

Anno 2018-1

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
«Gruppo di Analisi e Teoria Musicale»
(GATM)

GATM

Libreria Musicale Italiana



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXIV n. 1, 2018

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Direttore: Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Vicedirettore: Catello Gallotti (Conservatorio di Salerno).

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Catherine Deutsch (Università Paris-Sorbonne, Paris IV), Franco Fabbri (Università di Torino), Vasilis Kallis (Università di Nicosia), Kerri Kotta (Estonian Academy of Music), Sergio Lanza (Conservatorio di Alessandria), Fabien Levy (Hochschule für Musik und Theater – Lipsia), Susan McClary (Case Western Reserve University, Ohio), Luca Marconi (Conservatorio di Pescara), José Martins (Università Cattolica Portoghese), Mauro Mastropasqua (Università di Bologna), Augusto Mazzoni (pubblicista), Antonello Mercurio (Conservatorio di Salerno), Alberto Odone (Conservatorio di Milano), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Massimo Privitera (Università di Palermo), Gianfranco Salvatore (Università del Salento), Makis Solomos (Università Paris VIII), Giorgio Tedde (Conservatorio di Milano)

Redazione: Nicola De Giorgi (Ist. Comprensivo, Lecco), Marina Mezzina (Conservatorio di Salerno), Marco Russo (Università di Trento), Giuseppe Sellari (Conservatorio di Bari).

Consulenti: Lee Barrow (University of North Georgia), Santi Calabrò (Conservatorio di Messina), Sonia Cannas (Università di Pavia), Duilio D'Alfonso (Conservatorio di Latina), Carlo Delfrati, William Drabkin (University of Southampton), Anne Hyland (University of Manchester), Jerome Kohl (University of Washington), Julia Kursell (University of Amsterdam), Ciro Longobardi (Conservatorio di Salerno), Raffaele Molinari (Conservatorio di Firenze), Friedemann Sallis (University of Calgary), Carlo Serra (Università della Calabria), Leopoldo Siano (Università di Colonia), Giorgio C. Taccani (Conservatorio di Torino), Joannella Tafuri, Bianca Temes (Music Academy of Cluj), Massimiliano Viel (Conservatorio di Milano).

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

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani.

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2019 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it – www.lim.it

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-998-6

ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

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

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

* Opzione riservata ai soci della SIdM (Società Italiana di Musicologia).

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

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

Gli iscritti che desiderano il formato cartaceo possono effettuare il pagamento con:

- bonifico bancario intestato a
Lim Editrice srl, codice IBAN: IT37P0103013707 000063151142;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a Lim Editrice srl;
- tramite PayPal all'indirizzo shopping@lim.it

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

- carta di credito o PayPal, attraverso il sito del GATM (www.gatm.it);
- bonifico bancario intestato a

Gruppo Analisi e Teoria Musicale, codice IBAN: IT43O07601 02400000023163405.

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

ARRETRATI

Tramite il sito del GATM (www.gatm.it) è possibile effettuare l'acquisto di un singolo articolo, fra tutte le annate disponibili, al costo di 10 euro, solo in formato digitale. È previsto anche l'acquisto di un intero numero arretrato, sempre in formato digitale e sullo stesso sito, al costo indicato nei singoli casi.

LIBRERIE, COMMISSIONARIE E DISTRIBUTORI

Rivolgersi a Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it – www.lim.it

+39 0583 394464

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi.

Comitato scientifico: Mario Baroni, Rossana Dalmonte, Fabio De Sanctis De Benedictis, Catello Gallotti, Luca Marconi, Antonello Mercurio, Marina Mezzina, Egidio Pozzi, Massimo Privitera, Marco Stassi.

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi, Antonello Mercurio (vicepresidente), Fabio De Sanctis De Benedictis (segretario-tesoriere).

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



INDICE

<i>Editoriale</i>	VII
<i>Editorial</i>	XV

SAGGI

Augusto Mazzoni	
<i>Intenzioni tonali e fenomenologia del tempo.</i>	
<i>Un'analisi a partire da David Lewin</i>	3
Giovanni Albini	
<i>Combinatorial Features as Cues and Means of Music Innovation</i>	21
Kerri Kotta	
<i>On Rhetoric of the Main Key Area in the First-Movement Exposition.</i>	
<i>The Case of Early Beethoven</i>	39
Duilio D'Alfonso	
<i>Respighi's archaism from an analytical viewpoint</i>	61
Alberto Odone	
<i>Analisi all'ascolto: un percorso</i>	87

COMUNICAZIONI

<i>In memoria di Marco De Natale</i>	121
<i>Master Universitario di I livello</i>	129
Curricula	133

Editoriale

Da questo numero ci presentiamo ai lettori in una nuova gestione della Rivista. Sono passati ormai molti anni da quando l'appuntamento era con un semplice bollettino di informazione, rivolto per lo più alla promozione della letteratura scientifica internazionale. Successivamente, con il nome RATM, la Rivista è cresciuta di molto non solo in Italia, ma anche all'estero, guadagnandosi un posto nelle biblioteche di prestigiosi centri di studio.

È mio dovere, per prima cosa, ringraziare la direttrice uscente, Susanna Pasticci, per lo straordinario lavoro svolto che ci ha consentito, tra l'altro, di raggiungere la classe A, un traguardo davvero ragguardevole per una Rivista giovane e operante in una realtà, quella italiana, dove i temi dell'analisi e della teoria musicale sono ancora in una fase di sviluppo. Quando ho avuto modo di visionare tutta la documentazione degli ultimi sei anni di attività sono rimasto sorpreso non solo dal livello dei contenuti pubblicati, ma anche dal team dei revisori coinvolti nel progetto — tutti di grande prestigio in ambito internazionale. Grazie a loro, a testimonianza di una rete importante di contatti e di reciproca stima, la Rivista ha avuto modo di rimanere agganciata alle linee più attuali della ricerca scientifica in ambito teorico-musicologico.

Fatta questa premessa resta l'onere, per chi subentra, di raccogliere l'orientamento intrapreso e, se possibile, di portarlo avanti. Per questo, nel tracciare alcune linee progettuali da condividere con i nostri lettori, va messo in conto il delicato clima culturale nel quale siamo chiamati ad operare. I temi tradizionalmente legati alla teoria e all'analisi musicale risultano ormai inseriti in un crocevia di discipline concomitanti, ciascuna delle quali introduce spunti e prospettive specifiche. Il nostro tempo si caratterizza proprio per la convivenza di differenti letture del mondo che non tanto richiedono, come talvolta si pensa, un'integrazione intorno a un fondamento comune quanto piuttosto una *presa in carico d'insieme* nel quadro di una visione complessa.

Per fare qualche esempio, nel campo della ricerca psicologica la teoria musicale è chiamata ad aprirsi su differenti paradigmi: da un lato gli approcci più convenzionali, di natura empirico-sperimentale (ancora largamente prioritari), dall'altro quelli più orientati in senso fenomenologico ed "ecologico" (penso alla svolta pragmatica delle teorie *embodied* e della *interaction theory*). Su altro fronte, l'approccio retorico-linguistico — che vede un brano musicale come luogo di scambio di

contenuti comunicativi tra il compositore/interprete e l'ascoltatore — deve confrontarsi con percorsi alternativi di segno diverso nei quali si sovverte il modello tradizionale — con un codice che *precede* il proferimento — avvalorando piuttosto il ruolo di strategie momentanee che si attiverebbero col procedere stesso dell'atto comunicativo. Penso ad un equivalente, sul piano teorico-musicale, della coppia *prior theory* e *passing theory* di Davidson [1993], quest'ultima regolata sulla base di evidenze empiriche e locali.

Analogamente la dimensione dell'ascolto — diventata oggi un irrinunciabile punto di partenza per l'analisi musicale — comporta l'impegno ad interrogarsi sui possibili modelli cui quell'ascolto può ricondursi, se cioè stiamo pensando ad un rapporto convenzionale del tipo soggetto/oggetto (ascoltatore/musica), piuttosto che a un sistema integrato intorno ad un *evento* di marca fenomenologica.

Un'altra prospettiva divenuta oggi imprescindibile è quella che pone in primo piano la *performance*, ma questo comporta numerose opzioni a seconda che il ruolo dell'analisi sia quella di supportare la pratica strumentale limitandosi a chiarirne i percorsi; se deve indicare linee esplicative sulle quali l'interprete può trovare una guida; o se infine, più coraggiosamente, deve aprire squarci di "possibilità" — in senso costruttivista — schiudendo nuovi orizzonti di senso e ritagliandosi dunque lo status di disciplina creatrice di nuovi scenari [Lewin 1993].

In un universo complesso anche l'analisi deve *disporsi* a far emergere, piuttosto che a ridurre, le stratificazioni di significati, com'è ormai noto in altri campi del sapere [Wimsatt 1993], non solo moltiplicando le prospettive, ma puntando a trovare forme di modellizzazione delle stesse, qualcosa che ricorda i *paesaggi di fitness* descritti in ambito biologico-evolutivo. In essi ogni picco è un accumulo di energia o di informazione a carico di un particolare agente; una proprietà che gli consente di influenzare i suoi concorrenti. È un po' come dire che un accordo X, dotato di un ruolo gerarchico sotto una prospettiva analitica — come può essere quella schenkeriana — produce un'azione su un altro scacchiere dove sono disegnati altri picchi o gerarchie che derivano dall'effetto di altre logiche.

Nella letteratura teorico-analitica qualcosa di simile, quantomeno nell'intento terminologico, potrebbe essere il concetto di *contrappunto dimensionale* (*dimensional counterpoint*) con cui Peter Smith ha studiato le interazioni tra vari parametri strutturali nella musica di Brahms, rilevando una complessa configurazione di azioni fra loro indipendenti [Smith 2005].¹ Tuttavia Smith, concentrandosi in particolare su tre categorie principali — il disegno tematico, lo schema tonale e la struttura tonale — pur differenziando le prospettive, si pone sostanzialmente all'interno di un medesimo paradigma. Ciò che qui si propone è piuttosto un

1. Smith dichiara sua volta di aver preso il concetto da Milton Babbitt [1987].

contrappunto di paradigmi, in cui ad interagire sono proprio i differenti modelli di pensiero. Il punto, allora, non è quello di integrare in senso unitario picchi e valli del nostro paesaggio concettuale, ma di studiare le loro interazioni. D'altra parte questo scenario complesso si accorda più facilmente con la pratica performativa che è più incline a rimanere aderente alla superficie, con le sue molteplici sollecitazioni, piuttosto che al profondo.

Anche quest'ultima distinzione concettuale — profondo/superficie — su cui sono radicate le teorie musicali novecentesche, è oggi al centro di una rivisitazione. Michel Foucault osservava che, nella storia delle idee, si è voluto cercare nel profondo per trovare l'Unità contro l'apparente disordine della superficie [1999, 197], ma questo non è che un certo "ordine del discorso", una risorsa strategica che la cultura occidentale ha messo a punto per orientare la conoscenza e restituirle un'occasione di armonia e di disciplina. Se dunque in passato si è ricercato nel profondo un unico centro focale in grado di rendere ragione delle varie spinte centrifughe presenti sulla superficie, oggi altre istanze culturali restituiscono un valore a quest'ultima. «Invece di pensare che una superficie musicale complessa sia unificata da una soggiacente semplicità strutturale — scrivono Cohn e Dempster — consideriamo la superficie musicale come una soluzione al problema compositivo di soddisfare nel contempo le richieste di diversi set di operazioni formali fra loro indipendenti» [1992, 176]. Si può parlare, secondo quegli autori, di "unità plurale".

In questo scenario di nuovi paradigmi è necessario un generale riassetto del vocabolario della nostra teoria. In un recente studio, ad esempio, Holly Watkins riconduce l'impianto teorico di Schenker al paradigma romantico della profondità (sebbene rivisitato) e, riferendosi alla recente teoria trasformazionale, discute come ai nostri giorni la metafora del profondo tenda ad essere sostituita da quella della ricchezza degli scambi, che è più un fenomeno di superficie [2014, 188]. Questo per intendere, ancora una volta, come cambi lo status epistemologico dei materiali e delle strategie linguistiche con cui interagiamo con essi.

La teoria analitica deve dunque sapersi *intonare* ad un Mondo che ha acquistato una sua specifica fluidità. In essa il nostro sguardo subisce una piegatura e questo ci induce a dover rimodulare costantemente la "distanza giusta" di osservazione che non è più imposta dal metodo, ma va costruita *in itinere*.² Steven Rings, ad esempio, ci invita a considerare come modelli di ascolto più fluidi, legati

2. Il problema più delicato per l'Analisi musicale è proprio il peso che può giocare il *metodo* nell'attività di ricerca, una questione che ovviamente trascende il nostro ambito, incrociandosi con una tendenza più generale, di rilievo filosofico. Come ha scritto Heidegger «il metodo non è, specie nella scienza moderna, un puro strumento al servizio della scienza; è anzi al contrario il metodo che ha assunto al proprio servizio le scienze» [1990, 141].

al contesto e alla superficie, «contrastano con i più recenti approcci teorici che pongono enfasi su un’audizione tonale di lungo *range*» [2011, 158]. Ciò mette in campo il problema epistemologico di quanto la strumentazione della teoria sia in grado di esercitare un’influenza sulle nostre pratiche d’ascolto, le stesse che noi riteniamo naturali e cognitivamente fondate. In tal senso va letta un’annotazione di Dmitri Tymoczko che osserva come il *basic space* di Lerdahl — al centro di un famoso studio accademico — ci spinga «ad una comprensione relativamente tradizionale della relazione tra scala, macroarmonia, centricità» [2011, 425]. È come dire che l’approccio scientifico (in questo caso un certo cognitivismo americano), introducendo delle deformazioni prospettiche, si riflette sulle pratiche stesse che intende studiare.

La necessità di questo sentire “plurale” — e le nuove problematiche che esso comporta, qui solamente accennate — viene ormai recepito nei Convegni internazionali. Ad esempio, il tema del prossimo Convegno del GATM che si svolgerà a Rimini in ottobre, ha per oggetto proprio la complessità e la molteplicità nell’analisi e nella teoria della musica. Sempre in Autunno, a Siviglia, si terrà una Convention nel cui sottotitolo si legge l’espressione di “approcci interdisciplinari”.

Su queste basi, per il futuro, vorremmo sollecitare sulla nostra Rivista un dialogo continuo di opzioni nell’intento di favorire il più possibile un orientamento complesso al fenomeno musicale. E nel tratteggiare alcuni punti salienti degli articoli qui raccolti vorrei iniziare proprio da quello che chiama in causa, in modo radicale, la riscrittura di un modello di analisi che diventa un tutt’uno con un certo tipo di ascolto. Mi riferisco all’articolo di Augusto Mazzoni che si mette in dialogo con un testo di David Lewin del 1986. A dispetto di un certo taglio scienziato, vicino a stili di pensiero di tipo computazionale, il grande teorico americano metteva in campo un modello di ascolto/analisi costruito intorno al concetto di intenzionalità fenomenologica, a testimonianza di un primo importante incontro e assimilazione del pensiero di Husserl, per un verso, e di Merleau-Ponty per l’altro, nel cuore della riflessione filosofica americana di quegli anni. Mazzoni riprende queste basi di pensiero e descrive un modello di ascolto che vive entro un orizzonte temporale dilatato, in un mix di protenzioni e ritenzioni. Le convenzionali figure della teoria assumono per conseguenza uno status di tipo contestuale e intrinsecamente provvisorio.

Anche l’articolo di Giovanni Albini è una discussione in cui la teoria riflette su se stessa, indagando la tecnica compositiva da una triplice prospettiva formale, con le nozioni di completezza, esaustività e uguaglianza. L’articolo punta a ricostruire delle possibili basi logiche della pratica compositiva presentandole non tanto come garanti delle scelte effettuate o da effettuare, quanto come dispositivi capaci di generare pensiero musicale e innovazione. In quest’ottica il lavoro

trasformativo sul materiale può intendersi come l'azione di un gruppo matematico di operazioni sopra un set di elementi, una linea di pensiero inaugurata da Milton Babbitt, che avrà in Lewin uno dei suoi maggiori esponenti e su cui si è costruita la recente teoria trasformazionale. Sebbene questo approccio possa sembrare a prima vista l'ennesimo caso di formalizzazione della musica che suscita (e ha suscitato) sempre fautori e detrattori, vorrei sottolineare incidentalmente come, nell'intento di Lewin, l'adozione di una categoria concettuale come la trasformazione in senso matematico includa un'importante presa di posizione filosofica. La trasformazione viene intesa infatti come un'azione che un agente "fa" ad un oggetto, e il confronto con quest'ultimo non si riduce ad un mero atto misurativo da parte di un osservatore esterno — in accordo con ciò che Lewin chiamava "attitudine cartesiana" — ma ad una presa in carico integrata di interno ed esterno, di soggetto e oggetto (la cosiddetta "attitudine trasformazionale").³

L'azione *verso* l'oggetto — e non, come nel paradigma convenzionale, dall'oggetto a noi — ne inquadra il peso percettivo e la pregnanza fenomenologica. In questo approccio sentiamo risuonare il pensiero di Merleau-Ponty laddove scriveva che il colore blu non è un dato fisico rilevato da un agente esterno, ma «ciò che sollecita da me un certo modo di guardare» [2005, 287]. Come si diceva, una tesi forte dell'articolo di Albin è che spesso l'applicazione delle tre modalità operative si riscontra nei periodi di crisi e di passaggio, dove si fa più acuto per i compositori il problema di una legittimazione dell'atto creativo. L'*auctoritas* su cui si sono fondate molte innovazioni musicali potrebbe dunque ricercarsi nell'uso di una cornice formale incentrata sulle tre citate proprietà.

