dello sviluppo caratterizzata da un modello, la cui estensione varia da 4 a 8 battute, messo in sequenza un numero variabile di volte, in un clima di forte concitazione per raggiungere, prima del pedale di dominante che conduce alla ripresa, il *climax* dell'intero movimento. È questo un elemento, a mio parere, in parte derivato dalla costruzione degli episodi o divertimenti, fortemente sviluppato dai compositori del primo romanticismo proprio per la sua fortissima carica espressiva e significativamente assente in Platania

Riassumendo, siamo di fronte ad un movimento bitematico ed, a mio parere, bipartito. Non c'è alcuna affermazione della dominante; l'unica modulazione di rilievo è verso Mi^b maggiore.

Quinto movimento, Allegro giusto

Il quinto movimento è formato da una introduzione di 16 battute, che anticipa tanto la testa del soggetto della fuga quanto elementi poi variamente utilizzati, seguita da una fuga (Allegro: Es. 4) citata da Platania stesso, nella quarta parte del suo *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere* intitolata *Del genere fugato in ispecie libera*. Prima di enucleare da questo movimento alcuni elementi formali significativi, occorre forse chiarire cosa Platania intendesse con il termine fuga. Il modello formale di fuga cui Platania si riferisce è quello napoletano, ereditato dal suo maestro Raimondi, che consentiva, all'interno di una cornice formale ove solo alcuni elementi erano ritenuti costanti irrinunciabili, una grande libertà d'inventiva. Oltre a ciò nella *Guida teorica al Corso pratico scolastico di fughe e canoni* Platania, parlando della fuga libera, dice che «la condotta della fuga libera si stacca dalle predette norme [...] pel modo di modulare, non che per gli episodi e le melodie che vi si possono introdurre, estranee al soggetto [...] e per le diverse maniere d'imitazione» [Platania 1871, 15-21].

Questo è a mio parere assai importante perché testimonia come Platania cercasse di allargare l'orizzonte formale della fuga attraverso l'immissione di elementi provenienti da altre forme musicali; ed in particolare dalla sonata.

Per chiarezza aggiungerò inoltre che, come Platania stesso ci dice nella già citata *Guida teorica al corso pratico*, la forma standard della fuga prevedeva: una esposizione, una imitazione indirizzata alla *percuſsio* del soggetto sul IV grado, modulazioni che devono ricondurre alla tonalità d'impianto, uno o più stretti, un pedale ed eventualmente un canone od una imitazione [*ibid.*, 7].

26 *Con Delicatezza*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

31

36

Es. 2, Quartetto in Mi minore, II movimento, bb. 26-37

Es. 3, Quartetto in Mi minore, II movimento, bb. 119-132

La fuga, in Mi^b m., inizia con una esposizione (Es. 4 bb. 17-30) dove si avvicinano le diverse entrate del soggetto, seguita da un doppio modulo di 4 battute che serve a riaffermare la tonalità d'impianto. A questo segue una sezione modulante (bb. 38-60) che prepara, dopo una apparente cesura mediana (d'ora in avanti: MC)⁸ riempita da un *lead-in* del violoncello, l'inizio di un episodio in Sol M. Questo, un periodo di 8 battute (61-68), è il "tema caratteristico" di questa fuga proposto, in due differenti versioni in Sol M. ed in Mi M. per due volte (es. 5). Materiale melodico dell'introduzione viene utilizzato per collegare la ripetizione e, la seconda volta, il *si* la dominante di *mi*, fa da ponte all'inizio dello stretto (bb. 113-121) che presto si scioglie sopra un accordo di settima diminuita di $la^\sharp$. Que-

⁸ L'abbreviazione MC (Medial Cesura) o pausa generale indica quel particolare punto che nella forma-sonata (ed in modi assai simili nella Sinfonia di tradizione rossiniana) separa la zona del primo tema da quella del secondo. Spesso, nello stile dei classici viennesi questo viene accompagnato dal cosiddetto triplo colpo di martello (tre accordi ribattuti sulla dominante del secondo tema). [HEPOKOSKI - DARCY 1997].

sto prepara un pedale di dominante che curiosamente devia il suo corso verso la tonalità di Do M. prima, di Re M. poi ed infine verso la tonalità conclusiva di Mi M. (b. 151- fine).

Possiamo quindi riassumere lo schema generale di questa fuga nel modo seguente: una fuga bitematica e tripartita dove il lungo episodio centrale preparato da una MC, segnato dalla presenza del tema caratteristico, è incorniciato dai due elementi “contrappuntistici”

Es. 4, Quartetto in Mi minore, V movimento, bb. 17-30

Secondo Quartetto in La minore. Primo movimento, Allegro moderato

Il quartetto si apre con la presentazione del primo tema (a, Es. 6 bb. 1-16) di chiaro stile contrappuntistico; questo tema è una versione, potremmo dire con una piccola forzatura, “figurata” ed espansa di quello immediatamente seguente. Più che cercare una possibile appartenenza di questo tema ad una delle tipologie analitiche correnti (forse si potrebbe vedere una forma ibrida di *barform* comunque piuttosto difficile da individuare), mi sembra interessante notare come Platania organizzi il primo gruppo tematico intorno a tre moduli: il primo di 4 battute, il secondo di 7 (espansione in realtà delle seconde quattro) ed il terzo di 5.

Es. 5, Quartetto in Mi minore, V movimento, bb. 60-68

A questo segue la seconda versione del primo tema (a', Es. 6 bb. 17-25), contrappuntato da due entrate che ripresentano la testa del tema-soggetto iniziale. Una seconda ripetizione del tema (bb. 25 e segg.) dà inizio ad un processo modulante (Fa M. inizialmente, poi altre tonalità) seguito da tre segmenti in stile imitativo (che hanno tutta l'apparenza e la sostanza di divertimenti di fuga) che conducono ad un articolato pedale di dominante di Mi m. (b. 42); la nuova tonalità si conferma a b. 53 con la riesposizione del tema a' che viene esposto due volte (rispettivamente dal primo violino e dalla viola). La seconda volta, bb. 61-65, il tema a' viene interrotto. La prima sezione si conclude con un accordo di settima di dominante di Do M. lasciato in sospeso da una battuta di pausa, forse una MC. Nella tonalità di Do M. (relativo maggiore e terza superiore di La) viene proposto il secondo tema b, tema caratteristico, che mantiene uno stretto legame con i precedenti giacché dalla quarta battuta compare a' come secondo membro del tema (Es. 7 bb. 80-91). Il tema b viene ripetuto in forma leggermente variata una seconda volta (92-102). Un episodio di collegamento (bb. 103-109) conduce ad un pedale (bb. 110-113) che prepara la ripresa che procede identica (a parte una battuta aggiunta a b. 117 come ridondanza retorica) fino a b. 147 dove è inserito un nuovo episodio di collegamento per poter modulare alla tonalità di Fa M.. Viene ora riproposta nella nuova tonalità (terza inferiore di La) l'intero episodio (bb. 158-179) modificando però la seconda ripetizione del tema con l'inserzione di un episodio costruito sopra una versione abbreviata di a, in Re m. IV del modo, tale da sembrare una ripercussione di fuga. Sempre nella tonalità di Re m. viene nuovamente riproposto il tema b (bb. 189-196). Da b. 196 a 207 hanno luogo due, per così dire "stretti modulanti" (entrate gradatamente ravvicinate della testa del soggetto, a, lungo l'arco di una sequenza), per arrivare ad un catartico La M. (b. 208, *Espressivo poco più rit.*) dove, ancora una volta viene ripetuto il tema a'. A b. 205 sembrerebbe

conclusa la ripresa ed iniziare una serie di codette, ma tutta la sezione seguente viene riportata in La m. e, per aver la conclusiva cadenza autentica perfetta, bisogna aspettare (difficile pensare a qualcosa di non deliberato) la fine del movimento.

Anche in questo caso dunque il movimento, sostanzialmente bipartito, presenta elementi sia della fuga sia della sonata (tanto bi- che tri-partita).

Quarto movimento, Allegro moderato. Allegro

Il movimento conclusivo di questo quartetto si apre con una introduzione di 16 battute, Allegro moderato, basata sul tema-soggetto del fugato (elemento a) che conclude il movimento (Es. 8 bb.1-16). A b. 17 segue un secondo elemento, di 4 battute in La M. Elemento b) (Es. 8 bb. 17-20), che viene modificato per modulare (Es. 8 bb. 21-25) in Fa# m., terza inferiore di La. Da battuta 35, i due elementi sono variamente utilizzati e passano attraverso numerose tonalità (La m., nuovamente, Fa M., Sol M., Do M., Mi m. che con un lungo passaggio in unisono costruito sul motivo b sembrerebbe preludere ad un ritorno a La m.) per modulare a Re m. (IV del modo, in una strana forma di ripercussione) dove viene ripetuto il primo membro di a messo in contrappunto con la sua seconda parte. Viene quindi ripetuto l'elemento b, in La minore, che modula infine al parallelo maggiore (b. 92).