Una riflessione teorica con un'ampia ricaduta sull'analisi è quella di Kerri Kotta che si inserisce con idee nuove nello storico segmento delle teorie sulla forma. L'aspetto di fondo del contributo è il processo di interazione che si ottiene incrociando i livelli energetici di superficie, dove agiscono le marche retoriche di più immediata fruibilità percettiva, con quelli formali e strutturali, mettendo bene in rilievo la specificità dinamica degli spazi d'azione che vi si riferiscono. Kotta introduce una nuova nozione, che chiama *Dramatic Turning Point* (DTP), un punto di svolta tra due differenti scenari, in prima istanza l'area principale e quella secondaria, basato sull'azione peculiare di parametri secondari, come dinamica, testura, registro, ritmo, ecc. Viene dunque messa in scena una stratificazione di occorrenze su uno sfondo narrativo, tra profondo e superficie, sintassi e retorica, categorie primarie e secondarie, dove si gioca una costante interazione: talvolta sono le istanze retoriche di superficie che iniettano energia nel flusso musicale riflettendosi sull'assetto armonico-strutturale, in altri casi avviene il contrario, quando

3. «Essa ci consente di far convergere la teoria della struttura GIS con la teoria dei gruppi semplicemente transitivi, in una più ampia teoria delle trasformazioni» [Lewin 2007, 159].

un cambio di tonalità buca la superficie attivando di riflesso gli strati parametrici secondari che la percorrono.

Un'apertura di credito verso le istanze retoriche di superficie si traduce in una piena acquisizione del tempo nelle categorie dell'analisi mentre, in linea di principio, la struttura è di per sé sincronica.⁴ Inoltre l'approccio retorico ha come oggetto privilegiato la specificità dei singoli spazi d'azione, dove ogni spazio ha una sua aderenza, una sua densità o coefficiente di scorrimento e richiede un peculiare grado di energia per essere percorso. È l'incontro con questo dinamico campo d'energia che ci trasmette il *sensu* delle varie sezioni di un brano, più che l'asettica disposizione di sintagmi formali.

Seguitando nella rassegna degli articoli ospitati in questo numero l'indagine di Duilio D'Alfonso, su due brani di Respighi, punta a decostruire la semplicità e gli stereotipi con cui normalmente leggiamo le tendenze neo-classiche o arcaizzanti di una via italiana all'innovazione. È interessante osservare che una certa tecnica schenkeriana sia utilizzata dall'autore per far emergere dei cortocircuiti tra tonale e non tonale, un aspetto che, a nostro parere, valorizza quella prospettiva, rilanciandone le potenzialità in una chiave orientata al molteplice. Nel contempo, l'impiego dell'autore di categorie teoriche neo-riemanniane lascia emergere un uso alternativo dell'armonia triadica. Entrambi gli approcci vengono felicemente coordinati per descrivere un pensiero compositivo che punta a sfibrare dal di dentro le tipiche articolazioni della tonalità. La via tutta personale di Respighi verso la ricerca del nuovo — esente dalle implicazioni ideologiche dell'avanguardia, come pure da un certo estetismo fine a se stesso — rappresenta in tal senso una sfida per l'analisi che si confronta con la complessità. La morale dell'articolo è che oggi, in un'età postmoderna, possiamo esercitare con più libertà uno sguardo plurale e considerare Respighi come «espressione di una varietà sfaccettata di tendenze culturali».

Nell'articolo di Alberto Odone, infine, possiamo cogliere lo scambio fruttuoso tra l'analisi che diventa lo strumento per affinare l'ascolto e dell'ascolto come sede entro cui esercitare l'analisi, sottratta alla partitura. L'autore discute alcuni concetti slegandoli da una certa rigidità e convenzione. Per prima cosa opponendosi al modello corrente di ascolto frontale, di tipo fotografico, a favore di un "campo" in cui *si sta*, ci si muove, come in una rete di relazioni. L'analisi uditiva ci obbliga a ridefinire il nostro target che non è più un oggetto della realtà esterna — come cifra della partitura o come suono fisico — ma essenzialmente un *evento* con il suo carico di valenze grammaticali, ma anche di quote emozionali e di intenzionalità.

4. Il problema è ben noto alla filosofia del linguaggio. Come scrive il filosofo Marcello La Matina, «L'esistenza temporale del testo richiede dunque un approccio capace di differenziarsi dallo studio strutturale, che è sempre sincronico, e dallo studio semiologico, che è sempre sistemico» [2004, 189].

Il giusto accento dato alla musica come *pratica* rende infine implicito un ascolto orientato a specifiche marche stilistiche che, a loro volta, devono essere riconoscibili. Ciò assegna alle figure della teoria un significato che non deriva dal mondo della sintassi o della retorica d'accademia, ma dal rapporto fenomenologico con l'ambiente.

Vorrei concludere ringraziando il vicedirettore e il team di colleghi e studiosi che hanno accettato a vario titolo, e sempre con entusiasmo, di lavorare per questo progetto di Rivista: il Comitato Scientifico, che conta figure di varia provenienza culturale di primissimo piano, per il supporto di competenza e prestigio; il team della redazione per il suo difficile e delicato lavoro di raccordo (per lo più in ombra) tra gli autori e la Rivista; e infine la squadra anonima dei revisori che ha consentito, in un risolutivo scambio di professionalità, il miglioramento delle proposte sul piano sia scientifico che comunicativo. A tutti mi sento di augurare: buon lavoro.

Antonio Grande

BIBLIOGRAFIA

- COHN R. - DEMPSTER D. (1992), *Hierarchical Unity, Plural Unities: Toward a Reconciliation*, in K. Bergeron & P. V. Bohlman (edited by), *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, University of Chicago Press, pp. 156–81.
- BABBITT M. (1987), *Words about Music*, ed. by S. Dembski and J. N. Straus, University of Wisconsin Press, Madison.
- D. DAVIDSON (1993), *Una graziosa confusione di epitaffi*, in D. Davidson, M. Dummett, I. Hacking, *Linguaggio e interpretazione. Una disputa filosofica*, a cura di L. Perissinotto, Ed. Unicopli, Milano (ed. orig. 1986).
- FOUCAULT M. (1999), *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano (ed. orig. 1969).
- HEIDEGGER M. (1990), *L'essenza del linguaggio* (orig. 1957), in ID., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano.
- LA MATINA M. (2004), *Cronosensitività. Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*, Carocci, Roma.
- LEWIN D. (2007), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Oxford University Press.
- LEWIN D. (1993), *Making and Using a Pcset Network for Stockhausen's Klavierstück III*, in ID., *Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays*, Yale University Press, New Haven, pp. 16–67.
- MERLEAU-PONTY M. (2005), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano (ed. orig. 1945).
- RINGS S. (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford University Press.
- SMITH PETER H. (2005), *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music*, Indiana University Press, Bloomington.
- TYMOCZKO D. (2011), *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press.
- WATKINS H. (2014), *Metaphors of Depth in German Musical Thought*, Cambridge University Press.
- WIMSATT W. C. (1972), *Complexity and Organization*, «Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association», pp. 67–86.

Editorial

With this issue, we introduce ourselves to our readers through a new management of the journal. Many years have gone by since we provided a simple information bulletin, aimed mainly at promoting international scientific literature. Subsequently, under the name RATM, the journal has grown a lot not only in Italy, but also abroad, earning a place in the libraries of prestigious study centers.

It is my duty, first of all, to thank the outgoing director, Susanna Pasticci, for the extraordinary work she has done, which has allowed us, among other things, to reach class A, a truly remarkable goal for a fresh journal operating in a context, Italy, where the themes of analysis and music theory are still in a development phase. When I had the opportunity to view all the documentation of the last six years of activity, I was surprised not only by the level of content published but also by the team of reviewers involved in the project — all of them of great standing in the international arena. Thanks to them, and as a testimony to an important network of contacts and mutual respect, the journal has been able to remain connected to the most current lines of scientific research in the theoretical-musical field.

Having said that, the burden remains on those who take over to walk the road already chosen and, if possible, to move forward. For this reason, in outlining certain planning directions to be shared with our readers, we must take into account the delicate cultural climate in which we are called upon to operate. The themes traditionally linked to musical theory and analysis are now included in a cross-roads of concomitant disciplines, each of which introduces specific ideas and perspectives. Our times are characterized by the coexistence of different readings of the world, which do not require, as is sometimes thought, an integration around a common foundation, but rather a global approach within the framework of a complex vision

For example, in the field of psychological research, music theory is called upon to open up to different paradigms: on the one hand, more conventional approaches, of an empirical-experimental nature (still largely a priority), and on the other, more phenomenologically and “ecologically” oriented approaches (I am thinking of the pragmatic turning point of embodied theories and interaction theory). Having said this, the rhetorical-linguistic approach — which sees a piece of music as a place of exchange of communicative contents between the

composer/interpreter and the listener — has to deal with alternative paths incorporating different signs in which the traditional model is subverted — using a code that precedes the utterance — reinforcing rather the role of momentary strategies that would be activated as the communicative act itself proceeds. I am thinking of an equivalent, on a theoretical-musical level, of Davidson’s “prior theory/passing theory” pair [1993], the latter regulated on the basis of empirical and local evidence.

Similarly, the dimension of listening — which today has become an indispensable starting point for musical analysis — involves a commitment to questioning the possible models to which that listening can be traced; that is, if we are thinking of a conventional relationship of the subject/object type (listener/music), rather than of an integrated system around a phenomenological *event*.

Another perspective that has become indispensable today is that which puts performance in the foreground, but this entails numerous options depending on whether the role of analysis is to support instrumental practice by limiting itself to clarifying its paths; whether it must indicate explanatory lines within which the interpreter can find a guide; or whether, finally, more courageously, it must open glimpses of “possibility”, in a constructivist sense, opening up new horizons of meaning and thus carving out the status of a discipline that creates new scenarios [Lewin 1993].

In a complex universe, analysis must be willing to bring out, rather than reduce, the stratifications of meanings, as is now accepted in other fields of knowledge [Wimsatt 1993], not only by multiplying perspectives, but aiming to find forms of modelling of the same, something that recalls the *fitness landscapes* described in the biological-evolutionary field. In these, every peak is an accumulation of energy or information charged to a particular agent; a property that allows it to influence its competitors. It is a bit like saying that an X chord, endowed with a hierarchical role in an analytical perspective, like the Schenkerian, produces an action on another scenario where other peaks or hierarchies are drawn which derive from the effect of other logics.

In the theoretical-analytical literature, something similar, at least in terms of terminology, could be the concept of *dimensional counterpoint* with which Peter Smith studied the interactions between various structural parameters in Brahms’ music, revealing a complex configuration of independent actions [Smith 2005].⁵ However Smith, focusing in particular on three main categories — thematic design, key scheme and tonal structure — while differentiating the perspectives, places himself substantially within the same paradigm. What is proposed here

5. Smith claims to have taken the concept from Milton Babbitt [1987]

is rather a *counterpoint of paradigms*, in which the different models of thought interact. The point, then, is not to integrate peaks and valleys of our conceptual landscape in a unitary sense, but to study their interactions. On the other hand, this complex scenario more easily matches the performative practice that is more inclined to remain adherent to the surface, with its multiple stresses, rather than to the depths.

This latter conceptual distinction — depth/surface — on which twentieth-century musical theories are rooted, is today also at the centre of a revisitation. Michel Foucault observed that, in the history of ideas, we wanted to look deep down for Unity against the apparent disorder of the surface [1972, 149], but this is only a certain “order of discourse”, a strategic resource that Western culture has developed to orient knowledge and give it an opportunity for harmony and discipline. If, therefore, in the past a single focal point was sought in the depths, capable of accounting for the various centrifugal thrusts present on the surface, today other cultural instances restore value to the latter. «Instead of thinking of a complex musical surface as unified by an underlying structural simplicity», write Cohn and Dempster, «we consider the musical surface as a *solution* to the compositional problem of mutually satisfying the demands of several sets of independent formal operations» [1992, 176]. According to those authors, we can speak of “plural unity”.

In this scenario of new paradigms, a general reorganization of the vocabulary of our theory is necessary. In a recent study, for example, Holly Watkins brings Schenker’s theoretical framework back to the romantic paradigm of depth (although revisited) and, referring to the recent transformational theory, discusses how in our day the metaphor of the deep tends to be replaced by that of the richness of exchanges, which is more a surface phenomenon [2014, 188]. This is to understand, once again, how the epistemological status of the materials and linguistic strategies with which we interact with them changes.

Therefore, analytic theory needs to be able to be *in tune* with a world which has acquired its own specific fluidity. In such a theory, our view is curved and this leads us to have to constantly remodel the “right distance” of observation, which is no longer imposed by the method, but must be built *in itinere*.⁶ Steven Rings, for example, invites us to consider more fluid listening models, linked to context and surface, as a «contrast with more recent theoretical approaches that place emphasis on long-range tonal audition» [2011, 158]. This brings into play the

6. The most delicate problem for musical analysis is precisely the weight that the method can play in research activity, an issue that obviously transcends our field, crossing a more general trend of philosophical importance. As Heidegger wrote, the method «is no mere instrument in the service of science, but has made the latter itself subservient to it» [2004].

epistemological problem of the extent to which the tools of the theory are able to exert an influence on our listening practices, the same that we consider natural and cognitively founded. In this sense, a note by Dmitri Tymoczko should be read, observing how Lerdahl's *basic space* — at the centre of a famous academic study — drives us and «forces us into a relatively traditional understanding of the relation between scale, macro-harmony, centricity» [2011, 425]. It is like saying that the scientific approach (in this case a certain American cognitivism), by introducing perspective deformations, reflects on the very practices it intends to study.

The need for this “plural” feeling, and the new problems it entails, which are only mentioned here, is now being taken on board at international conferences. For example, the theme of the next GATM Conference, which will take place in Rimini in October, has as its object complexity and multiplicity in music analysis and theory. In the Autumn, in Seville, there will also be a Convention in which the subtitle references the expression of “interdisciplinary approaches”.

On this basis, for the future, we would like to develop in our journal a continuous dialogue of options in order to encourage as much as possible a complex orientation towards the musical phenomenon. And in outlining some of the salient points of the articles collected here, I would like to start with what calls into question, in a radical way, the rewriting of an analysis model that becomes one with a certain type of listening. I am referring to the article by Augusto Mazzoni that indulges in a dialogue with a text by David Lewin from 1986. Despite a certain scientific slant, close to styles of thought of a computational nature, the great American theorist put into set in motion a model of listening/analysis built around the concept of phenomenological intentionality, as evidence of a first important encounter and assimilation of the thought of Husserl on the one hand and Merleau-Ponty on the other, in the heart of American philosophical thought in those years. Mazzoni takes up these bases of thought and describes a model of listening that lives within a dilated temporal horizon, in a mix of protention and retention. The conventional figures of the theory consequently assume a status of a contextual and intrinsically temporary type.

Giovanni Albini's article also represents a discussion where the theory reflects on itself, investigating compositional technique from a triple formal perspective, with the notions of completeness, exhaustiveness and equality. The article aims to reconstruct possible logical bases of compositional practice, presenting them not so much as guarantors of the choices made or to be made, but as devices capable of generating musical thought and innovation. From this point of view, the transformative work on the material can be understood as the action of a mathematical group of operations on a set of elements, a line of thought inaugurated by Milton Babbitt, who will find in Lewin one of his greatest exponents and on which recent

transformational theory has been built. Although this approach may seem at first glance the umpteenth case of formalization of music that always arouses (and has aroused) advocates and detractors, I would like to point out incidentally that, in the intent of Lewin, the adoption of a conceptual category as the transformation in the mathematical sense includes an important philosophical stance. Transformation is in fact understood as an action that an agent “does” to an object, and our engaging with the latter is not reduced to a mere act of measurement by an external observer — in accordance with what Lewin called “Cartesian attitude” — but to an integrated assumption of internal and external, of subject and object (the so-called “transformational attitude”).⁷

The action *towards* the object — and not, as in the conventional paradigm, from the object to us — frames its perceptual weight and phenomenological significance. In this approach, we hear Merleau-Ponty’s thought resonate when he wrote that the colour blue is not a physical datum detected by an external agent, but «that which prompts me to look in a certain way» [1945, 287]. As we said, a strong thesis of Albin’s article is that often the application of the three operative modes is found in periods of crisis and transition, where the problem of legitimizing the creative act becomes more acute for the composers. The *auctoritas* on which many musical innovations were based could therefore be found in the use of a formal framework centred on the three aforementioned properties.

Kerri Kotta’s theoretical reflection, with its wide impact on analysis, fits in with new ideas in the historical realm of the theories on form. The basic aspect of his contribution is the interaction process that is obtained by crossing the energy levels of the surface, where the rhetorical labels with the most immediate perceptive usability act, with the formal and structural ones, highlighting the dynamic specificity of the spaces of action that refer to them. Kotta introduces a new notion, called *Dramatic Turning Point* (DTP), a point between two different scenarios, in the first instance the main area and the secondary area, based on the peculiar action of secondary parameters, such as dynamics, texture, register, rhythm, etc. A stratification of occurrences is then staged against a narrative background, between deep and surface, syntax and rhetoric, primary and secondary categories, where a constant interaction is played out: sometimes it is the rhetorical instances of the surface that inject energy into the musical flow, reflecting on the harmonic-structural structure; in other cases the opposite happens, when a change of tone pierces the surface, activating by reflection the secondary parametric layers that run through it.

7. «It enables us to *subsume* the theory of GIS structure, along with the theory of simply transitive groups, into a broader theory of transformations» [Lewin 2007, 159].

Taking seriously into account rhetorical surface instances translates into a full acquisition of time in the categories of analysis while, in principle, the structure is in itself synchronous.⁸ Moreover, the rhetorical approach has as its privileged object the specificity of the individual spaces of action, where each space has its own adherence, its own density or sliding coefficient and requires a particular degree of energy to be traversed. It is the encounter with this dynamic energy field that conveys to us the *sense* of the various sections of a piece, rather than the aseptic arrangement of formal syntagmas.

Following the review of the articles hosted in this issue, Duilio D'Alfonso's investigation into two pieces by Respighi aims to deconstruct the simplicity and stereotypes with which we normally read the neo-classical or archaic trends of an Italian path to innovation. It is interesting to note that a certain Schenkerian technique is used by the author to bring out short circuits between tonal and non-tonal, an aspect that, in our opinion, enhances that perspective, re-launching its potential in a plane oriented to the multiple. At the same time, the use by the author of neo-Riemannian theoretical categories allows an alternative use of triadic harmony to emerge. Both approaches are conveniently coordinated to describe a compositional thought that aims to rub off from within the typical articulations of tonality. Respighi's entirely personal path towards the search for the new — free from the ideological implications of the avant-garde, as well as from a certain aestheticism that is an end in itself — represents in this sense a challenge for an analysis that is confronted with complexity. The moral of the article is that today, in a postmodern age, we can more freely exercise a plural view and consider Respighi as «the expression of a multifaceted variety of cultural tendencies».