Qui inizia la seconda sezione del movimento segnata, ancora una volta, dalla comparsa di un "tema caratteristico" c (b. 92, Es. 9). Questo è formato da un lungo periodo in La M. (8+12 battute con una inflessione al minore nel secondo membro) ripetuto una seconda volta con qualche modifica nella sua versione regolare (8+8) (b. 112). Una lunga sezione modulante, dove sono utilizzati frammenti variati di a e di b, riporta alla riproposizione del tema c nella tonalità di Mi maggiore (b. 165) interrotto questa volta da una modulazione a La m. (b. 182). Nuovamente a e b costituiscono l'ossatura melodica di questa sezione (bb. 182-208, con un lungo pedale sul La ed una modulazione a Re minore) che conduce al fugato conclusivo

Questo (*Poco meno* bb. 209-262), basato su a, modificato dalla metà in poi, inizia con entrate delle voci che sono però progressivamente avvicinate, quasi a riassumere le funzioni di esposizione e stretto insieme. Seguono due pedali (bb. 231-235, e 242-246), di tonica e di dominante inframmezzati da elementi ornamentali cromatici che risolvono nella tonalità di La M. Qui il tema-soggetto viene riproposto nella sua versione originaria trasposto però al maggiore (bb. 248-255). Una breve coda (*Più animato*, bb. 263-fine) chiude il movimento.

Questa articolata fuga, dove la varietà degli elementi in gioco è notevolmente maggiore che nel precedente quartetto, è, ancora una volta, tripartita.

Allegro moderato

VI. I
VI. II

p

Vla
Vc.

5

cresc.

10

f

dim.

15

dim.

19

22

Es. 6, Quartetto in La minore, I movimento, bb. 1-25

79

VI. I
VI. II

dolcissimo come in lontananza

Vla
Vc.

86

Es. 7, Quartetto in La minore, I movimento, bb. 79-91

Allegro moderato

VI. I
VI. II

Vla
Vc.

8

17

Tempo Allegro

VI. II

21

Es. 8, Quartetto in La minore, IV movimento, bb. 1-25

The image shows a musical score for a quartet, specifically measures 92 to 112 of the fourth movement of a quartet in La minor by Pietro Platania. The score is written for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 92-100) includes dynamic markings *ff* and *pp*, and an articulation marking *pizz.*. The second system (measures 100-106) includes dynamic markings *f* and *pp*, and an articulation marking *tr.*. The third system (measures 106-112) includes dynamic markings *f* and *pp*, and an articulation marking *tr.*. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties.

Es. 9, Quartetto in La minore, IV movimento, bb. 92-112

Considerazioni finali

Dall'analisi parziale di questi movimenti emergono alcune considerazioni. Abbiamo visto che tutti e quattro i movimenti sono connotati da un solido bitematismo: ma il materiale tematico appartiene a due ambiti diversi. I temi principali sono di genere contrappuntistico (in qualche caso sarebbe meglio definirli più propriamente soggetti) mentre i temi secondari, forse legati allo stile vocale, sono più vicini alle tipologie riconosciute come *sentence* o *period* [Caplin 1998]

Analogamente a quanto giustamente sottolineato da Rostagno [2003, 84] il “tema caratteristico” è, nei movimenti in oggetto, sempre rigorosamente simmetrico anche se troviamo frequenti espansioni dello schema in direzione delle cadenze.⁹

Anche la dislocazione dei temi, con l'eccezione del movimento che chiude il secondo quartetto, è chiara: il tema principale segue sempre la semicadenza che chiude l'introduzione; l'apparizione del tema secondario è sempre chiaramente individuata dall'inizio di una apposita sezione della composizione, con la compar-

⁹ Rostagno in particolare sottolinea come questa caratteristica sia propria dei compositori più vicini alla lezione di Rossini. Tra questi, Pacini la cui figura e l'opera erano ben conosciute da Platania.

sa, nel quinto movimento del Primo Quartetto e nel primo movimento del Secondo Quartetto di una MC o pausa generale. Infine, l'apparente tritematismo dell'ultimo movimento preso in esame non deve trarre in inganno: Platania presenta separatamente due elementi contrastanti (a e b) che si rivelano successivamente essere due parti dello stesso tema.¹⁰

La forma di questi movimenti dialoga costantemente tanto con la forma-sonata (anche se con un tipo particolare di forma-sonata, come chiarirò fra poco), tanto con la fuga, forma della quale Platania era unanimemente ritenuto maestro. Vi sono infatti elementi di entrambi i generi, quali:

- per la sonata: esposizione, ripresa, bitematismo, contrasto "caratteriale" dei temi, cesura mediana;
- per la fuga: esposizione, divertimento, ripercussione, stretto, pedale, imitazione.

Tutti questi "ingredienti", o meglio componenti formali, pur nella costante contaminazione tra due ambiti diversi (quello della sonata e quello della fuga), sono da Platania variamente utilizzati nel comporre l'organismo compositivo; ma è tuttavia possibile rintracciare procedimenti preferenziali nell'elaborazione della forma:

- due movimenti sono sostanzialmente bipartiti (con una prevalenza di elementi formali sonatistici),
- due movimenti seguono un modello tripartito (con una prevalenza di elementi formali della fuga).

La contaminazione parte allora da due fronti opposti percorrendo, in qualche modo la stessa strada in senso contrario secondo lo schema seguente:

sonata → fuga
fuga → sonata

Le due tipologie formali (sonata *versus* fuga e fuga *versus* sonata) presenti in questi movimenti di quartetto, debbono ora essere discusse separatamente.

La sonata bitematica e bipartita aveva, a Napoli, una lunghissima tradizione. Ancora nel 1850, Giovanni Battista de Vecchis, allievo di Zingarelli, nella seconda parte del *Compendio di Contrappunto della antica e moderna scuola di musica napoletana* dedicata alla *composizione ideale*, propone un modello formale che è ancora sostanzialmente quello della sonata napoletana settecentesca. Bisogna aggiungere, inoltre, che molti di questi elementi erano presenti nella sinfonia rossiniana.¹¹ Questo modello, probabilmente appreso da Platania nei suoi anni di studio con Raimondi,

¹⁰ «Nella sinfonia di ambiente milanese [...] il primo tema si compone di due elementi contrastanti, eventualmente separati da un brevissimo ponte non modulante» [Rostagno 2003, 75].

¹¹ Sulla funzione "archetipica" della sinfonia rossiniana vedi: Chegai 2004, 87; Gossett 1979, 5-123.

viene nei quartetti piegato a nuove e maggiori esigenze espressive attraverso il connubio con i componenti formali della fuga; ma anche questo si pone in una linea di continuità con la tradizione napoletana.

La pervasività dello stile contrappuntistico e della fuga sulle composizioni dell'Ottocento napoletano, fino a d'Arienzo, fu grande. Antonio Rostagno [2003, 104-111] parla di una «sinfonia con imitazioni», come genere proprio della scuola napoletana e Andrea Chegai, parlando di Vincenzo Bellini, sottolinea che «nella Sinfonia in Do minore lo stile severo con l'ampio ricorso al fugato risente dell'influenza di Tritto» [Chegai 2004, 88]. Al di là comunque di una forte connotazione contrappuntistica della *texture*, l'organizzazione formale dei due movimenti è assai simile tanto allo schema proposto da De Vecchis quanto a quello della sinfonia rossiniana ed è possibile riassumerlo nel modo seguente:

- Introduzione: sezione di dimensione variabile che termina con una semicadenza.
- Esposizione: sezione nella quale vengono presentati i due temi (dell'aspetto tonale parlerò fra poco) inframmezzati da sezioni modulanti che spesso ricalcano i procedimenti compositivi dei divertimenti.
- Ripresa: Ripresa congiunta (ritorno simultaneo del tema principale e della tonalità d'impianto) del tema principale e del secondo tema in altra tonalità.
- Coda: Serie di codette con cadenze di differente grado di chiusura e con un intensificarsi dell'attività armonica e ritmica in prossimità della cadenza autentica perfetta conclusiva.

Nonostante lo schema esposto riporti quattro sezioni, ritengo, anche in linea con la tradizione rappresentata da Gervasoni e Galeazzi,¹² di poter considerare le sezioni estreme come esterne all'architettura complessiva del brano. In queste sezioni non esiste materiale tematico autonomo; nelle introduzioni abbiamo alcune forme di anticipazione del tema principale, nelle code materiale melodico, a volte anche un po' generico, che è esclusivamente funzionale agli scopi sopra esposti.

Ancora più interessanti, sotto il profilo formale, sono le due fughe. Queste, come ho già detto, riassumono elementi della sonata bipartita, della forma-sonata classica e della fuga su partimento napoletana.

Lo schema generale è sostanzialmente tripartito con due sezioni di stile contrappuntistico che incorniciano un "episodio" (così lo chiama Platania) centrale, ma decisamente diversa è la realizzazione pratica di questo schema generale nei due movimenti analizzati.

¹² «La forma della sinfonia italiana, nel suo Allegro principale, poggia su una concezione bipartita, come testimoniano già i trattati di Galeazzi e Gervasoni o le analisi di Asiola su Rossini: il bari-centro sono i temi stessi. [...] L'idea di una sezione di sviluppo in cui il compositore esprime il suo stile autonomo rimane estranea al contesto» [Rostagno 2004, 63].

Lo schema tutto sommato abbastanza chiaro della prima fuga, con l'introduzione di una sezione dedicata al "tema caratteristico" prima dello stretto cede il passo, nel secondo quartetto, ad una architettura a prima vista assai bizzarra.

L'introduzione, presentando il tema-soggetto del movimento, viene in qualche modo assorbita all'interno di una fuga nella quale l'esposizione viene evocata per ben due volte prima di realizzarsi, in qualche modo assommata però alla funzione di stretto, nel fugato conclusivo.

E tuttavia, la presenza di una regolare ripercussione al quarto grado (b.73), di un "tema caratteristico" (conformemente alle indicazioni dello stesso Platania nel suo *Corso Completo*), di un lungo pedale di dominante nella parte terminale della composizione, ci confermano che comunque ci troviamo di fronte ad un aggiornamento estremo della forma "fuga".

Il piano tonale dei quattro movimenti, rifiutando di fatto il rigido binomio tonica-dominante, preferisce ancorarsi o al IV grado (nel rispetto della prassi compositivi della fuga) o a rapporti di terza, rendendo arduo, ad esempio, non pensare alle "tonalità analoghe" di De Vecchiis.

Come afferma Rostagno:

Il rapporto armonico di terza, nella struttura degli Allegro, ricorre con frequenza quasi pari al naturale bipolarismo tonica/dominante o tonica minore/ relativo maggiore. In particolare si rileva una propensione ad orientare l'episodio tra i due temi nell'esposizione verso il terzo grado bemollizzato e nella ripresa verso il sesto grado abbassato, intesi come preparazione rispettivamente della doppia dominante e della dominante principale [Rostagno 2004, 73].

Nei due movimenti bipartiti di Platania è, comunque, il secondo tema ad essere proposto, nella ripresa, nella tonalità del sesto grado abbassato come preparazione della cadenza conclusiva.

Concludendo, secondo i termini di un annosa questione, la sonata, come la fuga, determina la sua forma per effetto dei temi (o soggetti) e delle tonalità, ma, nella produzione strumentale italiana, i due elementi non sempre agiscono insieme.

Il caso di Clementi e delle sue cosiddette "riprese disgiunte" (il non simultaneo ritorno del tema dell'esposizione e della tonalità d'impianto nella ripresa) è un caso esemplare a questo proposito.

È nota inoltre, su questo argomento, la contrapposizione tra Schönberg e Schenker. Ritengo allora che proprio la pratica viva del contrappunto, che privilegiava soprattutto il senso orizzontale, tanto da ammettere, ad esempio, una condotta delle voci dove il trattamento delle dissonanze era decisamente più libero che in altre scuole coeve, abbia decisamente favorito l'uso, in Platania e nei compositori della scuola napoletana, degli elementi tematici come marcatori territoriali della forma musicale in misura decisamente maggiore del percorso tonale, pur

mantenendo, a differenza che nell'opera, l'unità tonale del brano, e, come abbiamo visto, riprese sempre congiunte.

Una ultima osservazione: nella guerra culturale che contrappone, nel secondo Ottocento, Milano (filofrancese) a Napoli orgogliosamente legata alla sua gloriosa tradizione, Platania e con lui tutti gli ultimi esponenti di quel mondo ancora testimoniano la vitalità di questa tradizione, dialogando, da pari a pari, con l'Europa del tempo ma riaffermando allo stesso tempo l'autonomia di modi e forme compositive radicalmente autonome.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALSANO M. A. (2005), *Platania Pietro*, voce in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel, vol. XIII, 671.
- CAPLIN W. E. (1998), *Classical form. A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford.
- CHEGAI A. (2004), *La musica strumentale di Bellini e le prime sinfonie d'opera: Elementi di prassi compositiva*, in F. Della Seta-S. Ricciardi (cur.), *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica. Atti del Congresso internazionale*, Siena 1-3- giugno 2000, Chigiana, XLV, 77-100.
- DE NAPOLI G. (1928), *Pietro Platania*, «Musica d'oggi», X, 248-251.
- DE VECCHIS G. B. (1850), *Compendio di Contrappunto della antica e moderna scuola di musica napoletana*, Stab. Capasso, Napoli.
- GALLI A. (1882), *Pietro Platania*, «Il teatro illustrato», II/24, 178-79.
- GOSSETT PH. (1979), *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», 1-3, 5-123.
- HEPOKOSKI J.- DARCY W. (1997), *The medial cesura and its role in the eighteen-century sonata exposition*, «Music Theory Spectrum», 19/2, 115-154.
- HEPOKOSKI J. (2001-2), *Back and forth from Egmont: Beethoven, Mozart and the nonresolving recapitulation*, «19th Century Music», 25/2-3, 127-154.
- HEPOKOSKI J. (2002), *Beyond the sonata principle*, «Journal of the American Musicological Society», 55/1, 91-154.
- LANZA A. (2001), *Pietro Platania*, voce in: *The new Grove dictionary of music and musicians*, Vol. XIX, 897-898.
- MARTINOTTI S. (1972), *Ottocento strumentale italiano*, Forni, Bologna.
- PANNAIN G. (1931), *Saggio sulla musica a Napoli nel sec. XIX, da Mercadante a Martucci*, «Rivista Musicale Italiana», XXXVIII, 193-206.
- PLATANIA P. (), *Primo Quartetto*, Salafia, Palermo.
- PLATANIA P. (s.a.) *Secondo Quartetto (in la)*, manoscritto in Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli coll. Platania, 49. 2.
- PLATANIA P. (1871), *Corso completo di fughe e canoni d'ogni genere*, Lucca, Milano.
- PLATANIA P. (1872, 1883²) *Trattato d'armonia seguito da un corso completo di contrappunto dal corale al fugato e partimenti analoghi*, Lucca-Ricordi, Milano .
- PLATANIA P. (1879), *Guida teorica al Corso pratico scolastico di fughe e canoni del Maestro Pietro Platania*, Amenta, Palermo.
- PLATANIA P. (s.a.), *Titoli e Documenti*, in Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli coll. Rari 20.11.
- ROSTAGNO A. (2003), *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Olschki, Firenze.
- SALVETTI G. (1984), *I quartetti di Beethoven nella "rinascita strumentale italiana" dell'Ottocento*, «Analecta musicologica», 22, 479-495.
- SANGUINETTI G. (1997), *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850- 1950)*, «Fonti musicali italiane», II, 155-248.
- SANGUINETTI G. (2005), *Decline and fall of the «celeste impero»: the theory of composition in Naples during the Ottocento*, «Studi Musicali» XXXIV, 2005/2, 451-502.

-
- SESSA A. (2003), *Pietro Platania*, voce in: *Il melodramma italiano (1861- 1900)*. Dizionario bio-biografico dei compositori, Olschki, Firenze, 382-383.
- SRANZA E. (2002), *Caratteri e forme di una “pianta fuori clima”. Sul quartetto per archi di Verdi*, «Studi Verdiani», 17, 110-165.

Nicola Verzina

TEMPO E SENSO DELLA MORTE IN HERMANN BROCH E JEAN BARRAQUÉ

1. Introduzione

Il presente contributo è il risultato parziale di una ricerca in corso sull'opera del compositore francese Jean Barraqué che è solo agli inizi e dunque non ha pretesa di esaustività. In questa sede l'intento è quello di tentare di mettere in luce i rapporti esistenti fra alcune problematiche sollevate dal romanzo filosofico-esistenziale di Hermann Broch, *La morte di Virgilio*, e la musica scritta da Jean Barraqué, che si basa sulla seconda parte del libro, intitolata "Fuoco – La discesa". In particolare si cercherà di mettere in evidenza come due temi centrali del romanzo, quello del "tempo" e quello della "morte", siano ugualmente presenti, non solo nei testi musicati, ma anche a livello musicale, risultando in un certo senso prima trasposti e "stilizzati" all'interno di una dimensione tecnico-compositiva e poi incarnati in modo peculiare nell'opera stessa. Il tipo di approccio analitico utilizzato è quello immanente della tecnica compositiva seriale che pervade da cima a fondo l'intera produzione di Barraqué. Senza voler proporre delle noiose analisi fatte esclusivamente di presentazioni di serie dodecafoniche e di tabelle, verrà messa in risalto molto sinteticamente la particolare concezione ed utilizzazione formale del serialismo da parte di Barraqué, la cosiddetta tecnica delle "serie proliferanti", che si discostano dalla visione canonica permutativa tradizionale a favore di una concezione esistenziale e temporale perennemente "in divenire". Verranno quindi proposti brevemente e a scopo esemplificativo alcuni esempi del funzionamento della tecnica seriale utilizzata dal compositore francese, limitatamente in questa sede al parametro delle altezze; si cercherà poi di coglierne le implicazioni sul piano esistenziale ed estetico. Prima di fare ciò sarà però utile dare qualche informazione sull'opera di Barraqué, compositore poco noto al pubblico italiano, allo scopo di rendere più comprensibili le problematiche proposte.