Finally, in Alberto Odone's article, we can grasp the fruitful exchange between analysis, which becomes the instrument for refining listening, and listening as the place to practice analysis, taken away from the score. The author discusses some concepts, releasing them from a certain rigidity and convention. First of all, by opposing the current model of frontal listening, of a photographic type, in favour of a "field" in which one *is* and one moves, as in a network of relationships. Auditory analysis forces us to redefine our target, which is no longer an object of external reality — as a figure in the score or as a physical sound — but essentially an event with its weight of grammatical values, and also of emotional dimensions and intentionality. The right accent given to music as a *practice* makes implicit a listening oriented to specific stylistic labels that, in turn, must be recognizable.

8. The problem is well known to the philosophy of language. As the philosopher Marcello La Matina writes, «The temporal existence of the text therefore requires an approach capable of differentiating itself from structural study, which is always synchronic, and from semiological study, which is always systemic» [2004, 189].

This gives the figures of theory a meaning that does not derive from the world of syntax or academic rhetoric, but from the phenomenological relationship with the environment.

I would like to conclude by thanking the Associate Editor and the team of colleagues and scholars who have accepted in various ways, and always with enthusiasm, to work on this project of the journal: the Scientific Committee, which contains names from various cultural backgrounds of the highest level, for its able and prestigious support; the editorial team for its difficult and delicate work of connecting (mostly in the shadows) the authors and the journal; and finally the anonymous team of reviewers who have allowed, in a decisive exchange of professionalism, the improvement of proposals on both a scientific and communicative level. I wish all of you the best in your endeavours.

Antonio Grande

REFERENCES

- COHN R. – DEMPSTER D. (1992), *Hierarchical Unity, Plural Unities: Toward a Reconciliation*, in K. Bergeron & P.V. Bohlman (edited by), *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, University of Chicago Press, pp. 156–81.
- BABBITT M. (1987), *Words about Music*, ed. by S. Dembski and J. N. Straus, University of Wisconsin Press, Madison.
- DAVIDSON D. (1986), *A Nice Derangement of Epitaphs*, in E. Lepore (edited by), *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Blackwell, Hoboken.
- FOUCAULT M. (1972), *The Archeology of Knowledge* (orig. 1969), Pantheon Books, NY.
- HEIDEGGER, M. (2004), *On the Essence of Language* (orig. 1957), Suny Press, NY.
- LA MATINA M. (2004), *Cronosensitività. Una teoria per lo studio filosofico dei linguaggi*, Carocci, Roma.
- LEWIN D. (2007), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Oxford University Press.
- LEWIN D. (1993), *Making and Using a Pcset Network for Stockhausen's Klavierstück III*, in ID., *Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays*, Yale University Press, New Haven, pp. 16–67.
- MERLEAU-PONTY M. (2005), *Phenomenology of Perception* (orig. 1945), Routledge, London & NY
- RINGS S. (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford University Press.
- SMITH PETER H. (2005), *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music*, Indiana University Press, Bloomington.
- TYMOCZKO D. (2011), *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press.
- WATKINS H. (2014), *Metaphors of Depth in German Musical Thought*, Cambridge University Press.
- WIMSATT W. C. (1972), *Complexity and Organization*, «Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association», pp. 67–86.

Augusto Mazzoni

Intenzioni tonali e fenomenologia del tempo. Un'analisi a partire da David Lewin

Abstract

David Lewin's essay *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception* [1986] deals with the intersections between music analysis and phenomenology of perception, developing a formal model around the constitution of multiple and heterogeneous perceptual experiences of musical events. Lewin applies the model by presenting an analysis of Schubert's *Lied Morgengruss*. In order to pursue Lewin's phenomenological attempt, this paper suggests an analytical approach which explores Husserl's conception of time consciousness. Two specific diagrams on the subject of Schubert's *Morgengruss* combine phenomenological analysis and transformational theory.

1. Introduzione

Nel 1986, sulla rivista *Music Perception*, David Lewin ha pubblicato un importante saggio dal titolo *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception* [Lewin 1986]. Il tema era sviluppato in più di una sessantina di pagine articolate in cinque parti. In una prima parte Lewin forniva una panoramica sui rapporti tra fenomenologia di ispirazione husserliana e teoria musicale, riferendo delle ricerche di alcuni studiosi americani, dalla monografia sulla temporalità fenomenologica di Izchak Miller [Miller 1984] fino alle indagini musicologiche di Judith Lochhead [Lochhead 1982] e Thomas Clifton [Clifton 1983], e suggerendo ulteriori confronti nell'ambito della musicologia di allora. Nella seconda parte proponeva un modello teorico di percezione musicale che assumeva alcuni spunti dalla fenomenologia per rielaborarli in termini liberamente informatici e computazionali. Quindi, dopo aver applicato il modello a un breve passo di Franz Schubert nella terza parte, nella quarta svolgeva alcune riflessioni di approfondimento

Gu - ten Mor - gen, schö - ne Mül - le - rin! Wo steckst du gleich das Köpf - chen hin, als

(bass sounds 8ab)

wär' dir was ge - sche - hen? Ver - dreisst dich denn mein Gruss so schwer? Ver -

stört dich denn mein Blick so sehr? so muss ich wie - der ge - hen, (usw)

Fig. 1. *Morgengruss*, bb. 5–17, schema

metodologico, cui però seguiva nella quinta una prospettiva sostanzialmente autocritica.

L'ampiezza e ancor più la complessità dello scritto di Lewin danno l'idea delle potenzialità teoretiche insite in esso, ma insieme anche della difficoltà di farle emergere nella loro pienezza. Il saggio è stato spesso citato, ma si può dire che sia rimasto in ombra rispetto all'opera capitale di Lewin, il volume *Generalized Musical Intervals and Transformations* uscito appena un anno dopo [Lewin 1987]. Solo in tempi piuttosto recenti sono comparsi due articoli critici che hanno trattato di alcuni aspetti racchiusi nel saggio di Lewin. Brian Kane ha esplorato il rapporto di Lewin con la fenomenologia nelle sue diverse correnti americane: tra scuola della *West Coast*, intenta ad assimilare il pensiero di Husserl con quello di Frege fino a pensare ad applicazioni informatiche e computazionali per lo studio della percezione, e studiosi più vicini al pensiero post-husserliano, di Heidegger o di Merleau-Ponty, con un'idea più prassistica e corporea dell'esperienza percettiva [Kane 2011]. Maryam Moshaver ha preso invece in considerazione soprattutto il tentativo di analisi del passo schubertiano rapportandolo alla concezione husserliana della coscienza del tempo e mettendone in luce alcune intrinseche pieghe teoriche [Moshaver 2012].

Questo rinnovato interesse per il saggio di Lewin ispira anche il presente articolo, che però non si propone di costituire, almeno in senso eminente, un ulteriore intervento di indagine critica. Lo scopo principale è piuttosto quello di

prendere uno spunto, volutamente parziale, dal discorso di Lewin, per suggerire una proposta alternativa (originale anche se fortemente debitrice del confronto stesso) che, con l'elaborazione di una nuova analisi, sappia suggerire un modello teorico circa la fenomenologia della percezione musicale.

2. Il modello teorico di Lewin

Il modello teorico di percezione musicale messo a punto da Lewin nel suo saggio si basa sulla seguente formula fondamentale: $p = (EV, CTX, P-R-LIST, ST-LIST)$. Con ciò ciascuna percezione viene definita formalmente da quattro argomenti. EV (Event) è un evento sonoro, o un insieme di eventi sonori, in quanto percepito. CTX (Context) è il contesto in cui avviene la percezione. P-R-LIST (Perception-Relation-List) è una lista che mette in relazione una percezione abbinandola in coppia con le altre. ST-LIST (Statement-List) è una lista di affermazioni-enunciati sulla percezione, espressi in un determinato linguaggio grazie a grafici analitici, a un commento verbale o altro. Durante l'ascolto di un passaggio musicale, anche brevissimo, si susseguono e si intrecciano infatti molteplici percezioni, ciascuna delle quali è definita dai quattro argomenti.

Per capire come funziona il modello può essere utile vedere come Lewin lo ha applicato a un breve passaggio del Lied *Morgengruss* di Schubert. Innanzitutto bisogna esaminare la Fig. 1, che riporta una prima riduzione schematica del brano da parte di Lewin, che ne ha tagliato l'introduzione pianistica e la parte finale. Per il resto lo schema mostra la linea melodica vocale (con il testo relativo ai primi versi) e quella del basso (trasposto un'ottava più in alto). Gli arpeggi dell'accompagnamento sono omessi.

Avendo come punto di riferimento tale prima riduzione, si può passare a considerare la Fig. 2 e la Fig. 3 che corredano l'analisi di Lewin compiuta applicando il modello teorico alle bb. 9–16. Ciò consente di leggere una dopo l'altra ciascuna percezione nei suoi quattro argomenti. I primi tre argomenti sono elencati in colonna nella Fig. 2, mentre per il quarto c'è un rinvio dall'ultima colonna ai grafici della Fig. 3 (nell'originale Fig. 8) o a un commento verbale a parte.

Percezione dopo percezione, scorrendo riga per riga la Fig. 2, si ricavano gli eventi sonori presi in considerazione (EV), i diversi contesti (CTX), una lista di relazioni di abbinamento con altre percezioni (P-R) e il rinvio ai grafici che valgono come affermazioni-enunciati (ST).

La percezione 1 presenta come evento sonoro la b. 12; come contesto sé stessa; nessun abbinamento con altre percezioni; un diagramma schematico del bicordo *sib-re* interpretato come primo rivolto di una triade di Sol minore.

p	EV	CXT	Selected P - R Pairs	Selected STatements
p1	m. 12	m. 12		Fig. 8.1
p2	m. 12	m. 9-12	(p1, terminal inclusion) (V-percept, questioning)	Fig. 8.2
p3a	m. 12-13	m. 12-13	(p1, incipital inclusion) (p4, implication)	Fig. 8.3
p3b	m. 12-13	m. 9-13	(p2, denial) (p3a, reinforcement)	Fig. 8.3
p4	m. 12-13	m. 12-13 plus expected m. 14	(p3a, realization) (earlier d tonicization, elaboration)	Fig. 8.4
p5	m. 9-13	m. 9-13 plus expected continuation	(p4, medial inclusion), (p4, reinforcement) (p3b, reinforcement), (p2, virtual annihilation)	Fig. 8.5
p6a	m. 14	m. 12 -14	(p4, confirmation and elaboration) (p6b, implication)	Fig. 8.6
p6b	m. 14	m. 12-14 plus expected m. 15 (in d minor)	(p6a, realization), (p7a, modification)	As in the commentary
p7a	m. 14	m. 12-14 plus expected m. 15 (seq.)	(p6b, modification), (p3a, sequential expansion)	Fig. 8.7
p7b	m. 14-15	m. 12-15	(p7a, confirmation), (p6b, denial) (p5, confirmation (via p6a))	As in the commentary
p8	m. 14-15	m. 9-15	(Ab-G in bass of m. 9, expanded recapitulation), (p9, support)	Fig. 8.8
p9	m. 9-15	m. 9-15 plus expected m. 16	(p2, confirmation), (p3b, denial) (p8, support), (p5, qualification)	Fig. 8.9

Fig. 2. *Morgengruss*, bb. 12–15, Lista delle percezioni

(8.1) (8.2) (8.3) (8.4)

(8.5) (8.6)

(8.7) (8.8)

(8.9)

C: $V(7)$ ii $V(7)$ $d: iv^6$ V i i^7 i^4_3

$d: iv^6$ V $c: iv^6$ V

Verdriesst dich denn mein Verstört dich denn mein

C: $V(7-)$ $(I(-3))$

Fig. 3. *Morgengruss*, bb. 12–15, Lista dei grafici-enunciati

La percezione 2 presenta come evento sonoro la b. 12; come contesto le bb. 9–12; l’abbinamento con la percezione 1 che viene inclusa come sua parte terminale; un diagramma del bicondo *si $\flat$ -re* legato a quanto precede e interpretato come messa in dubbio del quinto grado della tonalità di Do Maggiore con annullamento della sensibile.

La percezione 3a presenta come evento sonoro le bb. 12–13; come contesto le stesse battute; l’abbinamento con la percezione 1 che viene inclusa come sua parte iniziale e con la successiva percezione 4 in quanto da essa implicata; un diagramma dei bicondi *si $\flat$ -re* e *la-do $\sharp$* interpretati rispettivamente come primo

rivolto di un quarto grado di Re minore (quindi non come quinto di Do Maggiore) e come quinto di Re minore.

La percezione 3b presenta come evento sonoro le bb. 12–13; come contesto le bb. 9–13, l’abbinamento con la percezione 2 in quanto da essa negata e con la percezione 3a in quanto rinforzata; il medesimo diagramma della percezione 3a.

La percezione 4 presenta come evento sonoro le bb. 12–13; come contesto le bb. 12–13 più la 14 in quanto attesa; l’abbinamento con la percezione 3a in quanto realizzata; un diagramma con i bicordi *sib-re* e *la-do#* più il bicordo *re-re* (in rombi) interpretati come iv6-V tendenti a un primo grado di Re minore.

La percezione 5 presenta come evento sonoro le bb. 9–13 e la loro continuazione; l’abbinamento con la percezione 4 in quanto inclusa entro essa e rinforzata, con la percezione 3b in quanto rinforzata e con la percezione 2 in quanto annullata; un diagramma raffigurante schematicamente gli accordi passati delle bb. 9–11 (in semibrevis), delle bb. 12–13 e della loro continuazione (bicordi in rombi) interpretati come un prolungamento di un quinto grado di Do Maggiore attraverso una modulazione passeggera al secondo grado.

La percezione 6a presenta come evento sonoro la b. 14; come contesto le bb. 12–14; l’abbinamento con la percezione 4 in quanto confermata ed elaborata e con la percezione 6b in quanto implicata; un diagramma schematico in cui i bicordi *sib-re* e *la-do#* sono interpretati come iv6-V di Re minore tendenti a un primo grado trasformato al secondo rivolto con quinta abbassata e settima.

La percezione 6b presenta come evento sonoro la b. 14; come contesto le bb. 12–14 più la 15 in quanto attesa; l’abbinamento con la percezione 6a in quanto realizzata e con la percezione 7a in quanto modificata; il rimando a un commento verbale che esplicita i rapporti con le altre percezioni.

La percezione 7a presenta come evento sonoro la b. 14; come contesto le bb. 12–14 più la 15 in quanto attesa; l’abbinamento con la percezione 6b in quanto modificata e con la percezione 3a in quanto sua conseguente espansione; un diagramma con i bicordi *sib-re* e *la-do#* interpretati come iv6-V di Re minore e il bicordo *lab-do* come iv6 di Do Maggiore tendente a un bicordo *sol-si* (in rombi) come V di Do Maggiore.

La percezione 7b presenta come evento sonoro le bb. 14–15; come contesto le bb. 12–15; l’abbinamento con la percezione 7a in quanto confermata, con la percezione 6b in quanto negata, con la percezione 5 in quanto confermata mediante la percezione 6a; il rimando a un commento verbale che esplicita i rapporti con le altre percezioni.

La percezione 8 presenta come evento sonoro le bb. 14–15; come contesto le bb. 9–15; l’abbinamento con la percezione 9 in quanto supportata; un diagramma

che sottolinea il richiamo tra la b. 9 e le bb. 14–15 con la comune discesa *lab-sol* al basso.

La percezione 9 presenta come evento sonoro le bb. 9–15; come contesto le stesse battute più la 16 in quanto attesa; l’abbinamento con la percezione 2 in quanto confermata, con la percezione 3b in quanto negata, con la percezione 8 in quanto supportata e con la percezione 5 in quanto meglio specificata; un diagramma complessivo in cui l’elaborazione cromatica del prolungamento di un quinto grado di Do Maggiore tende a un primo grado.

L’analisi di Lewin racchiude un complesso notevole di risvolti. In questa sede tuttavia ci si può limitare a qualche breve osservazione. Lewin ha messo in evidenza che l’esperienza percettiva di un passo relativamente breve comprende tutta una rete di singole percezioni che si intrecciano e si riferiscono continuamente le une alle altre. L’interpretazione percettiva di ogni evento sonoro dipende sempre da un contesto più o meno ampio. Le varie percezioni sono sempre in relazione con altre percezioni passate, presenti o future, rispetto alle quali si instaurano rapporti continui di inclusione, di implicazione, di rinforzo o di indebolimento, di realizzazione o di annullamento. Ciò rende le interpretazioni percettive sempre mutevoli, talvolta in reciproco accordo ma talvolta in reciproco contrasto.

3. Il diagramma del tempo di Husserl

In che senso il modello teorico di Lewin può essere detto fenomenologico? Considerato di per se stesso certo non contiene alcun riferimento diretto a Husserl o ai suoi seguaci più o meno ortodossi. Ma guardando complessivamente all’intero saggio si capisce bene come i richiami alla fenomenologia filtrino implicitamente anche in un’applicazione analitica del modello. Per esempio, quando Lewin parla di percezioni che ne implicano o che ne realizzano altre si richiama al cosiddetto modello implicazione-realizzazione, proposto da Eugene Narmour su spunto di Leonard Meyer, assai importante nell’ambito di ricerca teorico-analitica americana.¹ Non trascura però di istituire un paragone con alcuni concetti di marca husserliana. Le implicazioni di Meyer e Narmour infatti sembrano possedere uno statuto simile alle protenzioni, intenzioni di attesa immediata che hanno la possibilità di essere riempite percettivamente, secondo quanto emerge dalle ricerche fenomenologiche sul tempo compiute da Husserl. Ciò che viene implicato da un

1. Quando accenna al modello implicazione-realizzazione Lewin si riferisce soprattutto a Narmour [Narmour 1977]. Si tenga conto comunque che i testi fondamentali di Narmour sull’analisi della melodia, dove viene a esplicitarsi esemplarmente tale modello teorico [Narmour 1990, Narmour 1992], sono successivi al saggio di Lewin.

passaggio musicale può essere inteso come il contenuto percettivo di una protenzione anticipatrice di attesa.