Il catalogo delle opere di Barraqué è estremamente limitato, essendo costituito da sole sette composizioni compiute, è circoscritto ad un periodo di tempo di circa 18 anni, dal 1950 al 1968, ed è caratterizzato inoltre da parentesi temporali di inattività compositiva. È vero che esistono composizioni cosiddette giovanili, ma il

compositore francese non ha ritenuto di annoverarle nel proprio catalogo, che pertanto risulta così composto [Griffith 2003, 205-8]:

- 1 *Séquence pour voix, batterie et divers instruments* (1950-55)
- 2 *Étude pour bande* (1952-53)
- 3 *Sonate pour piano* (1952)
- 4 *... au delà du hasard* (1958-59) pour quatre formations instrumentales et une formation vocale
- 5 *Le temps restitué* pour soprano, chœur et orchestre (1957-68)
- 6 *Chant après chant* pour soprano, piano et six percussionnistes (1966)
- 7 *Concerto pour six formations instrumentales et deux instruments* (1962-68)

La vita di Barraqué è stata ossessionata dalla presenza de *La morte di Virgilio*, romanzo filosofico-esistenziale fondamentale di Hermann Broch, in cui si narra di Virgilio che, arrivato a Brindisi morente, decide ad un certo punto di bruciare il suo capolavoro incompiuto, l'*Eneide* [Broch 1993].

Delle sette composizioni che formano il catalogo, quattro sono legate ad un grande progetto che prevedeva la messa in musica del romanzo di Hermann Broch, la cui traduzione francese venne fatta conoscere a Barraqué nel dicembre 1955 da Michel Foucault, con il quale il compositore francese ebbe in quegli anni un'intensa quanto sconvolgente relazione [Griffith 2003, 69-80]. Il pensiero di Foucault ha sicuramente esercitato su di lui un'importante influenza a livello esistenziale e filosofico, che rimane ancora tutta da indagare. Le opere legate al progetto Broch sono le seguenti:¹

Opere realizzate

- 1957 – *Le temps restitué*
- 1959 – *... au delà du hasard*
- 1966 – *Chant après chant*
- 1968 – *Concerto*

Opere incompiute:

- *Discours* (voce, pianoforte solo e orchestra)
- *Lysanias* (soli, cori e grande orchestra)
- *Hymnes à Plotia* (quartetto d'archi)
- *Portique du feu* (diciotto voci a cappella)
- *L'homme couché* (opera?)

Il progetto si ampliò ulteriormente nel corso degli anni a causa dell'inserimento di altre composizioni che secondo l'autore dovevano servire da commentari alle opere del progetto originario che avrebbe dovuto raggiungere dimensioni gigan-

¹ “Fondo J. Barraqué” presso La Bibliothèque Nationale de France “F. Mitterand” di Parigi.

tesche forse irrealizzabili, considerando le precarie condizioni di salute fisica e psicologica di Barraqué.

2. I temi del romanzo

Non si pretende in questa sede rendere conto in maniera adeguata e soddisfacente dei temi e delle questioni sollevate da un romanzo così complesso ed articolato come *La morte di Virgilio* di Broch, uno dei lavori chiave – insieme alla *Recherche* di Proust, all'*Ulisse* di Joyce, a *L'uomo senza qualità* di Musil e al *Doktor Faustus* di Mann – della letteratura del Novecento. Ciononostante è fondamentale dare qualche notizia e fornire qualche punto di riferimento utile perchè si possano meglio comprendere le problematiche affrontate da Barraqué. Ne *La morte di Virgilio* Broch ha voluto rendere conto de «il problema della cultura alla fine di un'epoca» ed ha intravisto nell'epoca di Virgilio e di Augusto, il medesimo «sfacelo di valori» della società del suo tempo [Schiavoni 1976, 57–58]. Il romanzo è svolto in forma di monologo lirico interiore del grande poeta latino Virgilio, ma narrato in terza persona; Virgilio giunge morente dalla Grecia al porto di Brindisi e meditando sul senso dell'arte e dell'artista decide di distruggere il suo capolavoro incompiuto, l'*Eneide*.

Il romanzo possiede una struttura musicale, paragonabile a quella di una sinfonia; è articolato in quattro grandi parti (libri) all'interno delle quali sono svolti e variati temi e motivi costitutivi che si possono riassumere in quattro problematiche che grossomodo corrispondono alle quattro parti del romanzo [Boyer 1954, 18–19]:

- 1) Il tema etico delle antinomie umane
- 2) Il tema del disagio estetico
- 3) Il tema del tempo e della morte
- 4) Il tema dell'amore

Libro I – Acqua. L'arrivo
Libro II – Fuoco. La discesa
Libro III – Terra. L'attesa
Libro IV – Aria. Il ritorno

Ne *La morte di Virgilio* Broch evita l'utilizzazione della tecnica narrativa del “flusso di coscienza”, tipica del puntillismo linguistico di Joyce e punta invece ad una nuova modalità basata sul “monologo interiore” del protagonista principale, per raggiungere l'unità desiderata [Bier 1974, 135–36]. Un secondo scopo è quello di pervenire a fissare la simultaneità degli avvenimenti narrati. Qualcuno ha parlato a questo proposito dell'utilizzazione della tecnica del contrappunto applicata alla narrazione [Boyer 1954, 19]. Effettivamente nel romanzo lo scrittore conduce

spesso delle analisi su più livelli, passando repentinamente e con un certo virtuosismo linguistico dall'uno all'altro allo scopo dare una sensazione di simultaneità. Broch era convinto che la musica fosse un modo per spazializzare il tempo vissuto, e che essa fosse in grado più delle altre arti di creare un complesso spaziale architettonico. Tale costruzione architettonica, che ha il potere di abolire il tempo e dunque anche la morte che rappresenta il fine ultimo del tempo individuale, poggia sulla "variazione musicale" dei motivi, da non confondere con l'uso dei *Leitmotive* praticati da Thomas Mann. La modulazione, la modificazione mediante associazione, mediante antitesi, il rimando a dei motivi nati nello stesso contesto, sono altrettanti procedimenti letterari che permettono all'autore di creare un tessuto di "vocaboli di realtà" il cui carattere inestricabile si chiarisce solo dopo numerose e attente letture. Il primo periodo del romanzo, per esempio, costituito da circa 15 righe prima di giungere ad un punto e virgola che faccia prendere fiato al lettore, è caratterizzato (ciò è evidente soprattutto nell'originale tedesco) da una serie di ritmi e di sonorità verbali che rimandano all'attacco di un primo movimento di sinfonia; vi è un'accumulazione funzionale di valori musicali e ritmici, che tendono a far passare in secondo piano la funzione naturalmente significativa del linguaggio verbale:

"Stahlblau und leicht, bewegt von einem leisen, kaum merklichen Gegenwind, waren die Wellen des Adriatischen Meeres dem kaiserlichen Geschwader entgegengeströmt, als dieses, die mählich anrückenden Flachhügel der kalabrischen Küste zur Linken, dem Hafen Brundisium zusteuerte, und jetzt, da die sonnige, dennoch so todesahnende Einsamkeit der See sich ins friedvoll Freudige menschlicher Tätigkeit wandelte, da die Fluten, sanft überglänzt von der Nähe menschlichen Seins und Hausens, sich mit vielerlei Schiffen bevölkerten, mit solchen, die gleicherweise dem Hafen zustreben, mit solchen, die aus ihm ausgelaufen waren, jetzt, da die braunseggeligen Fischerboote bereits überall die kleinen Schutzmolten all der vielen Dörfer und Ansiedlungen längst der weisebespülten Ufer verliessen, um zum abendlichen Fang auszuziehen, da war das Wasser beinahe spiegelglatt geworden; perlmutter war darüber die Muschel des Himmels geöffnet, es wurde Abend, und man roch das Holzfeuer der Herdstätten, sooft die Töne des Lebens, ein Hämmern oder ein Ruf von dort hergeweht und herangetragen wurde." [Broch 1958, 9]²

² "Azzurre e leggere, mosse da un lieve, appena percepibile vento contrario, le onde dell'Adriatico erano corse incontro alla squadra imperiale, quando essa, avvicinandosi lentamente alle piate colline della costa calabra, veleggiava verso il porto di Brindisi, ed ora che la solitudine del mare, così piena di sole e pur così piena di morte, si mutava nella serena allegrezza dell'opera umana e i flutti, dolcemente irraggiati dalla vicinanza di uomini e case, si popolavano di ogni specie di navi, di quelle che egualmente tendevano al porto e di altre che ne erano uscite, ora che le barche dalle vele rossastre già d'ogni parte uscivano per la pesca serale abbandonando i piccoli moli dei molti paesi e villaggi lungo la riva lambita dalle candide onde, ecco che l'acqua si era fatta come uno specchio; ed in alto si era dischiusa la perlacea conchiglia del cielo, scendeva la sera, e si sentiva l'odore del fuoco di legna dei focolari, ogni qual volta le voci della vita, un picchiar di martello o un richiamo, giungevano portati dal vento." [Broch 1993, 41]

Dal punto di vista dell'analisi interiore portata all'estremo, la parte più importante del romanzo è la seconda, "Fuoco. La discesa", dominata dal tema del disagio estetico e da quelli del tempo e della morte. Quantunque Barraqué meditasse di mettere in musica l'intero romanzo, le opere realizzate si riferiscono soprattutto a testi tratti dalla seconda parte del romanzo i cui temi lo hanno suggestionato maggiormente. In questa sezione vi è il desiderio da parte dell'autore del romanzo di abolire la temporalità.