Come ha già sottolineato la Moshaver nell'articolo citato, se la concezione husserliana della coscienza tempo, tramite lo studio di Miller, ha una forte influenza su Lewin, non ci si può esimere da esplorarla un poco più a fondo, a cominciare dall'esame di uno specifico diagramma husserliano. Si consideri allora la Fig. 4, che riprende una raffigurazione comparsa nelle celebri lezioni di Husserl sulla coscienza interna del tempo, pubblicate nel 1928 ma derivanti dalla rielaborazione di un corso risalente al 1904-5 [Husserl 1928].

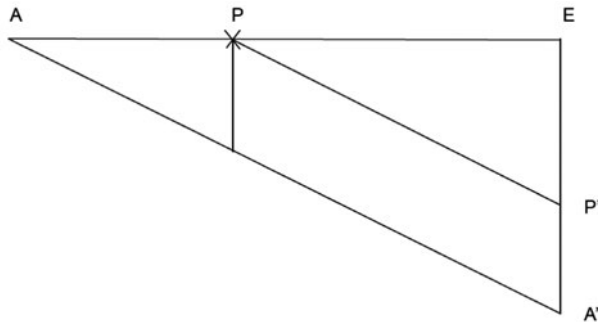


Fig. 4. Diagramma husserliano del tempo

Husserl in questo passo delle sue lezioni stava illustrando come avviene la percezione del tempo basandosi proprio su un esempio sonoro. La linea orizzontale A-P-E rappresenta la serie continua dei punti-ora con cui sono date, grazie a incessanti impressioni sensibili, le fasi successive di durata dell'oggetto-suono. La linea diagonale A-A' e quella P-P' rappresentano lo sprofondamento nel passato dei rispettivi punti-ora mediante ritenzione (ricordo primario). La linea verticale E-P'-A' rappresenta il continuo di fase del punto-ora con il suo orizzonte di passato.

Anche se non è integrato in questo diagramma husserliano, nell'esame fenomenologico del tempo compare altresì il concetto di protenzione, cui si è già accennato. La protenzione può essere intesa come una sorta di corrispettivo della ritenzione: l'una essendo un'intenzione di attesa con cui si anticipa il futuro immediato, l'altra un'intenzione con cui si ricorda il passato immediato. Le fasi future di un oggetto sonoro sono anticipate nella protenzione; quelle presenti date nelle impressioni; quelle passate ricordate nella ritenzione. La protenzione può essere riempita (o annullata) da un'impressione sonora, mentre nella ritenzione si ha il progressivo svuotamento dell'impressione originaria.

Il diagramma husserliano tratta della percezione di un oggetto dato nel tempo: nell'esempio specifico la percezione di un suono in quanto mero oggetto sensibile

(sia pure come oggetto fenomenologico e non come nudo oggetto fisico-acustico). Nel caso della percezione musicale si dovrebbe considerare non solo l'oggetto sonoro ma anche l'oggetto culturale fondato su di esso ovvero l'oggetto estetico-artistico nella sua completezza. Vero è che il diagramma del tempo, con il gioco di impressioni e ritenzioni, si può applicare certo anche a un oggetto musicale. Alla percezione sensibile va amalgamata tuttavia una percezione-interpretazione di ordine eminentemente culturale. Se si tiene conto di questa esigenza si può sperare di disegnare, ricalcando da vicino la traccia husserliana, un modello teorico che tragga spunto da Lewin ma nel contempo possa costituire una proposta alternativa.

4. Fenomenologia delle intenzioni tonali

Da un punto di vista fenomenologico si può dire che, quando si percepisce un oggetto musicale, questo viene recepito in quanto dotato di senso. Tale senso, concernente tanto il suo strato meramente sonoro (sempre che sia pensabile nella sua nudità) quanto il suo strato culturale ed artistico, si manifesta in un'esperienza che viene costituendosi in un decorso prettamente temporale. In tal modo il diagramma del tempo delineato da Husserl può servire da traccia per analizzare la percezione musicale. Infatti anche il senso musicale si dà in una successione di fasi che vengono anticipate per via protenzionale e vengono ricordate per via ritenzionale. Ma come è possibile integrare nel diagramma del tempo la costituzione di un senso musicale? Dipende ovviamente dal tipo di musica. Se ci si attiene al caso dell'analisi di Lewin relativa al breve passo schubertiano, si può sostenere che in tal caso il senso musicale che interessa particolarmente è quello proprio dei processi armonici tonali. Si tratta insomma di formulare un'autentica fenomenologia della percezione tonale.

Appunto perché l'idea di una fenomenologia della percezione tonale ha preso qui avvio da un tentativo di Lewin, può essere utile far riferimento alla teoria trasformativa che da lui è derivata e per la quale è principalmente noto. Peraltro proprio in uno studio sulle trasformazioni tonali scritto da Steven Rings è possibile rintracciare qualche buon suggerimento su come considerare dal punto di vista fenomenologico la percezione della tonalità [Rings 2011]. Rings parla in proposito di specifiche intenzioni tonali.²

2. Nel far riferimento alle intenzioni tonali, Rings non si addentra a fondo nelle problematiche filosofiche della fenomenologia, ma rimanda a un testo introduttivo di Robert Sokolowski [Sokolowski 2000]. Resta comunque evidente l'ispirazione husserliana del concetto stesso di intenzione tonale.

In termini fenomenologici, accennare alle intenzioni tonali significa evidenziare che, nel corso dell'ascolto, ricevono un rilievo proiettivo i suoni fondamentali dei vari accordi e, più in generale, una tonica quale primo grado dell'intero passaggio musicale. In altri termini, tutti gli eventi sonori vengono via via riferiti percettivamente a una gerarchia tonale che si costituisce in una rete sonora orientata verso una tonica finale. Ai sensi di tale gerarchia, per ogni fase dell'ascolto si ha come punto di riferimento istantaneo una triade (o una quadriade) qualificata in base a un suono fondamentale, mantenendo però costantemente un'attenzione proiettiva sulla triade che ha come base fondamentale la tonica del passaggio.

Per identificare inizialmente la rete di relazioni tonali che orienta la percezione musicale nei suoi riferimenti armonici può essere utile indicare ciò che in termini tecnici è detto GIS (sistema intervallare generalizzato). Nella formulazione teorica ideata da Lewin il GIS è un modello matematico che combina un insieme di oggetti sonori a un gruppo di intervalli regolati da una relativa funzione intervallare. Un GIS, come tale, può riguardare non soltanto il parametro delle altezze, ma nella massima generalizzazione, tutti i parametri sonori (durate, timbri ecc.). Tuttavia, per quanto concerne ciò che qui interessa, sono esclusivamente le altezze a essere prese in esame. Detto in estrema sintesi, in tal caso si tratta di associare il grado di una scala diatonica maggiore o minore alla classe di altezza (da intendersi per convenzione secondo il sistema del temperamento equabile) propria di ciascun suono. Si può dire allora che per effetto dell'intenzionalità tonale la classe di altezza di ciascun suono viene percepita come grado determinato di una scala diatonica maggiore o minore, ciò che a livello teorico corrisponde, per l'appunto, all'inquadramento all'interno di un GIS.

5. Un diagramma basato sul GIS

Dopo aver accennato alla possibilità di tradurre ciascuna intenzione tonale in termini di GIS, quale attribuzione percettiva di un grado della scala alla classe di altezza di ciascun suono, si può ora tornare al diagramma husserliano del tempo e tentare di riprendere un'analisi del passo schubertiano. L'interesse dell'operazione consiste nel fatto che, come già si è visto nell'analisi di Lewin, l'andamento cromatico del processo armonico mette capo a un intreccio percettivo di una certa complessità. Pur rimanendo all'interno di un impianto tonale, il passo turba momentaneamente l'orientamento armonico. L'intenzionalità tonale subisce continui mutamenti che si giocano sul piano delle protenzioni e delle ritenzioni. In termini di GIS ciò significa che l'attribuzione di un grado della scala all'altezza dei suoni risulta incerto e provvisorio, sempre soggetto a possibili correzioni o aggiustamenti. Tutto ciò risulta evidente esaminando la Fig. 5.

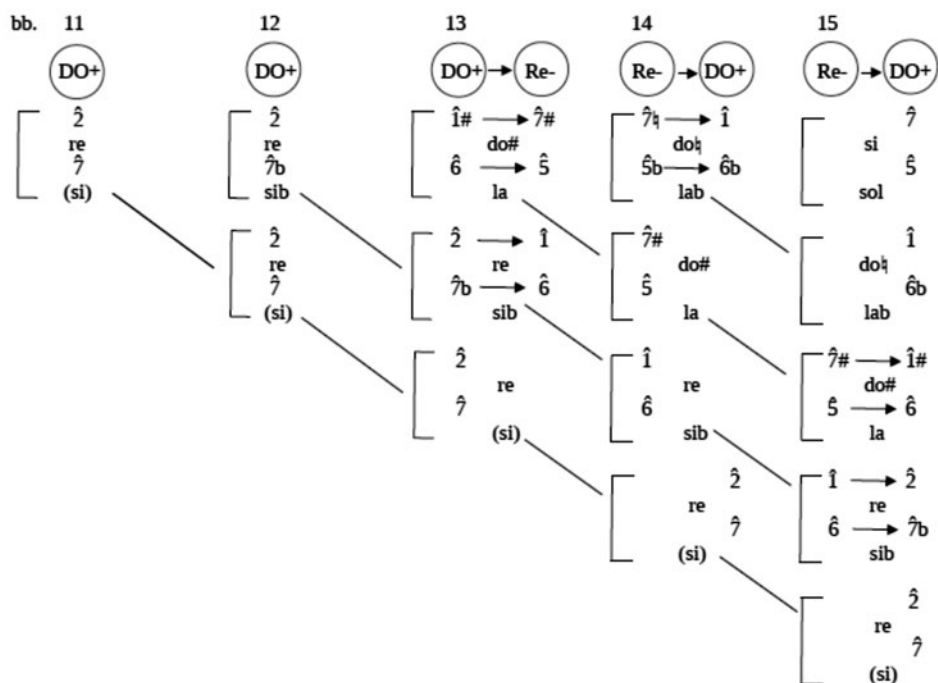


Fig. 5. Morgengruss, bb. 11–15, Diagramma secondo il GIS

Il diagramma va letto tenendo presente quello husserliano sul tempo. Sulla linea orizzontale principale è indicata la serie dei punti-ora, tradotta come successione sonora battuta per battuta. Sulle linee diagonali è rappresentato lo sprofondamento nel passato delle varie battute; sulle linee verticali il continuo di fase della battuta attuale con l'orizzonte delle battute passate ancora ritenute. Nel diagramma sono indicati i bicordi secondo una riduzione armonica che ricalca quella dei diagrammi parziali di Lewin. Per ogni suono (attuale o ritenuto) è indicata l'attribuzione percettiva di un grado della scala. Nei circoletti posti sopra la linea orizzontale principale sono esplicitate le scale diatoniche di riferimento.

Al di là delle osservazioni di dettaglio, quanto si ricava dalla lettura del diagramma è che l'andamento cromatico del passo costringe continuamente l'intenzionalità tonale ad attribuire gradi alterati ai suoni. La scala di riferimento risulta pertanto incerta. Se all'inizio l'orizzonte ritenuto spinge a un riferimento alla scala di Do Maggiore poi (b. 13) prevale momentaneamente quello alla scala di Re minore per essere riconfermato infine ancora quello a Do Maggiore. Ciò che è peculiare del diagramma è la visualizzazione del fatto che i mutamenti del riferimento tonale, oltre a dipendere dall'orizzonte ritenuto, parimenti retroagiscono

su di esso. Tale aspetto corrisponde alle proprietà ricorsive, di azione circolare reciproca delle percezioni, che Lewin rivendica per il suo modello.

6. Un'analisi fenomenologico-trasformativale

La traduzione in termini di GIS è solo un momento preparatorio rispetto a un'autentica analisi trasformativale che sappia esaminare, nello spirito dei contributi teorici di Lewin, non soltanto le relazioni statiche (anche se provvisorie) tra i suoni ma altresì la dinamica trasformativa che interviene immediatamente nella processualità delle successioni sonore. In tal senso, per evitare un atteggiamento che Lewin stesso avrebbe qualificato come rigidamente cartesiano, bisogna andare oltre il diagramma della Figura 5, la cui incompletezza si evince anche sul piano fenomenologico dalla mancata indicazione delle protenzioni implicate durante la percezione tonale. Per completare tali lacune è necessario procedere a un'analisi secondo quanto illustrato nella Fig. 6.

Il complesso di grafici analitici va letto in corrispondenza con il diagramma basato sul GIS. In esso però la raffigurazione della temporalità è soggetta, per ragioni grafiche, a una rotazione. La linea della successione di battute nella loro attualità sonora è rintracciabile diagonalmente (freccie continue). Le linee dello sprofondamento nel passato sono rintracciabili verticalmente (freccie tratteggiate). Le linee del continuo di fase, con l'orizzonte ricordato e quello atteso, sono raffigurate orizzontalmente e coincidono pertanto con i vari pentagrammi sovrapposti.

Nei pentagrammi sono notati non i semplici bicordi ridotti (melodia e basso) bensì i successivi accordi a quattro parti, ai quali è sottoposta una tradizionale analisi per gradi della tonalità. Gli accordi ritenuti sono sfumati in grigio rispetto a quelli attuali. Tra un accordo e l'altro sono indicate le trasformazioni tonali che possiedono un mutevole senso percettivo. RI significa risoluzione al primo grado; RV risoluzione al quinto grado; Pm trasformazione al parallelo minore; ChrD discesa cromatica delle parti estreme. PrV indica, in senso schenkeriano, un prolungamento del quinto grado, quale si coglie al termine del passaggio tramite sintesi a distanza con il ricordo del suo inizio.³

La percezione riguarda in questo caso un'unità armonica di livello più ampio rispetto alla successione battuta per battuta. Inoltre emerge ritenzionalmente il rilievo delle linee di discesa cromatica rispetto all'attribuzione dei gradi ovvero, come si potrebbe dire altrimenti, lo spostamento momentaneo della sintassi armonica da una logica funzionale a quella di una condotta cromatica delle voci.

3. L'idea di sintesi a distanza viene sviluppata in particolare nelle lezioni husserliane sulla sintesi passiva [Husserl 1966]. Il tema della sintesi riguarda del resto, più in generale, tutti gli ambiti dell'intenzionalità qui considerati.

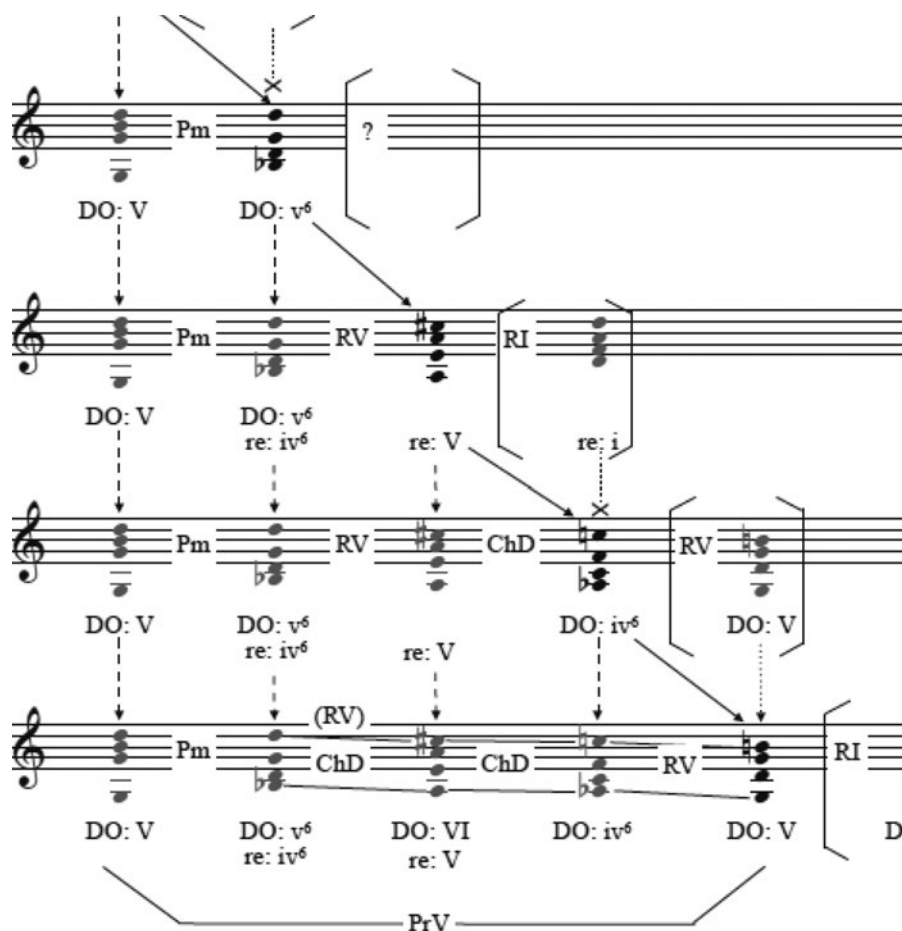


Fig. 6. *Morgengruss*, bb. 11–15, Diagramma fenomenologico-trasformatore

Da sottolineare l'indicazione delle intenzioni protenzionali di attesa, notate come accordi tra parentesi quadra con relativi gradi e trasformazioni. Il loro contenuto dipende dalle aspettative principali delineate via via sulla base della sintassi del sistema tonale. Le protenzioni possono essere riempite dall'evento sonoro che si attualizza (linea a punti con freccia) oppure possono essere annullate da esso (linea a punti barrata). Tipicamente l'annullamento di una protenzione tende a provocare un mutamento nell'orientamento dell'intenzionalità tonale, ossia a favorire ciò che comunemente si chiama una modulazione. Questo avviene sia con la mancata risoluzione alla tonica di Do Maggiore (b. 12) sia con la mancata risoluzione alla tonica di Re minore (b. 14).