3. Il tema del tempo e della morte

Tre sono i grandi interrogativi legati al problema del tempo che inquietano Virgilio, Broch e quindi Barraqué: il tempo è realmente continuo e lineare come suggerisce il modello eracliteo del fiume che scorre, oppure una successione discontinua di momenti privilegiati come indica la segmentazione joyciana? Qual è il senso della discordanza fondamentale fra la temporalità imposta alla condizione umana e la nostalgia esistenziale di una conoscenza che si situa al di fuori del tempo? Come intendere questa duplice natura del tempo, fatta di dinamismo progressivo della durata e di carattere ciclico? Sono domande queste che concorrono a dare una risposta all'interrogativo esistenziale fondamentale riguardante il senso stesso dell'esistenza umana [Bier 1974, 75-77]. Gli interrogativi sul tempo sfociano in Broch necessariamente sul tema centrale della morte. Innanzitutto per lo scrittore tedesco la morte rappresenta una «grande scossa che risveglia» [Broch 1966, 334-35], la cui funzione è di suscitare la vita; per abolirla e trionfare su di essa l'uomo deve dare valore all'esistenza. Ogni azione umana che si incarna nel tempo rappresenta una «spazializzazione del tempo» nata dalla paura della morte e dalla volontà di trascendere l'angoscia della morte. La stessa cultura e l'arte sono un'abolizione simbolica della morte. La conoscenza della vita e la comprensione del tempo passano attraverso la conoscenza della morte. Così come aveva fatto Rilke nelle *Elegie duinesi*, Broch fa dunque dell'esperienza della morte vissuta un'esperienza cognitiva e costruttiva.

4. La tecnica delle serie proliferanti

A questo punto occorre tornare a Barraqué e cercare di comprendere i rapporti esistenti fra le problematiche letterarie ed esistenziali e la trasposizione musicale operata dal compositore.

Il primo aspetto che verrà qui preso in considerazione si riferisce a un principio compositivo adottato da Barraqué (una variante della dodecafonia classica) che, secondo un'ipotesi a nostro parere assai plausibile, non è da prendere in considerazione solo come uno strumento meramente tecnico, ma ha profonde relazioni

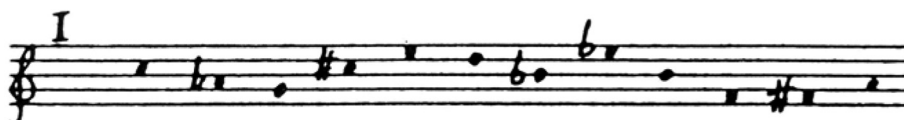
simboliche con il tema del tempo che circola all'interno del romanzo. Su questo argomento complesso le ricerche da mettere in atto sono molte e richiedono un esame accurato dei documenti che si trovano attualmente nel Fondo Barraqué di Parigi. In questo articolo ci limiteremo a presentare alcuni principi di base che possano offrire qualche spunto iniziale all'analisi, in attesa di sviluppare il tema in modo più dettagliato e preciso in una successiva fase di studio. L'utilizzazione della tecnica compositiva con i dodici suoni che il compositore mette in atto, quantunque sia certamente figlia del suo tempo e sia orientata in direzione di un ulteriore sviluppo rispetto alla dodecafonia classica, presenta alcune peculiarità tecniche che assumono un particolare significato esistenziale. A differenza di Webern, considerato comunque da Barraqué un punto di riferimento fondamentale insieme a Debussy, egli tende a concepire e a trattare la serie non in maniera atomistica, ma a conservare una grande chiarezza e nitidezza nel suo impiego, senza però cadere nella trappola del tematismo seriale. Le cosiddette "serie proliferanti" da lui adottate corrispondono ad un'esigenza evolutiva intrinseca del materiale e a un modo di manifestare l'idea di divenire che affondano le radici nel principio della variazione beethoveniana, passando poi per Brahms fino a Schoenberg. Si tratta di serie dodecafoniche che mediante alcuni procedimenti mutativi generano altre serie, proliferano, si moltiplicano, ma evitando di presentare sempre gli stessi intervalli caratteristici della serie originale, fatto questo aborrito da Barraqué in quanto la reiterazione del medesimo materiale intervallare dà vita alla cosiddetta "tonalità seriale" [Hodeir 1987, 35], riscontrabile in parte ancora ne *Le temps restitué*, che non utilizza compiutamente la tecnica delle serie proliferanti. *Le temps restitué* è il primo lavoro ad essere stato realizzato tra quelli che fanno parte del grande progetto *La mort de Virgile*, concepito nel suo complesso nel 1956. La composizione si articola in cinque parti (*La loi et le temps*; *Symbole de nuit*; *Portail de la terreur*; *L'inachèvement sans cesse*; *Car ce n'est que par l'erreur*). Nel primo brano in particolare Barraqué fa proprie alcune riflessioni filosofico-esistenziali brochiane riguardanti il problema del tempo e della morte; vale la pena a questo proposito di riportare il testo da lui musicato:

I. La loi et le temps

La loi et le temps	Legge e tempo
nés l'un de l'autre,	divisi all'origine
l'un l'autre s'abolissant et	che a vicenda perpetuamente
toujours se réenfantant	si annullano e si rigenerano,
se reflétant l'un l'autre et, visibles	che si rispecchiano l'una nell'altro
seulement par ce reflet,	e sono in tal modo visibili
chaîne des images et de contre-images	catene infinite delle immagini
enfermant le Temps, enfermant l'archétype	che circondano il tempo e l'immagine eterna
sans jamais totalement les saisir et pourtant	senza cogliere interamente né l'uno né l'altra
devenant toujours plus intemporelle,	e tuttavia sempre più eterne,
jusqu'à ce que dans un dernier écho	finchè nell'ultima eco del loro accordo,
de leur unisson,	in un ultimo simbolo,
apparaisse dans un dernier symbole,	l'immagine della morte
où l'image de la mort s'unit à celle de toute vie	si unisce con quella di tutta la vita,
figurant la réalité symbolique de l'âme,	la realtà simbolo dell'anima,
son domicile, son intemporel instant, et ainsi,	la sua dimora, il suo eterno presente e perciò
la loi manifestée en elle,	la legge che in lei si attua,
sa nécessité. [Broch 1955, 93-94; Barraqué 1993a, I]	la sua necessità. [Broch 1993, 134-35]

Questo lavoro si fonda su una serie preesistente (si veda Es. 1), proveniente dalle *Variations op. 31 per orchestra* di Schoenberg. Nella tabella dell'Es. 2 possiamo notare come Barraqué abbia trattato in maniera piuttosto tradizionale questa serie sottoponendola ai procedimenti canonici di inversione, retrogradazione e retrogradazione dell'inversione ed abbia successivamente trasposto la serie sui diversi gradi del totale cromatico. Quindi le caratteristiche intervallari della serie Originale si sono mantenute per tutte le altre serie ricavate [Henrich 1987, 76-77].

Facciamo inoltre a questo punto notare come la serie possieda delle proprietà intervallari che vengono sfruttate da Barraqué a fini espressivi: si tratta della presenza di un cospicuo numero di intervalli di terza; si veda l'Es. 1: *do-la^b*; *do[#]-mi*; *re-sib*; *mi^b-si* (quest'ultimo intervallo, pur essendo scritto come intervallo di quarta, equivale in realtà ad una terza, cioè a *re[#]-si*); e infine *fa[#]-la*. L'importanza delle terze è molto evidente in certi momenti di *Le temps restitué*, che il compositore ha denominato "passaggi notturni"; si tratta di accordi di terze semplici ma molto in rilievo dal punto di vista percettivo, in quanto consonanze inserite in un contesto totalmente atonale; si veda nell'Es. 3, l'inizio del secondo brano, *Symbole de nuit*, la terza *do-mi* fra il corno inglese ed il flauto e la terza fra il clarinetto ed il corno inglese, che sono tenute per due battute (la partitura è scritta in note reali).