Da un rapido confronto con l'analisi di Lewin, si possono notare palesi punti di congruenza interpretativa, ma anche rilevanti differenze di metodo. L'analisi ora

proposta procede per via più sistematica incorporando la complessità dell'intreccio percettivo nelle indicazioni battuta per battuta (fase per fase). L'integrazione dei concetti inerenti al tempo fenomenologico (ritenzione, protenzione ecc.) è piena ed esplicita. Invece viene evitata ogni allusione al modello implicazione-realizzazione, per quanto un confronto generico sia comunque sempre possibile.

Si noti infine che l'analisi proposta evita il riferimento a un'eventuale applicazione informatica, suggerita viceversa dal modello di Lewin (sia pure con un risvolto autocritico). La percezione musicale così analizzata va pensata fenomenologicamente come esperienza di un'autentica coscienza vivente, piuttosto che come processo assimilabile a quello di un'elaborazione computazionale di informazioni.

7. Osservazioni conclusive

Ci sono sempre dei rischi nelle ibridazioni teoriche. Che senso ha mescolare fenomenologia e analisi trasformazionale? Nessuno se si ottiene un puro accostamento di concetti che non si sposano. Per questo nel proporre un'analisi fenomenologico-trasformazionale si è cercata una fusione motivata di due ambiti teorici che comunque nelle ricerche che da Lewin portano a Rings hanno mostrato di avere notevoli affinità.

Il procedimento sistematico con cui si è analizzato nuovamente il passo di Schubert conduce alla formulazione di un autentico modello teorico circa la percezione dell'armonia tonale. Tale analisi infatti può esser fatta valere, nel senso e nei limiti della fenomenologia husserliana, come esemplare per una riflessione eidetica circa gli atti di percezione armonica. Nel modello si evidenziano molteplici aspetti: 1) la successione fase per fase, qui battuta per battuta, dell'attualità sonora (impressionale) data dagli accordi con la loro momentanea interpretazione tonale (GIS e trasformazioni); 2) lo sprofondamento ritenzionale nell'orizzonte passato (ricordo primario) con eventuale reinterpretazione retroattiva; 3) l'approssimarsi protenzionale nell'orizzonte futuro (attesa primaria) con livelli diversi di determinazione o indeterminazione; 4) il riempimento o l'annullamento delle protenzioni; 5) le diverse linee del continuo di fase costituite da ritenzioni, impressioni e protenzioni. Si presume che nell'insieme di tutti questi punti sia da rintracciare la struttura essenziale caratterizzante la percezione di un decorso armonico.

Un simile modello potrebbe fungere da strumento analitico pronto per qualsiasi impiego. Ma soprattutto potrebbe dare nuovi impulsi allo scrupolo, sempre vivo, di mettere d'accordo i risultati della teorizzazione sulla musica con l'esperienza diretta dell'ascolto. Spesso tale scrupolo va in direzione di cercare

conferme sperimentali per una teoria musicale attraverso indagini nell'ambito della psicologia empirica.⁴ Ma forse può essere altrettanto proficuo cercare tale accordo richiamandosi direttamente a una teorizzazione filosofica che, riflettendo sull'esperienza percettiva, dialoghi alla pari con la teorizzazione musicale. In tale direzione si pone il tentativo di un connubio tra fenomenologia e teoria trasformativale.

C'è un'ultima considerazione da suggerire. Tutte le teorie musicali che si propongono di raccordarsi all'esperienza diretta della musica, pretendendo magari di costituire specificamente una teoria della percezione musicale, si imbattono inevitabilmente nella tematica del tempo. Temporale è tanto il processo percettivo quanto il suo oggetto musicale. Poi però è molto difficile riuscire a non congelare nell'analisi teorica la fluidità propria della temporalità. Le teorie più accorte sono consapevoli di questo problema. Per esempio, Fred Lerdahl e Ray Jackendoff, autori di una teoria generativa della musica tonale, sottolineano come il loro modello teorico dia conto di un'elaborazione cognitiva della musica che si può ottenere solo al termine del brano, come risultato finale dell'ascolto, ma non può restituire l'elaborazione parziale e provvisoria che avviene fase per fase durante l'ascolto stesso [Lerdahl & Jackendoff 1983, Jackendoff 1987].

Modellizzare l'elaborazione cognitiva della musica quale avviene nel tempo del suo farsi è molto complicato. Per ottenere ciò forse c'è bisogno di andare oltre l'idea di un processo informatico o computazionale della mente. Un modello fenomenologico-trasformativale, che consideri la costituzione vivente di senso, potrebbe certo fornire qualche utile spunto in proposito.

4. L'ambito della ricerca empirico-sperimentale a proposito della percezione musicale è amplissimo e in continua espansione. Si può notare tuttavia che un importante capitolo della psicologia della musica risale alle indagini della *Gestaltpsychologie*, che ai suoi inizi aveva non poche radici teoriche in comune con la fenomenologia husserliana. I risultati della *Gestaltpsychologie* sulla percezione sonora costituiscono tuttora, nei loro principi, il punto di partenza di numerose riflessioni teoriche sulla musica.

BIBLIOGRAFIA

- CLIFTON TH. (1983), *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*, Yale University Press, New Haven.
- HUSSERL E. (1928), *Vorlesungen zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Niemeyer, Halle.
- HUSSERL E. (1966), *Analysen zur passiven Synthesis (1918–1926)*, Nijhoff, Den Haag.
- JACKENDOFF R. (1987), *Consciousness and the Computational Mind*, The MIT Press, Cambridge.
- KANE B. (2011), *Excavating Lewin's "Phenomenology"*, «Music Theory Spectrum», 33/1, pp. 27–36.
- LERDAHL F. & JACKENDOFF R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge.
- LEWIN D. (1986), *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*, «Music Perception», 3/4, pp. 327–392.
- LEWIN D. (1987), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, Yale University Press, New Haven.
- LOCHHEAD J. (1982), *The Temporal Structure of Recent Music. A Phenomenological Investigation*, PhD. Dissertation, State University of New York.
- MILLER I. (1984), *Husserl, Perception, and Temporal Awareness*, The MIT Press, Cambridge.
- MOSHAVER M. (2012), *Telos and Temporality: Phenomenology and the Experience of Time in Lewin's Study of Perception*, «Journal of American Musicological Society», 65/1, pp. 179–214.
- NARMOUR E. (1977), *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music-Analysis*, University of Chicago Press, Chicago.
- NARMOUR E. (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, University of Chicago Press, Chicago.
- NARMOUR E. (1992), *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity. The Implication-Realization Model*, University of Chicago Press, Chicago.
- RINGS S. (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford University Press, New York.
- SOKOLOWSKI R. (2000), *Introduction to Phenomenology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Abstract

Il saggio di David Lewin *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception* [1986] si occupa delle interrelazioni tra analisi della musica e fenomenologia della percezione, sviluppando un modello formale sulla costituzione di esperienze percettive degli eventi musicali multiple ed eterogenee. Lewin applica il modello proponendo un'analisi del Lied *Morgengruss* di Schubert. Al fine di proseguire il tentativo fenomenologico di Lewin, questo articolo suggerisce un approccio analitico che esplora la concezione husserliana della coscienza del tempo. Due specifici diagrammi su *Morgengruss* uniscono analisi fenomenologica e teoria trasformativa.

Giovanni Albini

Combinatorial Features as Cues and Means of Music Innovation

Abstract

The features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition in music are defined and discussed, focusing on how and why they can occur and be used as cues and means of innovation. Their occurrence in the scores of different composers is then studied, with examples from the music and techniques of Ludwig van Beethoven, Arnold Schoenberg, Josef Matthias Hauer, Fritz Heinrich Klein, Milton Babbitt, Arvo Pärt, Paul Glass, Tom Johnson and of the author.

The concepts I will introduce in this paper originated in the context of my artistic research as a composer, springing up from a constant analysis and refinement of my own compositional techniques within the framework of mathematically informed aesthetics of music composition that involve the use of combinatorial strategies and devices as means of innovation. Having then identified some peculiar and significant common traits and traced them back to three specific features, I have started looking for their occurrence in the music of Western legacy. Therefore, I will firstly explain how and why I have personally defined and employed these features, before proceeding to investigate them in respect of the scores and techniques of other composers. The aim is to offer a possible insight of some works and compositional devices that otherwise could be simply perceived as idiosyncratic and to study and try to explain the function that the three features could have served and can still serve. In fact, my argument is that they often appear in precise periods of the output of a composer and of the history of music, when a challenging balance is asked between novelty and tradition. Nonetheless, I am not alleging (or denying) that such features have been knowingly employed by other composers, nor that they have been used with the same aesthetic goals as mine. Consequently, I do not intend to investigate in this paper their individual aesthetic values when they are not featured all together, nor to deepen their

eventual connections with their cultural and aesthetic environments. I rather simply observe them in the situation of their co-existence as a characteristic of a music score and of compositional techniques and I aim to find and show a specific similarity: the capability of triggering musical discoveries.

To that end, I will introduce in the first paragraph the three features of “completeness”, “exhaustiveness” and “equality in repetition”, explaining how and why they appeared in my own artistic research and briefly discussing from a general point of view their capability of triggering musical discoveries while they are featured all together. I will then trace them backwards in time from a technique of mine in which I employ them (paragraph two) to some illustrative music of Tom Johnson (paragraph three), Paul Glass (paragraph four), Arvo Pärt (paragraph five), Milton Babbitt, Fritz Heinrich Klein, Arnold Schoenberg, and Josef Matthias Hauer (paragraph six), and Ludwig van Beethoven (paragraph seven).

1. Completeness, exhaustiveness and equality in repetition

As a composer, I am especially interested in dealing with established musical elements that are characterized by a distinctive common significance. They are a kind of elements which have usually been extensively employed and have gained a clear identity that it is difficult to partly relinquish without ending up in something totally different. Since I aim to work with such elements granting a neat focus on their likeness and yet put them in a different perspective, while composing I face a hard task. The balance between tradition and innovation is not straightforward.

A solution I found makes use of mathematics. More specifically, I formalize the aforesaid conventional elements and I study them in the framework of mathematics trying to uncover new ways to deal with them. Consequently, I implement the knowledge I have achieved to set constraints to abide by while composing, and finally I compose in the new grammar I have set. This gave rise to several different techniques, mostly related to harmonic, gestural and technological elements.¹

Three correlated features have returned several times in the grammars I set under the described procedure, catching my attention and becoming then themselves *ex ante* compositional strategies.² In fact, I have noticed that I usually 1)

1. On this matter, further detail has been offered in various papers written by me [2018], by me and Samuele Antonini [2009], by me and Marco Paolo Bernardi [2017], by Alberto Barberis [2017] and by Giovanni Cestino [2019].
2. This highlights how in my artistic activity the concepts of composition conceived as a search for knowledge about aesthetics and composition as an act producing aesthetical objects actually blur and are mutually enhancing and interdependent.

consider a complete set of musical elements and I limit myself to use them exclusively so that 2) they all appear, 3) the same number of times. I call these three features “completeness”, “exhaustiveness” and “equality in repetition”. Completeness must not be confused with exhaustiveness, since the former defines the requirement of an undertaken set of musical elements while the latter demands that the elements of that set will then appear in the composition without exclusion. In fact, I consider a set of musical elements complete if there is a characterizing property according to which all the elements that satisfy it are included.³

The use of the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition let me avoid compositional habits, focusing exclusively on a specific group of elements, but at the same time preventing emphasis on anyone of them. Therefore, the “game” of recombining this limited set of possibilities can find in the constraints of permutation the opportunity for artistic discoveries.

Constraints have often been used as a means of triggering ideas and inspiration and in that respect combinatorics has the unique capability of establishing the boundaries of a set of actions. For instance, when Leibniz in his *Dissertatio de Arte Combinatoria* approaches the problem of counting possible melodies, he firstly counts the number of combinations of the six notes alone without any repetition — «6 sunt voces: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. [...] Variatio ordinis est 720»,⁴ [Leibniz 1666] — and only then moves to the case with repetitions which can virtually cover any melody. Then, the fulfillment of the three features — achieved even in Leibniz — underlines another characteristic: it traces the borders and let see the elements involved in the most primitive and abstract combinations. This places emphasis on the experimental and scientific value of such features. While looking for something new, questions like “how many got left” enter the scene, and usually the formalization of the issue starts with the most simplified cases.

From a more general point of view, a combinatorial approach to knowledge and artistic development has indeed a long history that I will not track down in this paper. However, there is a proper aesthetic foundation of the features I have introduced in some ideas of Ernst Gombrich. He wrote:

There is an element in all art — and certainly in all Western art — which might for brevity's sake be called the “cat's cradle” element. Art [...] is born of art. The young

3. From a more formal point of view, I have often defined it as the possibility to see the set as the result of the action of all the elements of a mathematical group of transformations on some musical elements. For example, the set of all the twenty-four major and minor triads can be formally obtained starting from a triad and applying on it the twenty-four elements of the mathematical group that considers all the transpositions and inversions in a pitch class context.
4. English translation: «There are 6 pitches: C, D, E, F, G, A. The variations of the order of which are 720».

artist takes over the game from his predecessors and as he does so he introduces variations. In Western communities, at least, art has thus become a social game played among artists and the pattern that emerges with each move owes at least as much to the moves that have gone before as it owes to the ingenious variations introduced by the present player. [...] There must be (and there are) procedures in science and engineering where some medium or model is used for trying out structures through analogies and where techniques of systematic variation and permutation are used to discover fresh possibilities [Gombrich 1966].

He continues: «I like to insist on the formulation that the artist must be a discoverer. Just as the verbal joke is discovered in the language, so the masters of other artistic media find their effects prefigured in the language of style» [Gombrich 1984]. In this fashion, a structural classification of musical elements and the employment of permutational strategies on them seem to be «an archetypal way to get through knowledge and to an artistic output» [Albini 2018].

Moreover, the requirement for exhaustiveness and equality in repetition in the method I have defined forces all the elements which undergo the process to be put on the same level. They float then in a dimension where their conventional uses, semantics and grammars are still perceivable but just as shades, while at the same time their new possibilities are being expressed in a state of potentiality. This could be the very first reason why they seem to appear in times of transition in the history of music, as I will show.

Finally, the three features ensure structural integrity. The constrained writing they impose is totally concentrated around a narrowed set of elements that occupy centre stage. Maybe, this is the reason the examples I will propose originated from environments for which beauty is strongly linked with structural coherence.

2. A first example: Hamiltonian cycles in the chicken-wire torus

An example of the application of the three features hereby introduced is a specific way I have made use of triads in several of my compositions.⁵ I shall offer it since its theoretical framework will also serve the analysis of 19th century music further on.

5. Among them: *Estatica* Op. 18, No. 1 (2009), *String Quartet No. 7*, Op. 25 (2010), *Notturmo*, Op. 29 (2011), for guitar, *Fontane Veneziane* Op. 30, No. 1 (2011), for electric guitar and string quartet, *Coralì #27 e #31*, Op. 32 (2011), for violin, guitar duo, and string orchestra, *Tre Studi Ciclici*, Op. 34 (2012) for three clarinets, *Testamento Spirituale*, Op. 38 (2013), for narrator and ensemble, *String Quartet No. 8*, Op. 39 (2013), *Pange Lingua*, Op. 41 (2013) for choir and the latest Op. 61 (2018), for orchestra.

One decade ago I tried to approach systematically the study of major and minor triads and of their voice leading connections. I ended up deepening the so called neo-Riemannian theories, «an efficient technology and descriptive language for making and communicating new discoveries about the properties of triads and related structures, and the relational systems in which they participate» [Cohn 1998]. Initiated by David Lewin and Brian Hyer developing some of Hugo Riemann's ideas, neo-Riemannian theories «arose in response to analytical problems posed by chromatic music that is triadic but not altogether tonally unified» [*ibid.*], and offer a theoretical framework which has been mostly used to approach analytical issues. But my interest and aim were different. A mathematical approach of the inner properties of triads and of their related structures offered me a detailed taxonomy and an understanding of their characteristics and potentiality that serve my own purposes better, and also led me to new ideas on how to use them in composition. In particular, a graph caught my attention, the “chicken-wire torus” introduced in [Douthett-Steinbach 1998] and depicted in Fig. 1.

Points represent chords — more specifically, all the twenty-four major and minor triads in the twelve-tone equal temperament — and edges represent single step voice leadings. In fact, if we consider a motion between only major and minor triads that

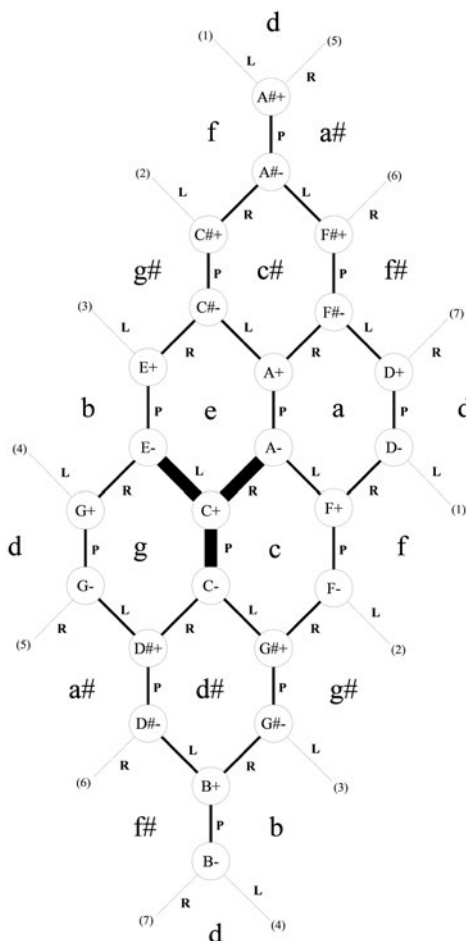


Fig. 1. The chicken-wire torus. Triads are written in capital letters. Lowercase pitches label the faces of the graph and are the ones that are shared by the triads touching them. Numbers around the graph show adjacency, i.e. connections between triads that cannot be represented otherwise in a planar view without crossing them.

involves retention of two common tones and moves a single one, it is quite easy to show that there are only three solutions: P, L and R — respectively Parallel, Leading Tone and Relative — the so called PLR-transformations depicted in Fig. 2.