Es. 1, Serie fondamentale de *Le temps restitué*

Es. 2, Tabella contenente le 4 forme tradizionali della serie e le 11 trasposizioni sul totale cromatico. Gli esempi 1, 2, 4, 6 riproducono manoscritti conservati nel Fondo J. Barraqué, Bibliothèque Nationale "F. Mitterrand" di Parigi

Es. 3, Inizio di *Symbole de nuit*, secondo brano di *Le temps restitué*³

Da un quaderno di schizzi del compositore (Es. 4) si può vedere come in un secondo momento Barraqué abbia messo a punto un sistema ordinatore della disposizione delle forme seriali utilizzate in tutto il lavoro. Ognuna delle cifre, arabe e romane, contenute nei quadrati, costituisce una forma della serie. Ogni riga dei quadrati rappresenta un ciclo seriale, cioè la trasposizione della serie sul totale cromatico. In una fase successiva (Es. 5) Barraqué ha sovrapposto i cicli seriali (da due a quattro) per poter ottenere dei complessi sonori che poi, nella fase di scelta dei registri e della strumentazione, ha maneggiato con una certa libertà

5. ... *au delà du hasard*

A partire da ...*au delà du hasard*, che costituisce un commentario de *Le temps restitué*, Barraqué utilizza la tecnica delle serie proliferanti. La composizione è basata anch'essa sulla serie di base de *Le temps restitué* riportata nell'Es. 1, ma essa viene ora sottoposta ad un diverso trattamento autogenetico che permette al compositore di avere alla fine a disposizione un materiale molto più ampio e soprattutto diversificato, cioè un materiale che dal punto di vista intervallare non è più vincolato alle caratteristiche della serie originale.

A questo punto possiamo tentare di spiegare concretamente il funzionamento della tecnica delle serie proliferanti utilizzata in ...*au delà du hasard*. Essa si basa non su una, ma su una coppia di serie, come si può vedere nell'Es. 6. La prima è costi-

³ Le battute della partitura pubblicata da Bärenreiter nel 1993 non sono numerate! Il brano comunque inizia a p. 23, 10 bb. dopo il n. 20.

tuita dalla serie Originale, le cui note sono numerate progressivamente da 1 a 12; la seconda è l'Inversione del Retrogrado della serie Originale:

(page 2)

1	5	6	12	3	11	3	10	2	8	7	4
5	9	10	4	1	3	7	2	6	12	11	8
6	10	11	5	2	4	8	3	7	1	12	9
12	4	5	11	8	10	2	9	1	7	6	3
9	1	2	8	5	7	11	6	10	4	3	12
11	3	4	10	7	9	1	8	12	6	5	2
3	7	8	2	11	1	5	12	4	10	9	6
10	2	3	9	6	8	12	7	11	5	4	1
2	6	7	1	10	12	4	11	3	9	8	5
8	12	1	7	4	6	10	5	9	3	2	11
7	11	12	6	3	5	9	4	8	2	1	10
4	8	9	3	12	2	6	1	5	11	10	7

(page 3)

I	X	III	I	V	II	XI	IV	XII	II	VI	X
X	V	IX	X	I	XI	III	XII	II	III	IX	
III	IX	III	IX	X	IV	XI	VI	I	II	V	
II	X	IX	III	IV	IX	XII	V	I	VI	III	XI
V	I	XII	VI	IX	III	III	IX	X	XI	II	
III	XI	X	IX	III	V	I	VI	II	III	IX	XII
XI	III	II	XII	III	I	IX	II	X	IX	V	III
IV	XII	X	V	III	IV	II	III	IX	X	I	
XII	III	VI	I	IX	II	X	II	XI	V	IV	IX
VI	II	I	III	X	III	IX	IX	XI	XI	III	
III	III	II	III	IX	IX	X	IV	XII	I	IV	
X	VI	V	XI	II	XII	III	I	IX	III	IX	VI

1	5	5	11	7	12	8	6	5	3	2	10
5	7	8	2	10	3	11	5	12	6	5	1
5	8	5	3	11	4	12	10	1	7	6	2
11	2	3	5	5	10	6	4	7	1	12	8
7	10	11	5	1	6	2	12	3	5	8	4
12	3	4	10	6	11	7	5	8	2	1	9
8	11	12	6	2	7	3	1	4	10	5	5
6	5	10	4	12	5	1	11	2	8	7	3
5	12	1	7	3	8	4	2	5	11	10	6
3	6	7	1	9	2	10	8	11	5	4	12
2	5	6	12	8	1	5	7	10	4	3	11
10	1	2	8	4	5	5	3	6	12	11	7

I	X	IX	III	VI	I	IV	VI	XI	XII	IX	
X	III	VI	XII	IX	III	IV	I	III	IX	I	
IX	VI	V	XI	III	X	IX	IX	I	III	III	XII
III	XII	XI	V	IX	IX	III	X	VI	I	II	VI
VI	VI	III	IX	I	III	XII	I	XI	V	IV	X
II	XI	X	IX	III	III	III	IX	XI	I	V	
VI	III	II	III	XII	III	X	I	IX	IX	IX	
III	V	IV	X	II	IX	I	III	XII	IV	III	III
V	I	I	III	IX	IV	X	III	IX	III	IV	III
IX	III	III	I	V	XII	IV	IV	III	IX	X	II
XI	IX	III	I	V	III	IV	III	IX	III	III	III
IV	I	XII	III	X	V	IX	IX	III	I	III	III

Es. 4, Quadrati contenenti le forme seriali utilizzati in *Le temps restitué*

R1	R2	R3	R4	R5
(I) p.5,3	(VIII) p.11,3	(V) p.16,6	(XI) p.22,2	(IV) p.34,5
(IX) p.5,6	(II) p.11,3	(III) p.18,3	(III) p.26,1	(V) p.31,4
(I) p.5,3	(VII) p.10,4	(IX) p.18,3	(1) p.23,3	(5) p.31,4
	(VI) p.13,1			(4) p.31,4
R6	1	2	3	4
(XII) p.42,6	(VI) p.52,2	(VII) p.62,6	(X) p.70,1	(II) p.80,5
(XI) p.42,6	(XII) p.52,2	(IV) p.62,2	(IV) p.66,4	(3) p.80,5
(6) p.42,6	(12) p.51,3	(9) p.61,6	(11) p.67,2	(8) p.76,5
(5) p.42,6	(11) p.51,3	(7) p.62,1	(12) p.70,6	
5	6	7	8	9
(VI) p.84,3	(VIII) p.94,3	(V) p.96,7	(XI) p.106,8	(XII) p.113,5
(10) p.81,2	(2) p.96,4	(8) p.96,7	(7) p.106,9	(4) p.112,4
(6) p.82,5	(6) p.93,4	(9) p.99,4	(3) p.106,9	(2) p.112,6
10	B1	B2	B3	
(IV) p.120,4	(I) p.123,5	(IX) p.129,4	(VIII) p.139,6	
(10) p.120,4	(I) p.123,5	(X) p.130,5	(IX) p.139,6	
	(1) p.123,5	(5) p.131,5	(6) p.136,1	
	(1) p.124,2	(4) p.131,2	(5) p.136,1	
B4	B5	B6		
(II) p.143,2	(V) ?	(III) p.3,3		
(III) p.143,2	(VII) ?	(II) p.3,4		
(12) p.143,5	(9) p.153,1	(11) p.3,4		
(11) p.143,5	(7) p.153,4	(12) p.4,1		

Es. 5, Schema di sovrapposizione dei cicli seriali dell'Es. 4



Es. 6, Coppia di serie costituita dall'Originale e dall'Inversione de Retrogrado

12-1-4-3-8-2-5-6-10-9-7-11

Es. 6/bis, Serie numerica utilizzata per ricavare una nuova serie mediante lettura della serie ottenuta in precedenza

Sulla seconda serie (Es. 6/bis) sono indicati dei numeri che corrispondono ai numeri della prima serie ma secondo un diverso ordine, dato appunto dalla nuova posizione che le note hanno assunto nella seconda serie.

Tale serie numerica costituisce il meccanismo, diciamo così, da applicare all'ultima serie ottenuta per ricavarne una nuova. Cioè verrà creata una nuova serie estrapolando da quella precedente le note secondo l'ordine dettato dalla serie numerica. Si tratta ovviamente di un procedimento permutativo. Il risultato sarà però una serie totalmente nuova avente una diversa configurazione intervallare, come si può vedere nell'esempio 7.