Fig. 2. The PLR-transformations

Long single voice leading steps in chord successions are not common in musical literature and graph theory came in handy offering an idea to define them in a way that is consistent to the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition.

A Hamiltonian cycle (or circuit) is a closed path through the vertices of a graph which includes every vertex exactly once. So Hamiltonian cycles in the chicken-wire torus represent complete sequences through all the twenty-four major and minor triads using PLR-transformations in which each major and minor triad is used only once. They are exclusively triadic and overall completely chromatic, since every pitch class appears exactly six times. These classes of harmonic cycles can be a useful compositional device to define harmonic structures that are triadic (and in some cases locally diatonic) but without any tonal center.⁶ Thus, completeness, exhaustiveness and equality in repetition are all satisfied, both from the point of view of triads and of pitch classes. Furthermore, the three features can be satisfied also from the point of view of PLR-transformations. For instance, the Hamiltonian cycle that repeats L and R twelve times grants the use of only the two transformations that connect diatonically related triads, repeating them the same amount of time.⁷

Let us now proceed introducing examples found in other composers' music, from the most recent to the oldest.

3. Tom Johnson, a fictitious outsider

A peculiar example of employment of the three features can be found in the works by American composer Tom Johnson. His music has been often characterized by mathematical foundations and some of his scores are expressly marked by completeness, exhaustiveness and equality in repetition in such a direct and maximalist way that the composer himself is hesitant to define them actual compositions. In fact, he explains:

6. I have enumerated and classified all the Hamiltonian cycles in the chicken-wire torus [Albini-Antonini 2009], and I have investigated Hamiltonian cycles in the case of general chord-graphs [Albini-Bernardi 2017].
7. In paragraph 7, footnote 15, it is described an example of the use of this specific Hamiltonian sequence in Beethoven's music.

The first music I produced that I hesitated to call a composition was the Chord Catalogue. The piece consisted of all the chords possible in one octave, played one after the other, and the first performance was a two-hour concert on a small organ at the New Music America festival in Houston in 1985. I had rehearsed a great deal, and could play the long sequence correctly, but I had not actually written the music out, which is perhaps one reason why I offered the following program notes: The Chord Catalogue consists of the 8178 chords possible in one octave. It is really just a list. The chords are simply stated, in a logical sequence, rather than being composed, and the main concern of the piece is to remain open to all sounds, all harmonies. It is fine to have personal preferences, and to feel that some sounds are more beautiful than other sounds, but it is also good to realize that there are an enormous number of possible chords, and that each one has something just a little special about it [Johnson 2007].

However, what makes Johnson a “fictitious outsider” in my argument? I consider him an outsider because his scores of this kind are not factually composed, nor the “composer” claims them to be so. The sequence they offer is enormous and given in some sort of logical orders that deliberately contribute to make them a “list”, a dictionary of isolated, atomized possibilities, rather than the working and interrelated constituents of an artwork. Consequently, they do not conventionally set or foster any substantial musical development. They seem to be *mathematical* compositions, rather than mathematical *compositions*, and just appear in their neat absoluteness, the eventual aesthetic value of which is indeed now not in question.⁸ Nevertheless, these lists are at the same time places for subtle discoveries. For instance, can there be in Johnson’s *Chord Catalogue* a chord (or a sequence of chords) that has never been heard? In this respect, this «music that was found rather than composed» [Johnson 2007] can be seen as a means to look for innovation in some (potentially even conventional) music material.

4. Paul Glass’ system of diatonic scales

An example that refers to a more traditional approach to music composition can be found in the music of Swiss-American composer Paul Glass,⁹ more specifically in a technique he developed, namely the “system of diatonic scales”, that let diatonic and chromatic elements co-exist and interrelate in different actual “compositions”.

8. Misquoting Arnold Schoenberg, who once wrote: «I can’t say it often enough: my works are twelve-note *compositions*, not *twelve-note* compositions» [Schoenberg-Stein 1987].

9. Paul Glass has been one of my first and most influencing composition mentors. I have studied under his guidance between 2001 and 2004.

In a transcription of Glass' lectures, he concisely explains his relationship with innovation and structural coherence and offers an explanation of some of his compositional devices that fits the topic of this paper [Glass-Vaughan-Pustijanac-Albini 2011]. About innovation, he affirms: «I was often criticized for being too modern, and I have been, yes, criticized for being not modern enough» [*ibid.*] The issue of modernity in his music is highly related to a quite traditional concept of consonance. In fact, he states: «I do vacillate back and forth between extremely “not modern” or “un-dissonant” to very “modern” things» [*ibid.*]. Modernity and dissonance are sometimes almost synonyms in his conception, even when he tries to get past such a dichotomy. This is for sure due to the education he received that mixed avant-garde and structuralist approach with more traditional ones, as well as to a career that combined the one of the composer of soundtracks with the latest one of the pure artist. Then, the coexistence of novelty and tradition is an essential goal in many scores of Glass while the guarantee of beauty is found in his conception in the “logic, symmetry and balance” of the compositional devices he shapes. Therefore, he defines what he calls the “Schumann's law”, a simple criterion of aesthetic assessment:

I would like to quote Robert Schumann when he said «If you are going to make a piece of music, make sure there is a very strong organizational process. Because with this strong organization, it is possible [...] to create a masterpiece». It may not be a masterpiece, but at least because of this excellent organizational process you might be able to come up with something that could be interesting [Glass-Vaughan-Pustijanac-Albini 2011].

In view of this, one of the most iconic compositional device that Glass has defined is what he calls “system of diatonic scales”, a structure that brings together diatonic scales and twelve-tone rows that he employed in several of his works. It features twelve diatonic major scales that are organized in a way such that their tonics — i.e. the first scale degrees of the major scales — constitutes a twelve-tone row, and at the same time their total eighty-four pitch classes can be ordered under a simple permutative rule in such a manner to form seven twelve-tone rows.

Let us explain it with an example. Imagine to start with the tonic C. The first seven of the total pitch classes are then C, D, E, F, G, A and B, that can be put in any order. Now the second major scale can be only one that includes all the five missing notes to close the first of the seven twelve-tone rows: D $\flat$, E $\flat$, G $\flat$, A $\flat$ and B $\flat$. Thus, D $\flat$, G $\flat$ and B are all suitable tonics, because they all (enharmonically) feature the five aforesaid notes. Let us then for instance take D $\flat$ as the tonic of the second major scale. Now the twelve-tone row of the tonics includes C and D $\flat$,

while the second row of the total pitch classes starts with c and f, the two pitch classes that were left from the scale of D $\flat$ major. In fact, D $\flat$, E $\flat$, G $\flat$, A $\flat$ and B $\flat$, the other five notes of the D $\flat$ major scale, have been used to close the first twelve-tone row. Now the third major scale must be one that does not include C and F, and so on. In Fig. 3 it is shown the scheme of the system of diatonic scales of Glass' *Il pianto della Madonna*, for soprano, baritone, mixed chorus and orchestra (1988), highlighting the two levels of tone rows and their diatonic subdivision.



Fig. 3. The scheme of the system of diatonic scales of Glass' *Il pianto della Madonna*.

The scheme starts with the aforesaid construction example. Note that any group of notes inside a scale and a row (such as the diatonic C major scale and the pentatonic D $\flat$ scale at the beginning of the example of Fig. 2) can be used then by the composer in any order, and can be treated freely «with no concept of serial planning» [Glass-Vaughan-Pustijanac-Albini 2011].

Glass' system perfectly complies with the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition. Furthermore, it achieves it from different points of view. In fact, all the pitches of the twelve major scales are kept close, so that it is possible to say that all the twelve diatonic aggregates of notes appear, each on the same number of time. Moreover, since the system features globally seven twelve-tone rows, every pitch class appears repeated the same number of time. To some extent, the balance between chromaticity and diatonicity is reached granting on both sides the three features.

5. Towards *Tintinnabuli* style: Arvo Pärt's *Solfeggio*

An example in the pure context of pandiatonicism can be found in the music of Estonian prominent composer Arvo Pärt. In 1963, few years before he stopped composing and entering the silent decade that led to the *tintinnabuli* style, Pärt wrote *Solfeggio*,

[...] a beautiful and delicate study in a cappella choral timbres, which uses the simplest material imaginable: a seven-note series — the C major scale — sung 10 times in succession, while the “text” comprises the syllables of the tonic *sol-fa*. No strict system governs the distribution of the pitches among the four voices, but

everything is most skillfully balanced to produce a constantly fluctuating texture of overlapping pitches. Subtle variations of dynamic, register, and duration enrich the meshing together of diatonic dissonances in a way that begins to resemble what will eventually emerge as an important aspect of the tintinnabuli style [Hillier 1997].

Usually, no more words are spent around this composition as if its apparent compositional transparency was enough. But Hillier notices something that I think is substantial about *Solfeggio*. The allegedly simple mechanism that governs it generates a huge number of diverse pandiatonic sonorities condensed in less than six minutes. To check it I have deepened the analysis of the score with quantitative methods aided by the computer.¹⁰ Among the many tests, I have divided the score in “salami slices” — every verticality where the pitch content changes is a new chord — and totally counted 139 slices, hence sonorities:¹¹ 1 made up of a single note (which just happens to be C), 49 bichords, 66 trichords, 20 chords of four notes and three of five notes. Among them, only 19 are repeated, for a maximum of four times; 97 are presented just once. To remove any doubt about the harmonic diversity of them I have reduced the 139 chords to their class in Forte classification,¹² obtaining 25 different numbers. And surprisingly, 3–11A and 3–11B, respectively minor and major triads in any of their inversions, are not present. Therefore, the high harmonic variety and the avoidance of the most emblematic chords of a diatonic scale shows beyond question the experimental nature of the score, striving for new solutions in the use of diatonic elements.

In *Solfeggio*, the presence of the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition is not only evident on a large scale, concerning a C major scale repeated ten times. A *sic et simpliciter* proof of equality in repetition from the point of view of pitch classes is not possible, being the final scale closed with a C, and because a doubling of a B for the altos at bar 21, every pitch class is repeated 10 times, excluding C and B that are repeated once more.¹³ However,

10. The software used have been programmed by me in *Python* using MIT’s library *Music21*.

11. Due to the slow pace of the score — Pärt asks for a *largo* — all of the resulting chords are well perceivable.

12. A classification of pitch class sets introduced by Allen Forte [Forte 1973]. It is a list for which each element is composed of two digits separated by a hyphen and is assigned to a prime form. The first number indicates the number of different pitch classes in the set class, the second the position of the set class on the ordering in Forte’s list. Thus, two chords can be said to belong to the same Forte number if they are the same when reduced to pitch classes cutting any repetition and transposed/inverted to their prime form, the most compact instance. For instance, the two chords D5, F#6, D7, A7 and G1, C2, E2 share the same Forte number as they are both major triads.

13. In addition, C and B are quite special notes for at least other two reasons. C4 is the harmonic centre of the score, at the same distance between G2 and F5, the lowest and highest pitches reached. B3, on the other hand, is the most repeated note of *Solfeggio*.

completeness and exhaustiveness alone are granted also for the diatonic pitch classes of the C major scale all over the score and also in every single voice of the choir.

Pärt composed *Solfeggio* few years before he had «reached a position of complete despair in which the composition of music appeared to be the most futile of gestures, and he lacked the musical faith and willpower to write even a single note» [Hillier 1997], and was going to enter a long period of research in the roots of Western musical legacy. A period that would have ended with the birth of the “tintinnabuli” style, a successful combination of conventional elements, such as triads and diatonic scales, and strict regulatory principles ensuring innovation. Although *Solfeggio* was presumably rather an experiment, still a bit far from the actual crisis, perhaps Pärt was already unconsciously looking a way out from the mainstream modernism. Therefore, the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition appeared again at a time of experimentation.

6. Twelve-tone techniques

At this stage, it is not possible not to mention firstborn twelve-tone techniques, given that the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition are self-evident in them. In fact, the simple requirement to organize the pitches by tone-rows, ensuring that all the notes of the chromatic scale are sounded as often as one another and allegedly preventing the emphasis of any of them, grants in itself the occurrence of the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition on the pitch class level.

I shall not dwell on the description and characteristics of twelve-tone techniques, aspects which have already and extensively been discussed in the musicological literature. However, I would like to briefly point out how 1) they marked a historical turning point, setting themselves on the border between tonality and atonality, tradition and innovation, 2) they appeared in the independent works of different composers, such as in the best known technique of Arnold Schoenberg and in the tropes and “law of the twelve tones” by Josef Matthias Hauer, and 3) they can be seen as a playground from which a mature serialism and some less prescriptive atonal techniques originated. Again, a challenging balance was asked between novelty and legacy: the definition of a syntax for pitches overriding their common use. The significance of pitch-related elements in governing composition and form could not be yet renounced, but the progressive force of modernism asked for new solutions, overcoming tradition and favoring innovation.

More than that, it is noteworthy that from the very beginning some twelve-tone techniques ask for further requirements that could satisfy the three features

on other levels. The more noticeable example is offered by “all-interval” twelve-tone rows, for which pitches are arranged in a way that all the interval classes appear just once [Morris-Star 1974]. The first example of such structure seems to date back 1921, appearing in the chamber orchestra score *Die Maschine* by Fritz Heinrich Klein and described in an article by the composer published in 1925 on “Die Musik” that has a quite suggestive title — *Die Grenze der Halbtontwelt*, “The Boundary of the Semitonal World” — and which influenced Alban Berg himself, that at the time was Klein’s composition mentor [Headlam 1992]. Its distinctive row is shown in Fig. 4.



Fig. 4. The first all-interval twelve-tone row as it appeared in Klein’s *Die Maschine*.

Finally, given the topic of combinatorics as means of discovery, it is impossible to forget the contribution offered by American composer Milton Babbitt.¹⁴ While formalizing twelve-tone rows he had the fundamental intuition that they can be seen simply as permutations. In fact, «the twelve-tone system, like any formal system whose abstract model is satisfactorily formulable, can be characterized completely by stating its elements, the stipulated relation [...] among these elements, and the defined operations upon the so-related elements» [Babbitt 1960]. Then, «the rules of formation and transformation of the twelve tone system are interpretable as defining a group element (a permutation of order of set numbers) and a group operation (composition of permutation)» [Babbitt 1965]. Combinatorics is not only a tool for discovery, but can itself be seen as the governing formal principle of twelve-tone techniques.

7. Beethoven’s Neo-Riemannian cuckoo

Ludwig van Beethoven’s Piano Sonata no. 25, Op. 79 in G major (1809) features a first movement with a development section that is of particular relevance with regard to the topic of this paper. The sonata is also known as *Cuckoo*, *Sonatina* or *Sonatina facile* and seems to owe its bizarre nick-name “Cuckoo” just to the play of thirds in the aforesaid development, that is made up of seventy measures, beginning at measure 53 and ending at measure 123, that are shown in Ex. 1.

14. Babbitt’s contribution has been given also by other means. In fact, Paul Glass attended Princeton University under a fellowship and met Milton Babbitt, who was teaching there and came to influence him, according to what Glass personally told me during our lessons.

53

61

69

77

85

93

101

109

116

Ex. 1. The development of Beethoven's Piano Sonata in G Maj, Op. 79, i.

It starts in the distant key of E major, reached abruptly at the end of the exposition, and it goes on modulating throughout the keys of E minor, C major, C

minor, E flat major and G minor. The recapitulation then starts again in the key of G major after a quite long passage on the dominant.

These modulations appear of particular interest, because they seem to emphasize the parsimonious voice leading which connects the reached keys of this section. In fact, they can be represented not only as a path on the chicken-wire torus, but the path itself traces a specific face on it, the one related to the G pitch-class, as shown in Fig. 5.

It seems that the composer based an apparently wandering harmony on the unifying tools of parsimonious voice leading, and in addition the only pitch which does not change (if the sudden initial E major is excluded) is the tonic of the whole sonata. As if the surprising and imaginative modulations serve at the same time as a confirmation of the main key.

The three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition are all satisfied if we consider the set of all triads — here as representatives of tonalities — sharing the pitch G. Further coherence in the structure is given by the parsimonious voice leading succession, featuring in the development the alternation between major and minor tonalities, three of each. So, in addition to the syntax of functional root progression, the tonic triads of each tonality are equally well suited to participate in a syntax of minimal voice leading. This reminds the concept of “double syntax”, introduced by Richard Cohn [2012], which claims that romantic harmony operates under two concurrent syntactic principles: the diatonic tonality of the classical tradition and the voice leading properties of triads. Beethoven seems then to be approaching what have been called the “second practice” of 19th-century tonality. Misquoting J. Samson while referring to Chopin’s two-key scheme of his second ballad, Beethoven shows «as much a residue of the past as a premonition of the future» [Samson 1992]. In fact, this passage strongly resembles many other later examples in 19th century music satisfying the three features, such as for instance Franz Schubert’s *Trio* D929 and *Trost*, D523 (1817), or the beginning of Verdi’s aria *Ah si ben mio* from *Il Trovatore* (1856). The first featuring the cycle PLPLPL and the other two ones featuring the cycle LPRLPR, as in Beethoven’s sonata.¹⁵

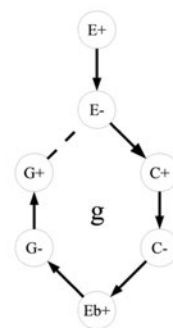


Fig. 5. The tonal path of Beethoven’s Piano Sonata in G Maj, Op. 79, i as it appears on a close-up of the chicken-wire torus.

15. Moreover, there is another well-known passage by Beethoven that can be traced on the chicken-wire torus, that is quite unique, and which was first underlined by R. Cohn. «Between measures 143 and 176 of the second movement of his Ninth Symphony, Ludwig

Ex. 2. Beethoven's Sonata for Violin and Piano, Op. 24, ii, mm. 38–54.

Cycle PLPLPL deserves special attention. It does not only involve the only two transformations among triads that show a single semitonal displacement - P and L - but it also exhibits «balanced voice leading, alternating between up and down. [...] For every voice that rises, another falls by the same magnitude» [Cohn 2012]. Moreover, «the more abstract aspect emerges from the relations between the three voices, each of which executes its displacements two beats later and four semitones lower than its predecessor (assuming octave equivalence)» [*ibid.*]. The three features have completely moved to the transformational level, granting unity and coherence.

In Ex. 2, measures 38–54 from the second movement of Beethoven's Sonata for Violin and Piano, Op. 24, are shown. They begin with a brief modulation from B $\flat$ major to B $\flat$ minor and complete a PLPLPL cycle passing through G $\flat$ major, F $\sharp$ minor (enharmonic of G $\flat$ minor), D major, D minor, and finally going back to

van Beethoven, after a perfect cadence on C major, covers 19 triads», applying only alternating L and R transformations, and taking «the longest cyclical journey to connect closely related tonalities and closely related triads from a Neo-Riemannian point of view» [Albini-Antonini 2009]. Five more triads and he would have covered a complete Hamiltonian cycle.

B $\flat$ major. Once again, such a procedure appears in a transitional moment: Op. 24 has been concluded in 1801, just at the beginning of Beethoven's "middle period". Moreover, by the time of Beethoven the tonality based on functional harmony was finally established and composers started to find a way out from it. Then it should now come as no surprise that the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition appeared right in the harmonic organization of works of many different composers.

8. Conclusions

In presenting the three features of completeness, exhaustiveness and equality in repetition, I have made historically a return journey, starting from the aesthetical and compositional issues that gave rise to them in my music and then going back in time finding examples of their occurrence in the scores and techniques of other composers, encompassing Tom Johnson, Paul Glass, Arvo Pärt, Milton Babbitt, Fritz Heinrich Klein, Josef Matthias Hauer, Arnold Schoenberg, and Ludwig van Beethoven. Most of those instances appear to have emerged during transition stages, when new solutions were called for dealing with some conventional elements and techniques. My research was then facilitated by tracking down the specific attitude to the formal coherence that interconnects all the composers discussed, some of whom have directly influenced each other.

Nevertheless, the features hereby presented might be found in other examples, possibly far beyond the ones discussed. On this matter, further developments of this research could be directed in finding and comparing more instances, possibly deepen their eventual connections with cultural and aesthetic environments.

Acknowledgments

I thank Antonio Grande, Kerri Kotta and the reviewers of this paper for their precious suggestions and remarks.

REFERENCES

- ALBINI G. (2018), *Combinatorics, Probability and Choice in Music Composition: Towards an Aesthetics of Composing Systems for Non-Musicians*, in E. Torrence – B. Torrence – C. Séquin – K. Fenyvesi (cur.), *Proceedings of Bridges 2018: Mathematics, Art, Music, Architecture, Education, Culture*, Tessellations Publishing, Phoenix, pp. 395–398.
- ALBINI G. – BERNARDI M.P. (2017), *Hamiltonian Graphs as Harmonic Tools*, in O. A. Agustin-Aquino – E. Lluís-Puebla – M. Montiel (ed.) *Mathematics and Computation in Music: 6th International Conference, MCM 2017, Mexico City, Mexico, June 26–29, 2017, Proceedings*, Springer International Publishing, pp. 215–226.
- ALBINI G. – ANTONINI S. (2009), *Hamiltonian cycles in the topological dual of the Tonnetz*, in E. Chew – A. Childs – C. Chuan (ed.), *Mathematics and Computation in Music: Second International Conference, MCM 2009, New Haven, CT, USA, June 19–22, 2009. Proceedings*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, pp. 1–10.
- BABBITT M. (1960), *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*, «Musical Quarterly», 46/2, Oxford University Press, pp. 246–259.
- BABBITT M. (1965) *The Structure and Function of Musical Theory*, in S. Peles – S. Dembski – A. Mead – J. Straus (cur.), *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton University Press, pp. 191–201.
- BARBERIS A. (2017), “Cerebral” Virtuosity in two Examples of Contemporary Music for Classical Guitar, in I. Pustijanac (cur.), *highSCORE Proceedings 2012/2013*, Pavia, pp. 121–130.
- CESTINO G. (2019), *Fra Cronaca e Profezia. Pensieri sul Rapporto tra Compositori e (Nuove) Tecnologie. Una Conversazione con Giovanni Albinì e Alberto Barberis*, «Quaderni di Antropologia Culturale ed Etnomusicologia», Molimo, Nuova Serie 9, Mimesis, Milano-Udine, pp. 193–211.
- COHN R. (1998), *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, «Journal of Music Theory», 42/2, Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, pp. 167–180.
- COHN R. (2012), *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press.
- DOUTHETT J. – STEINBACH P. (1998), *Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition*, «Journal of Music Theory», 42/2, Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, pp. 241–263.
- FORTE A. (1973), *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press.

- GLASS P. – VAUGHAN J. – PUSTIJANAC I. – ALBINI G. (2012), *Composing with Consonance. Paul Glass Lecture*, in I. Pustijanac (cur.), *highSCORE Preceedings 2011*, Pavia, pp. 17–27.
- GOMBRICH E. H. (1966), *Freud's Aesthetics*, «Encounter», January 1966, pp. 30–40.
- GOMBRICH E. H. (1984), *Verbal Wit as a Paradigm of Art: The Aesthetic Theories of Sigmund Freud*, in ID., *Tributes*, Ithaca, NY, pp. 93–115.
- HEADLAM D. (1992), *Fritz Heinrich Klein's "Die Grenze der Halbtonwelt" and Die Maschine*, «Theoria», 6, pp. 55–96.
- HILLIER P. (1997), *Arvo Pärt*, Oxford University Press.
- JOHNSON T. (2007), *I Want to Find the Music Not to Compose It*, in *Articles and Lectures* [Online; accessed 29-December-2018] <http://www.editions75.com/Articles/I%20WANT%20TO%20FIND%20THE%20MUSIC.pdf>.
- LEIBNIZ G. W. (1666), *Dissertatio de Arte Combinatoria*, Leipzig.
- MORRIS R. – STARR D. (1974), *The Structure of All-Interval Series*, «Journal of Music Theory», 18/2, Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, pp. 364–389.
- SAMSON J. (1992), *Chopin, the four Ballades*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- SCHOENBERG A. – STEIN E. (1987) *Arnold Schoenberg Letters*, University of California Press.

Abstract

L'articolo definisce e discute le proprietà di completezza, esaustività ed eguaglianza nella ripetizione in musica, focalizzandosi su come e perchè esse possono verificarsi ed essere usate come indizi e mezzi di innovazione. Viene quindi studiata la loro presenza nelle partiture di differenti compositori, con esempi da opere di Ludwig van Beethoven, Arnold Schoenberg, Josef Matthias Hauer, Fritz Heinrich Klein, Milton Babbitt, Arvo Pärt, Paul Glass, Tom Johnson e dell'autore.

Kerri Kotta

On Rhetoric of the Main Key Area in the First-Movement Exposition. The Case of Early Beethoven

Abstract

The topic of this article is the rhetorical and formal design of the main key area of the sonata exposition in early Beethoven. The harmonic task of the main key area of the former is to articulate the tonic of the main key and then to start moving away from it. The abandonment of the tonic is also reflected in the intensification of the musical expression. In the process of intensification, it is possible to determine the place where the new, rhythmically more animated action space is irreversibly formed. I refer to this place as the “dramatic turning point” (DTP). DTP is a crucial change in texture or a place where the textural features of the new rhythmically animated action-space have all finally taken shape.

If we observe DTP as one of the central dramatic events of the main key area of sonata exposition, it is possible to describe the main key area as a dramatic journey to DTP and then to medial caesura (MC). DTP is most likely to appear in three places: (1) with the last harmony of the main theme or with the beginning of the transition; (2) with the structural dominant of the transition or a few measures before its arrival; or (3) with the rhetorical gesture immediately preceding MC. Depending on its location, a DTP can be predictive, reactive or confirmatory. Determination of DTP allows us to explore how the form as a scheme manifests itself as a musical narrative.

1. Introduction

Discussing the large-scale forms of instrumental music of the late 18th-century one cannot overlook rhetoric. According to Bonds, «the instrumental work was seen as a wordless oration, and its form was viewed not so much as a harmonic or thematic plan but as an ordered succession of thoughts» [Bonds 1991,

53]. Musical rhetoric was not just a question of artistic expression. It was also involved in building up the formal structure, especially at the deeper level of form. This is illustrated, for example, by Forkel according to whom «the precepts for joining individual notes and chords into individual phrases are part of musical grammar, just as the precepts for joining multiple individual phrases are a part of musical rhetoric» [Forkel 1788, 21; Bonds 1991, 72]. It follows that «grammar and rhetoric, although closely related, operate on different hierarchical levels [...]». While grammar provides the essential building blocks of music, it is rhetoric that governs the large-scale concatenation of these units into a complete movement (...)» [Bonds 1991, 72].

Modern analysis recognizes the ambivalent relationship between form and rhetoric. On the one hand, rhetoric highlights aspects of the harmonic (tonal) structure and, as such, it is primarily related to the expressive aspect of the work. On the other hand, rhetoric participates in the creation of a structural hierarchy. The participation manifests itself, for example, in the structural cadence. Often, a more developed formal unit, e.g. the secondary theme of the sonata form, displays several cadences of which only the last features the structural one. The latter is related to the completion of the formal unit. As a harmonic progression, however, it is not necessarily different from the preceding non-structural cadences. The difference is often rhetorical: the arrival of the goal harmony of the structural cadence is usually predicted or accompanied by an increase in dynamics and rhythmic activity. Often the goal harmony is further strengthened through several repetitions of the concluding cadential gesture or through a pedal point following the cadence. Thus, it paradoxically appears that these are expressive qualities, i.e. first and foremost non-structural aspects that define the structural importance of a cadence.

The topic of this article is the rhetorical and formal design of the main key area of the sonata exposition in early Beethoven. According to Hepokoski and Darcy, the central rhetorical event in the main key area of the two-part exposition is the medial caesura (MC) completing the area. Discussing its common characteristics, Hepokoski and Darcy present four musical aspects that usually participate in its articulation. The aspects are: (1) “energy gain”, i.e. intensification of musical expression, which usually characterizes the second part of the main key area of sonata exposition, (2) arrival to the structural dominant, the goal harmony of the main key area (and also that of transition), (3) “locking” of that dominant in the post-cadential pedal point or codetta which is usually accompanied by further intensification of musical expression, and (4) the actual caesura, i.e. a stop or general pause that completes the whole rhetorical gesture [Hepokoski-Darcy 2006, 30].

All the events described above participate in the process in which the original action space characterizing the musical unfolding of the first half of the main key area is converted into a new type of unfolding characterizing the second half. This study attempts to shed light on how the transformation enacts itself out: when and how it begins, how it unfolds and how its different stages are related to the formal structure of the main key area of sonata exposition. Discussing these topics, I borrow from the analytical vocabulary of Hepokoski and Darcy (concerning musical rhetoric) [Hepokoski-Darcy 2006] and that of Caplin (concerning musical form) [Caplin 1998, 2013], but I will also introduce some new concepts.

Since this is a preliminary study, only Beethoven's opp. 1–22 and 49, i.e. the works composed up to 1800, form the basis of the study. I further limited my analysis to the first movements, mainly because of their greater variability in character compared to the other movements of the sonata cycle. It is the high variability of musical character that makes the first movements especially suitable for this kind of analysis.

2. The Main Key Area and the “Dramatic Turning Point” (DTP)

The harmonic task of the main key area of the sonata exposition is to articulate the tonic of the main key and then to start moving away from it. In the case of non-modulating transitions, the tonic is replaced with the dominant of the main key whereas, in the case of modulating transitions, it is usually replaced with the dominant of a new key. The abandonment of the tonic is also reflected in the intensification of the musical expression. This is also mentioned by Rosen, who says that both most important harmonic events of the exposition — modulation to the dominant and a final cadence on the dominant — are «characterized by an increase in rhythmic animation» [Rosen 1971, 99]. Although the process by which music acquires more intense expression may involve a significant portion of the main key area it is possible to determine the place where the new, rhythmically more animated action space is irreversibly formed. In this discussion, I refer to this place as the “dramatic turning point” (DTP).

Since DTP refers to an aspect that is not systematically discussed in the analysis of form, it might be good to emphasize what DTP is *not* before saying what it is. DTP is not a climax of the intensification process taking place in the transition although it may sometimes coincide with it, especially when most of the features of the new action space are formed exactly at the moment of culmination. Nor is it a rhetorical articulation of a point of formal division, e.g. the beginning of the transition, although it may sometimes coincide with it. Similarly, it is not a

rhetorical articulation of a prominent event in the tonal or harmonic structure, e.g. a moment which marks the beginning of the modulation which will eventually lead to the establishment of a new key. Above all, DTP is a crucial change in texture or a place where the textural features of the new rhythmically animated action-space have all finally taken shape. Hence the determination of DTP depends first and foremost on the so-called external characteristics of music, primarily on dynamics and rhythm. As such, DTP, although reflecting the tonal structure, should be understood as a purely surface phenomenon.

The two most important features of DTP are (1) the establishment of rhythm as a dominating expressive element of music, and (2) consistently louder dynamics. Usually, the dominance of rhythm means its acceleration, the replacement of longer notes with shorter ones, but it may also refer to a rhythmic consolidation of voices, i.e. a chordal texture, or the emergence of a metric aspect as an expressive category (syncopation, insistently regular meter or formal division, etc.). However, the dominance of rhythm as the central expressive element is not enough to articulate DTP, this must be accompanied by a *forte* dynamic which often arrives together with the increase in rhythmic activity but can occasionally appear later.

DTP can manifest itself in different ways. In the most recognizable form, it displays a contrast in character. This happens when the features of the new rhythmically animated action space — a new level of rhythmic density and *forte* — appear all at once. If DTP articulates the beginning of a new formal section the contrast is even bigger. Alternatively, DTP can also mark the place where the main features of the new action space which have already begun to appear earlier are finally established. Such DTP can also be referred to as “prepared DTP”. Compared to the contrast in character, the prepared DTP is less prominent as a rhetorical event, especially when the final formation of the main features of the new action space happens in a formally insignificant place. In some rare cases, it is almost impossible to point out a specific place where the main features of the new action space are finally established, mostly due to the smooth development showing multiple gradual changes each of which can hypothetically represent DTP. In this case, one can speak about “evaded DTP”.

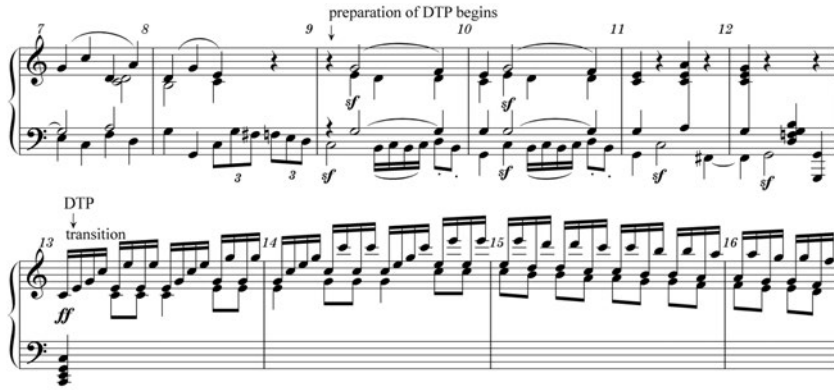
Although DTP is my own invention, the idea itself is not new. Perhaps the closest to DTP is the concept of the “crisis” of the secondary theme of the sonata form developed by Lev Mazel'. Mazel' says that many of the first movement's secondary themes include a developmental phase appearing in the second half of the theme. This is the area where the secondary theme becomes more active, shows growth in dynamics and introduces contrasting elements, often taken from the previous sections, i.e. main theme and transition. According to Mazel',

the reactivation of music in the second half of the secondary theme can be understood as a “crisis point” (contrast in character) or a “crisis area” where the musical character undergoes a significant change. Mazel discusses the secondary theme of the first movement of Mozart’s Symphony in C major, KV 551, as an example of the first, and the secondary theme of the first movement of Mozart’s Symphony in G minor, KV 550, as the second type [Mazel 1979, 383–384]. There is no fundamental difference between the concepts of DTP and that of the “crisis” if not to keep in mind that the “crisis” stands for a specific dramatic stage of the secondary theme and therefore includes not only the surface rhetoric (as DTP does) but also changes in tonal structure (Mazel speaks of sudden modulations to subdominant or parallel key that accompany the “crisis”).

In harmony, a similar way of thinking manifests itself in the concept of “crux” developed by Ralph Kirkpatrick. When discussing the sonatas by Domenico Scarlatti, Kirkpatrick uses the concept to refer to the places in a sonata trajectory where «the closing tonality is being made clear, either by the establishment of its dominant (...) or more rarely by a preliminary cadence to the closing tonic» [Kirkpatrick 1968, 255]. Similarly, DTP stands for the place where the rhetoric of the new action space is securely established and the returns to the previous action space no longer occur.

2. Examples

An example of clearly articulated DTP as a contrast in character can be found in the Piano Sonata in C Major, Op. 2, no. 3 (Ex. 1). Its main theme (mm. 1–8, not shown in the example) features a sentence [Caplin 2013, 60]. The presentation includes mm. 1–4 and continuation mm. 5–8. Because of insufficient articulation of closure in m. 8 — the latter shows imperfect authentic cadence (IAC) instead of perfect authentic cadence (PAC) — the continuation is repeated in mm. 9–13 [Caplin 1998 44–45; Caplin 2013, 139]. Within these measures, the preparation of DTP begins: see *sforzando* on the second beat of every measure to emphasize the syncopation, and *legato* in mm. 7–8 which is replaced with *portato* in mm. 11–12. The energy accumulated in mm. 9–12 bursts forth in m. 13 with a huge dynamic contrast and a sharp increase in rhythmic activity (quarter notes are replaced with sixteenths). To this is added a change of thematic material. Thus, in terms of musical rhetoric, m. 13 establishes a new action space which remains unchanged until the end of the main key area in m. 26.



Ex. 1. Ludwig van Beethoven, Piano Sonata in C Major, Op. 2, no. 3, i, mm. 7–16.