Es. 7, nuova coppia di serie ottenuta attraverso l'applicazione della serie numerica dell'Es. 6 bis

A sua volta questa sarà oggetto di una lettura con la medesima serie numerica per generare una ulteriore nuova serie; e così via. L'operazione potrà essere effettuata per sette volte, dopodichè si otterrà nuovamente la serie Originale di partenza. Il cerchio si chiude. Tutto il materiale ottenuto potrà chiaramente essere sottoposto ai procedimenti di Inversione, Retrogradazione, Retrogrado dell'Inversione e trasposto su ogni nota del totale cromatico, allo scopo di avere un'ampia riserva di materiale da mettere poi in struttura. Barraqué ottiene così delle classi di serie comprendenti con le trasposizioni sino a 184 forme, (contro le 48 ottenute con gli operatori seriali classici). Si tocca qui un limite, quello in cui la materia prima germoglia su se stessa, sfuggendo in parte al controllo del suo creatore.

Messiaen aveva già sperimentato il procedimento di proliferazione a partire da una serie: considerandola come una permutazione dei 12 primi interi, si può effettuare il suo prodotto su se stessa per ottenere dei gruppi di lunghezze variabili. Egli ha applicato questa tecnica (che chiama inversione) in *Ile de feu* 2, uno degli *Études de rythmes*, [Riotte, 1993]. È in Barraqué, uno dei seriali più ascetici, che si ritrova però il principio di questo processo portato ad un più alto grado di astrazione; estendendolo al prodotto delle due permutazioni distinte (in particolare

nella sua ultima opera, *Concerto*), Barraqu  ottiene delle classi di serie comprendenti con le trasposizioni fino a 184 forme, ciascuna serie dedotta avendo in comune con le vicine solo eventuali note fisse. Si noti che le possibilit  teoriche di generazioni di forme differenti con questo procedimento, sebbene siano finite e limitate, sono ancora molto pi  vaste [Riotte 1987].

Questa particolare concezione della tecnica seriale, intesa come proliferazione di un materiale iniziale che genera e/o diviene qualcosa di diverso rispetto alla sua origine, presenta delle affinit  con la tecnica della mutazione seriale utilizzata da Bruno Maderna negli anni Cinquanta.⁴ In entrambi i compositori vi   la consapevolezza di volersi staccare da una concezione statica dei meccanismi del serialismo in favore di un divenire sempre continuo del materiale musicale. La concezione permutativa della dodecaфонia classica cos  come del serialismo integrale praticato da Boulez o Stockhausen, per esempio, impone il permanere delle caratteristiche intervallari della serie originale durante tutte le fasi del lavoro permutativo; ci  significa che gli intervalli presenti nella serie originale si ripetono tali e quali nelle altre tre forme della serie (Inversione, Retrogrado e Inversione del Retrogrado) ed anche nelle trasposizioni di queste serie, venendosi cos  a creare la cosiddetta "tonalit  seriale". Ebbene, sia Maderna che Barraqu  sembrano essere consapevoli di questo "problema" e cercano, credo autonomamente l'uno dall'altro, una soluzione elaborando una particolare tecnica di elaborazione del materiale all'interno comunque del pensiero seriale.

Riguardo a ...*au del  du hasard* vorrei ancora dire brevemente che si tratta di un lavoro concepito per quattro formazioni strumentali e una formazione vocale, cos  come si vede nella prima pagina della partitura riportata nell'Es. 8.

Il lavoro   concepito secondo una strutturazione macrotimbrica che utilizza molto chiaramente la *Gruppenform* inaugurata da Stockhausen con i suoi *Gruppen* del 1955-58 ed utilizzata, secondo accezioni diverse, dai pi  importanti compositori della neoavanguardia. I gruppi timbrici scelti da Barraqu  sono i seguenti:

- I. 2 trombe, trombone, 3 sax e vibrafono;
- II. Celesta, Glockenspiel, Xilofono, arpa, vibrafono e pianoforte;
- III. Percussioni;
- IV. 4 clarinetti;
- V. 2 soprani e contralto;

⁴ Per un approfondimento delle caratteristiche e del funzionamento di questo procedimento compositivo cfr. N. Verzina [1999b; 2003].

La prima formazione strumentale è composta dagli ottoni (vi facciamo rientrare anche i sax in quanto costruiti con questo metallo) più la curiosa presenza “amalgamante” del vibrafono. La seconda formazione dalle “tastiere”; la terza formazione dal timbro omogeneo dei quattro clarinetti; infine costituiscono un gruppo timbrico anche le tre voci femminili. Si noti come nelle primissime battute del brano a b. 5 le voci entrano cantando tre differenti testi contemporaneamente. La tecnica dei gruppi viene perciò assunta da Barraqué per lavorare ulteriormente sulla dimensione temporale, sui rapporti fra i differenti gruppi strumentali e fra questi e le voci, che costituiscono anch'esse un gruppo.

Gli interrogativi legati al problema del tempo (esposti nel § 3) che inquietano Broch/Virgilio sono fatti propri da Barraqué: tempo continuo e lineare, successione discontinua di momenti, dinamismo progressivo della durata e carattere ciclico. Essi si ritrovano nella concezione stessa della tecnica compositiva e del linguaggio del compositore francese, almeno secondo la nostra interpretazione critica. L'«inachevement sans cesse», il continuo divenire delle opere di Barraqué (che, si badi bene, non utilizza mai la poetica aleatoria!) sono legati alla concezione di un tempo senza dubbio continua e progressiva, ma che non trova mai un punto di arrivo teleologicamente determinato: è la dimensione testuale e letteraria che impone al compositore una struttura morfologicamente, ma solo apparentemente, chiusa. Tale divenire è inoltre presente nel funzionamento stesso della tecnica delle serie proliferanti con quel suo principio genetico (esposto sinteticamente nel § 5) che permette la generazione di un materiale seriale sempre nuovo e non più composto solo dagli intervalli della serie di partenza. Ma tale divenire, ad un certo punto del meccanismo messo a punto da Barraqué, si interrompe e si trasforma in un ritorno ciclico, con l'epifania del medesimo materiale seriale di base; ciò avviene sorprendentemente anche nella tecnica della mutazione seriale messa a punto da Maderna negli anni Cinquanta [Verzina 1999b]. Si viene così a determinare una nuova e diversa concezione del tempo, presente negli stessi procedimenti compositivi, che entra in contraddizione dialettica con un tipo di temporalità diciamo “in divenire”, anche se ovviamente non più di tipo tradizionale, che invece è presente in modo più esplicito all'ascolto delle opere di Barraqué. Ed è proprio questo conflitto fra temporalità ciclica della tecnica e temporalità in divenire dell'opera che rende poeticamente ed esteticamente interessanti, oltre che problematiche, le composizioni di Barraqué, specialmente quelle legate al ciclo *La mort de Virgile*. Si tratta in definitiva di un tentativo di attuare una sorta di sospensione temporale nell'illusione di abolire la morte, o almeno di creare un limbo intemporale, come avviene nel romanzo di Broch.

6. *Chant après chant*⁵

In *Chant après chant* Barraqué perfeziona al massimo grado il suo metodo delle serie proliferanti: in esso si scorge come, al di là del suo volto “romantico”, Barraqué avesse preoccupazioni teorico-estetiche molto radicate, che lo conducevano a porsi questioni intorno alla generatività stessa della creazione. *Chant après chant* è una composizione per soprano, pianoforte e sei percussionisti. Si tratta in definitiva di un lavoro in cui si riscontra un’incredibile capacità di accostare il dissimile, toni e registri lontanissimi, furori e soavità, chiarezze e oscurità. Un’ulteriore dimensione temporale vi si affaccia: sottile ed interstiziale data dai diversi tempi di attacco, di estinzione e di risonanza di una miriade di strumenti a percussione che tessono una sorta di danza rituale intorno ad una voce che si nasconde, si vela, riappare a tratti violenta a tratti eloquente; accarezza o tende i frammenti estrapolati dal testo di Broch che significativamente Barraqué ha infarcito di propri versi che amplificano o commentano le parole di Virgilio. Riportiamo di seguito il testo musicato da Barraqué:⁶ le parole in maiuscolo sono messe in evidenza dal compositore ed alcune di esse sono concetti chiave del suo mondo poetico; il corsivo indica le inserzioni testuali di Barraqué. Ciò pone inoltre un problema che riguarda un particolare tipo di intertestualità e che in questa sede non possiamo affrontare.

Quelque chose était presque une image
Matérielle
La ... image ... fenêtre
MAIS
DEHORS
presque image
(bouche fermée et variante)
La fenêtre découpée dans le claire de lune-
Pas un instant qui puisse devenir un présent
figuratif-
Impossibles les moments, ces moments traversés
par
L'ECLAIR
«se transmuait»
MAIS il faut transparaître dan l'inaccompli
du visage -
Mais,
il ne faut pas changer les visages
transparents ...
... et humains

⁵ Il titolo è ricavato da un verso de *La mort de Virgile* [“Feu – La descente”, p. 184].

⁶ Barraqué ha ricavato i frammenti dalle pp. 182-187 dell’edizione francese, sempre relative alla seconda parte del romanzo “Feu – La descente” [Broch 1955].

... d'une forme
«Terreur»
«se transmuait»
Et le geste INACCOMPLI
Ah Il le faut
C'était pour l'oreille une
Résonance Seconde
«Au delà de la perception»
Oh la transparence de l'inaccompli -
Ah Il se pouvait
accouplé dans une étrange unité
oui il existait
Un pré écho de l'ultime achèvement
Il prêtait l'oreille à l'inaudible
Il ne flottait plus que l'image de la voix
enfantine

(... MERS DE SILENCE ...)
Résonance terrestre
LE Démoniaque devint acceptable et admis –
Les notes résumant-elles encore?
Apparence
Ni jours, ni nuits
Seule la «Mer DE SILENCES»
... Chant après Chant ...
Débris inconsiderés, poignards de
l'interrogation?
Mais
Transparence
Mer et Silence
Dans l'invisibilité mélodique où prend racine
toute poésie.

«PAS ENCORE ET DÉJÀ»
l'espace d'argent ...
solitude nocturne
pas encore et déjà
Il marche le Démoniaque,
créateur et démon
qui
submerge le Dôme
Et, à travers, circule l'étincellement du rêve, la
révolte
et l'abstention du mot -
il marche à travers
LE DÔME DU RÊVE

... RIT ... DANS LE Rêve, personne ne rit quand
il n'y a pas
d'issue ... oserait ... rire
révolte
s'était tué⁷

7. Finale: convergenze Broch-Barraqué

Barraqué, anche a causa delle sue condizioni fisiche e psichiche, vive paradossalmente la sua migliore fase creativa nella stessa condizione agonizzante di Virgilio. Egli vive nel sentimento costante di ciò che Heidegger definiva «essere-per-la-morte». Il dialogo intimo di Virgilio con se stesso e con la morte, che costituisce il contenuto del romanzo di Broch, è inteso dal compositore come scritto espressamente per lui. Scrive Barraqué:

“La musica è il dramma, è il patetico, è la morte. È mettersi in gioco completamente, lo scotimento fino al suicidio. Se la musica non è questo, se non è l'oltrepassamento dei limiti, allora non è nulla.” [Barraqué 1987, 131]
“Essere compositori è essere creatori; e cos'è la creazione? È la morte” [Barraqué 1987, 132].

La nostra ipotesi è che la convergenza fra Broch e Barraqué avviene dunque proprio sul versante della problematica del tempo e della morte. Barraqué è convinto della presenza continua della morte e vede una similitudine fra la sua condizione artistica ed esistenziale e quella di Virgilio. Ecco perché la sua opera fa continuamente i conti con la concezione del tempo esposta prima a proposito del romanzo; e ciò si riflette a livello tecnico-compositivo e quindi estetico. L'ipotesi è che questa “temporalità della morte” sia insita anche nei procedimenti della tecnica delle serie proliferanti. La musica di Barraqué esprime una duplice dimensione temporale: 1) una dimensione temporale prodotta dal carattere ciclico del procedimento seriale che tende ad annullare il senso lineare del tempo; 2) il dinamismo progressivo della durata dell'opera vera e propria che invece evolve inevitabilmente verso la fine, che assume il significato simbolico della morte. Il funzionamento intrinseco alla tecnica delle serie proliferanti implica il primo tipo di temporalità, cioè un tempo di tipo circolare dato dal ritorno periodico del materiale seriale di

⁷ Trad. it.: “Qualche cosa che era quasi un'immagine sensibile, ma ... al di fuori ... il chiaro di luna incorniciato dalla finestra ... era un'eco che vibrava nell'orecchio ... al di là della vista ... confluivano in una singolare unità ... un preludio delle ultime cose ... attento egli ascoltava, proteso nell'inascoltabile ... immagine della voce del fanciullo, la sola ancora presente ... un'eco terrestre ... né i giorni ... canto dopo canto ... nella musicale invisibilità da cui ha origine ogni poesia ... Non ancora eppure di già ... Così ... attraverso il centro della cupola del sogno ... ride nel sogno, nessuno ride la donde non c'è via di uscita ... oserebbe ... ridere ... ribellione si è ammutolita” [Broch 1993, 238-43].

partenza, che saremmo portati ad interpretare come tentativo di vincere il tempo e dunque di scongiurare la morte. Il secondo tipo di concezione del tempo, è quello continuamente in divenire che si realizza nell'opera vera e propria; e tale percezione del tempo è riscontrabile esclusivamente all'ascolto della musica di Barraqué. Che significato si può dare a questo divenire? Esiste un divenire funzionale al compimento di qualche cosa ma esiste anche un divenire fine a se stesso, dell'incompiutezza, che non approda ad un risultato preciso e che si compie nella sua incompiutezza. Barraqué definisce il divenire delle sue composizioni "inachevement sans cesse" (incessante incompiutezza) ascrivendo in tal modo a mio giudizio le sue composizioni in una concezione filosofico-esistenziale di tipo "intemporale". Né morte né abolizione della morte, è l'esperienza del limite: "pas encore et déjà", come più volte dirà Virgilio nella fase del trapasso dalla dimensione del tempo terreno a quella del tempo ultraterreno.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV. (1987), *Jean Barraqué*, «Entretiens», 5.
- BARRAQUÉ J. (1987), *Propos interrompu. Extraits*, in AA. VV. 1987, 131-34.
- BARRAQUÉ J. (1993a), *Le temps restitué*, pour soprano, chœur et orchestre, Bärenreiter, Kassel, BA 7360 (partitura).
- BARRAQUÉ J. (1993b), *Chant après chant*, pour soprano et ensemble, Bärenreiter, Kassel, BA 7362 (partitura).
- BIER J-P. (1974), *Hermann Broch et "la mort de Virgile"*, Larousse, Paris.
- BLANCHOT M. (1959), *Le livre à venir*, Gallimard, Paris (tr. it. *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969).
- BLANCQUART A. (1974), *Les séries proliférantes de Barraqué*, «Le Monde», 30 Janvier, 10.
- BOYER J. (1954), *Hermann Broch et le problème de la solitude*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BROCH H. (1958), *Der Tod des Vergil*, in *Gesammelte Werke*, vol. III, Rhein-Verlag, Zürich.
- BROCH H. (1955), *La mort de Virgile*, Gallimard, Paris.
- BROCH H. (1993), *La morte di Virgilio*, Feltrinelli, Milano.
- BROCH H. (1966), *Création littéraire et connaissance*, Gallimard, Paris.
- FENEYROU L., (cur., 2001), *J. Barraqué. Écrits* Éditions de la Sorbonne, Paris.
- GRIFFITH P. (2003), *The sea on fire: Jean Barraqué*, University of Rochester Press, Rochester N. Y.
- HERIBERT H. (1987), *Des techniques sérielles dans le "Temps restitué"*, in AA. VV. 1987, 75-88.
- HERIBERT H. (1997), *Das Werk Jean Barraqués: Genese und Faktur*, Bärenreiter, Kassel.
- HODEIR A. (1961), *La musique depuis Debussy*, Presses Universitaires de France, Paris.
- HODEIR A. (1987), *Barraqué: le pari de la discontinuité*, in AA. VV. 1987, 35-41.
- METZGER H. K.-RIEHN R. (cur., 1993), *Jean Barraqué*, «Musik-Konzepte», 82.
- RIOTTE A. (1987), *Les séries proliférantes selon Barraqué: approche formelle*, in AA. VV. 1987, 65-74.
- RIOTTE A. (1993), *La mise en évidence de régularités locales, une étape obligée pour la modélisation formelle: l'exemple du Mode de valeurs et d'intensités de Messiaen*, «Analyse Musicale», 32, 54-57.
- SCHIAVONI G. (1976), *Broch*, La Nuova Italia, Firenze.
- VERZINA N. (1999a), *Mutazioni storiche. Intorno a tre testi inediti di Bruno Maderna*, «Studi Musicali», 2, 495-527.
- VERZINA N. (1999b), *Tecnica della mutazione e tecnica seriale in Vier Briefe (1953) di Bruno Maderna*, «Rivista italiana di musicologia», 34/2, 309-45.
- VERZINA N. (2003), *Bruno Maderna, Étude historique et critique*, L'Harmattan, Paris.

Le opere complete di Barraqué sono state incise in 3 CD pubblicati in un cofanetto nel 1998:

- BARRAQUÉ J. (1998) *Œuvres complètes: Concerto; Le temps restitué; ...au-delà du hasard; Chant après chant; Étude; Séquence; Sonate pour piano*. Westdeutscher Rundfunk Köln ; Klangforum Wien ; MFA; Association Jan Barraqué; Thomastik Infeld – CPO 999 569 (1998) – cofanetto 3 cd.