More often, DTP marks the place where the main features of the new action space — rhythm as a dominating expressive element and *forte* in dynamics — have finally taken shape. As such, it can arrive almost unnoticed, especially when the features of the new space are gradually prepared, and their final formation happens in a structurally insignificant place. The Quintet for Piano and Wind Instruments in E $\flat$ major, Op. 16, provides an example. After the slow introduction (mm. 1–21), the main theme, constructed as a compound period, is presented (mm. 22–52). The antecedent shows a sentential design (mm. 22–37) and is played by the piano alone. This is followed by a somewhat contracted consequent, now with other instruments added (mm. 38–52). Because of formal overlap, m. 52 also functions as the beginning of the transition. This is the measure where the preparation of DTP starts: rhythmic activity increases (triplets in the left hand of the piano) and a regular hypermeter is established. The latter can be understood particularly because of the contracted consequent which precedes the transition and, for a moment, interrupts the regularity of phrases. But since the beginning of the transition shows a soft dynamic and it has not established the rhythm as a central expressive element, m. 51 does not articulate DTP.

If the textural changes which accompany DTP appear gradually, then DTP must be determined at the place where the main characteristics of the new action space irreversibly evolve. Such a place, in my opinion, is m. 65, just before the arrival of the structural dominant in m. 67, and it is marked by a rhythmic consolidation of instrumental parts (dotted half notes) and a sudden emanation of the sixteenths in the right hand of the piano (Ex. 2). Why is m. 65 the most suitable candidate for DTP? First, it establishes the sixteenths as the central rhythm of the new action space. Second, it introduces *sforzando* articulation which, in this context, is in alignment with that of a *forte* dynamic. Thus, this is the measure where

the central characteristics of the new action space are finally formed. Third, the character established at m. 65 remains practically unchanged until the end of the transition (m. 83). Two relapses to the piano in m. 69 and 73 are not permanent and are immediately followed by dynamic growth.¹

Ex. 2. Ludwig van Beethoven, Quintet in E $\flat$ Major, Op. 16, i, mm. 60–69.

In some cases, it is possible that DTP arrives relatively late, only together with the “hammer-blows” preparing the MC at the end of the transition. The Sonata for Horn and Piano in F major, Op. 17, represents an example of such late arriving DTP. There is a musical motto at the beginning of the first movement (mm. 1–2) which is immediately followed by the main theme that displays a sentential design (mm. 3–11).² Its final cadence displays the return of the motto after which

1. Because of the relapses and the fact that *forte* seems to be finally secured only from m. 75 onward, one can perhaps see m. 75 as a viable candidate for DTP. It seems to me, however, that m. 75 does not articulate so much the rhetorical turn (in the way music unfolds) as it represents the beginning of the next (and the last) stage in the continuous intensification of music.
2. The situation here is subtler; m. 3 can be thought of as a new idea when we arrive to the end of the phrase. But initially, mm. 3–4 can be understood as a gentle response to mm. 1–2. I

the main theme is repeated, now the horn playing the melody (mm. 12–20). The repetition introduces the sixteenths (see piano accompaniment) which represent the central rhythmic element of the new action space. Since they are accompanied by soft dynamics, m. 12 does not articulate DTP, but the beginning of its textural preparation. The second statement of the main theme shows a more regular formal design compared to the first statement — it lacks the extension in the continuation characterizing the original layout of the theme in mm. 3–11. This also indicates that the preparation of DTP is underway.

Whereas the central rhythmic elements of the new action space (the sixteenths) are introduced relatively early, the arrival of the fortissimo and that of DTP has been postponed to the end of the transition (m. 29). It makes the preparation of DTP quite long. The beginning of the transition (mm. 21–30) does not show a change in character in terms of surface rhetoric. The next change takes place only in m. 24 where the sixteenths which have been dominating the right hand of the piano begin to articulate the bass. As a result, a sense that one is abandoning a stable ground is strengthened. This textural change is finally accompanied by a long-awaited *crescendo* that leads to the “hammer-blows” (m. 29) which also articulate DTP (Ex. 3).



Ex. 3. Ludwig van Beethoven, Horn Sonata in F Major, Op. 17, i, mm. 28–30.

The preparation of a DTP is not always as continuous as shown in the previous example. It is possible that it will be preceded by a series of changes in character. Since these changes are not permanent — sooner or later the original character will be restored — so they cannot function as DTP. Quite often their task, however, is to predict the actual DTP which will arrive later. A suitable example of this kind of predictive change can be seen in the Piano Trio in E $\flat$ major, Op. 1, no 1. Its main theme (mm. 1–9) is followed by a codetta (mm. 10–13). The cadential gesture articulating the end of the codetta introduces the musical features that usually accompany DTP — acceleration of rhythm (sixteenths), *crescendo* and chordal accompaniment (m. 12). However, these changes are not permanent, and

thank the anonymous reviewer for pointing it up.

the original character will be restored in m. 13. The idea of the restoration is further emphasized by a “feminine” type of ending of the cadence, the appoggiatura gesture in the upper voice of the piano at the beginning of m. 13, as if wishes to soften the decisive *forte* character of the cadence the latter acquires in m. 12.

Thus, m. 13 does not articulate DTP, but the first action in a series of events which finally lead to DTP. Although the change introduced in m. 12 is short-lived, it triggers some features that “push” music closer to DTP: the movement is more mobile and the phrasing more regular compared to the main theme in mm. 1–9.³ The sixteenths emerge once more, though without dynamic support, in mm. 17–19, but, again, they fail to survive, and quarters and eighths restore their prominence as basic rhythmic values in m. 21 (together with the initial thematic material). Harmonically, this retention is articulated by the tonic pedal point (see also the discussion in Hepokoski-Darcy 2006, 91–92).⁴ Although the actual DTP seems to arrive unexpectedly at m. 25 (Ex. 4), this is only locally so. In a broader perspective, it is prepared by the change in character in m. 12 as well as by the sixteenths appearing in mm. 17–19.

Ex. 4. Ludwig van Beethoven, Piano Trio in E $\flat$ Major, Op. 1, no. 1, i, mm. 23–26.

3. Since m. 1 can be interpreted in two ways, as either an upbeat to m. 2 or the real first measure, the metrical structure of the whole main theme shows a certain ambiguity. It is not clear whether the first hypermeasure (presentation) includes mm. 1–4 or 2–5, i.e. which should be considered strong or weak measures in this region, mm. 1 and 3 or 2 and 4. Similarly, it remains unclear at the beginning of the continuation whether the second hypermeasure includes measures 5–8 or 6–9. However, such ambiguity is missing in mm. 13–21, which demonstrate a strict regularity in phrasing.
4. In my opinion, the beginning of the transition starts at m. 13. Another option is to see it beginning at m. 21. If we consider the last option, then the section in mm. 13–21 preceding it should be seen as a codetta following the main theme. But the main theme (mm. 1–9) already has a codetta that corrects the metrical ambiguity of the main theme in mm. 10–13. Then why do we need another codetta? Moreover, the section in mm. 13–21 shows a more mobile character and a gradual increase in rhythmic activity which refer to the character of the transition rather than that of a codetta. I think that here again we are dealing with a formal reinterpretation: the beginning of mm. 13–21 acts as a true transition (rhetorically), but, at some point, the music is as if it abandoned this idea and provided another beginning by reintroducing the motives of the main theme and starting the actual modulation (from m. 21 onward).

3. The Main Key Area with Two DTPs

Usually, the main key area features a single transformation in terms of its textural unfolding. This means that an action space articulating the beginning of the main key area will be replaced at some point with a rhythm-dominating new space usually articulating the second half of the area. Sometimes, however, the main key area may display two cycles of textural unfolding in which an initial action space is replaced with a rhythm-dominating space. Such a design results in two DTPs. Typically, the first cycle presenting the first DTP corresponds to the main theme, whereas the second cycle presenting the second DTP, corresponds to the transition. Although the DTP is a purely surface phenomenon, its structural importance is dependent on the harmonic structure (in case we must weigh the structural importance of several DTPs within a single composition). The first DTP usually articulates the tonic or dominant of the main key whereas the second DTP articulates the dominant of a new key. Since the principle task of the main key area is to articulate the departure from the tonic, the second DTP is dramaturgically superior. Sometimes, the two DTPs (and the two cycles of textural unfolding) may be the result of an apparent double medial caesura and a trimodular block [Hepokoski-Darcy 2006, 170–176]. In the latter case, the question arises as to whether the second cycle belongs to the main key area or does it already represent the beginning of the secondary key area.

An example that shows two DTPs in the main key area occurs in the Piano Sonata in D major, Op. 10, no. 3. The first textural transformation occurs immediately after the presentation of the main theme written as a period (mm. 1–10). Unlike the main theme, the restatement of its consequent (mm. 11–16) contains a loud dynamic (*forte*) and a faster rhythm (the quarters are replaced with eighths). Since it is not the most important event in terms of musical dramaturgy of the main key area (as a textural change it arrives too early and is involved in articulating the main key tonic, i.e. not the goal harmony of the main key area), it is cancelled by the “new beginning” which restores the *piano* dynamic and the basic idea of the main theme at the beginning of the transition in m. 17. This is followed by a *crescendo*, which now leads to the second DTP in m. 21. But even here, (if viewed) in terms of MC, it may be seen as premature.⁵

5. Hepokoski and Darcy provide a discussion of this exposition [Hepokoski-Darcy 2006, 176] which is, in its turn, related to the topic of the tonal layout [Rosen 1988, 247].

Ex. 5. Ludwig van Beethoven, Piano Sonata in D Major, Op. 10, no. 3, I, mm. 1–22.

The Piano Trio in C minor, Op. 1, no. 3, provides another example. The second section (mm. 11–30) begins as a theme, but then behaves much like a transition: dominant arrival in m. 19 is followed by a dominant lock (mm. 19–30) during which the intensity of musical expression begins to grow. Quite like MC, the dominant lock is closed by powerful “hammer-blows” (mm. 27–30) which also articulates the DTP: this is where the original action space is completely abandoned, and the new space established (Ex. 6a, mm. 23–28). This, however, is cancelled by the return of the motives of the main theme and a sudden drop to *piano* from m. 31 onward. The situation here is quite close to the situation described in Ex. 5 (see its mm. 16–17). The main difference, however, is that in Ex. 6a the first DTP accompanies a situation which is characteristic to the end of the transition (dominant harmony, “hammer-blows”) whereas, in Ex. 5, the first DTP reintroduces the consequent phrase concluding with a PAC in the main key. This is the different context which makes the first DTP to look unexpected and less “significant” in Ex. 5 compared to Ex. 6a.

The first DTP is followed by a new section (mm. 31–57) that articulates the transformation again (now in a new key) as if trying to overwrite the previous cycle. In the Trio the second DTP is articulated in m. 47 (Ex. 6b, mm. 43–52), at the “hammer-blows” that prepare the next MC which finally arrives at m. 57. Similar examples with double DTPs can be found in the first movements of Op. 12, no 1, (mm. 21 and 41–42) and Op. 22 (mm. 11 and 16).

The image displays two excerpts from the first movement of Ludwig van Beethoven's Piano Trio in C minor, Op. 1, no. 3. The first excerpt (a) covers measures 23 to 28, with a DTP (Double Transition Point) marked at measure 27. The second excerpt (b) covers measures 43 to 52, with a DTP marked at measure 47. The score is written for three staves: Violin I, Violin II, and Piano. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The key signature is C minor (three flats).

Ex. 6. Ludwig van Beethoven, Piano Trio in C minor, Op. 1, no. 3, i: a) mm. 23–28; b) mm. 43–52.

4. Problems in Identification of DTP

Sometimes a uniform character of the main key area makes it difficult to determine the location of a DTP. If the main key area does not show substantial changes in texture (rhythm) and dynamics, how is it possible to determine the location of DTP at all? In such instances, I suggest that the position of DTP is determined primarily by the harmonic design or, more precisely, by the arrival of structural

harmony. Since the arrival of structural harmony is usually articulated by a pedal point or a series of cadence-like gestures strengthening the harmony (in other words, the arrival of structural harmony features a stop in terms of harmonic movement), the focus shifts away from harmony as the signifier of musical narrative to the other elements of music, including dynamics and rhythm. It means that even though there may not be any changes in terms of textural (i.e. rhythmic) unfolding, the end of the harmonic movement changes the way we listen to the music, which, in its turn, allows the dynamics and rhythm to become more significant at the foreground level.

The Piano Sonatas Op. 13 and Op. 14, no. 2, represent such a group of works. In Op. 13, the dramatic character dominates both the main theme and transition which constitute almost one uninterrupted line. There are two stops in terms of harmonic movement — in mm. 27–37 and mm. 43–49 — which both contain a dominant pedal point and are the viable candidates for the “dominant lock” preparing the MC. The first pedal point is on the dominant of the main key (C minor) and despite the *sforzandos* shows *piano* in dynamics. Instead of “hammer-blows” that frequently articulate the end of such a pedal point, it is followed by a series of modulations accompanied by a *crescendo*. This negates it as a true “dominant lock”. The modulating section leads to a new dominant (now in E♭ minor) which stabilizes at m. 45, mostly due to the descending *sforzandos* figures strengthening the B♭ harmony in the right hand and the persistence of B♭ in the bass. This is also the place where the focus shifts away from harmony and allows the rhythm to penetrate the surface as a dominating element. Therefore, m. 45 also articulates DTP.

Op. 14, no. 2, shows a somewhat similar example although its character is different. There are no changes before the arrival of the structural dominant in m. 19, and even after that the rhythmical and textural changes are almost unnoticeable (sextuplets in the upper voice). But as the sextuplets are the result of the end of the harmonic movement taking place one measure before (one can even say that musical inertia or the kinetic “energy” of music created through harmony is now expressed in the activation of the rhythm), it is again possible to talk about the shift from harmony to rhythm and thus the articulation of DTP.

Sometimes the difficulties of determining the DTP can arise because of the similar character of the main theme and transition. The String Quartet in G major, Op. 18, no. 2, provides an example. The transition begins at m. 21 (Ex. 7a) and is relatively strongly articulated: the *piano* dynamic is replaced with a *forte* and the texture displays homorhythmic voices in unison. As such, m. 21 could represent DTP, because the main characteristics which usually accompany DTP — the dominance of rhythm and *forte* — are present. At the same time, the motive

which starts this transition is closely related to the basic idea of the main theme, both in terms of thematic material as well as of articulation of the home key. In addition, m. 21 shows no rhythmic acceleration. As a result, the beginning of the transition does not seem to introduce a new musical context but rather a variation of the main theme. Tonally, the turn (new key) takes place in m. 25, but it is not accompanied by any change in texture. A new rhythmic element (triplets) arrives only at the end of the transition in mm. 34–35. Since the triplets also introduce a *forte* and they are related to the articulation of the dominant key (the goal harmony of the main key area), those measures should be understood as DTP.

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 19 through 35 are indicated above the staves. Dynamics are marked with *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). A 'DTP?' label with a downward arrow is positioned above measure 21, and a 'DTP!' label with a downward arrow is positioned above measure 34. Measures 31, 32, and 33 are marked with *cresc.* in the first three staves. Measure 34 features triplet markings (3) over the notes in the first three staves.

Ex. 7. Ludwig van Beethoven, String Quartet in G Major, Op. 18, no. 2, i: a) mm. 19–24; b) mm. 25–35.

5. On the Rhetorical Design of the Main Key Area

If we observe DTP as one of the central dramatic events of the main key area of sonata exposition, it is possible to describe the main key area as a dramatic journey to DTP and then to MC. This journey is illustrated in Fig. 1. It includes three stages: (1) the first stage corresponds to the area in which the initial action space is established, (2) the second to the preparation and final formation of the new space (DTP), and (3) the third to the area in which the new space is safely secured and stabilized. Thus, in terms of musical character, one can speak of a relatively stable, unstable, and stable phase which can be referred to as pre-DTP, DTP,⁶ and post-DTP space, respectively.

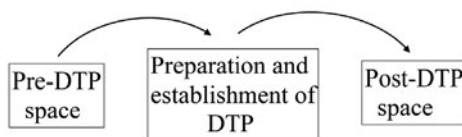


Fig. 1. Dramatic journey of the main key area.

Although the rhetorical design of the main key area includes all three stages, the length of each stage can be different. As already mentioned, the fundamental textural transformation may occur suddenly, and then the second phase becomes essentially a point, the instantaneous “break” of the first phase into the third phase. At the same time, a broader context should be considered in this case. As already said, sometimes such a sudden change can be predicted by musical events which precede it, as it happens, for example, in Op. 1, no. 1 (see again Ex. 4), and, in this case, these events already represent the second stage that prepares DTP. However, the second stage is manifested as a point in the Cello Sonata in G minor, Op. 5, no. 2. After a lengthy introduction, the main theme is presented in mm. 45–70. There is a formal overlap between the main theme and the transition in m. 70: the tonic harmony of the final cadence of the main theme functions also as the initial harmony of the transition (Ex. 8). The overlap is articulated by a sharp and sudden change in character which also represents DTP because it dominates the remainder of the main key area.

6. The DTP space (or the second stage) includes both the preparation (if present) and final formation of the new space (i.e. the DTP itself). Hence, the term DTP-space refers to an area and not to a point.



Ex. 8. Ludwig van Beethoven, Cello Sonata in G minor, Op. 5, no. 2, i, mm. 67–72.

However, if the formation of the new character takes place in the very end of the transition, shortly before MC, then the third stage or post-DTP space may, similarly to the second stage, remain rather short. The Piano Sonata in D major for Four Hands, Op. 6, provides an example. After the main theme (mm. 1–12, not shown), the transition begins. It introduces new thematic material, but no substantial contrast in character. The latter appears in mm. 24–25 (“hammer-blows”) being prepared by a short crescendo in mm. 22–23 (Ex. 9). Since all the main characteristics of DTP — the dominance of the rhythm and *forte* — appear only in m. 24, there is no other way to locate DTP than to place it in the very end of the transition. Similar examples include the first movements of Opp. 17 (see also Ex. 3); 9, no. 1; 11; 18, nos. 1, 2, and 5. It is also possible to locate DTP in a similar way in Op. 19.



Ex. 9. Ludwig van Beethoven, Piano Sonata in D major for Four Hands, Op. 6, i, mm. 19–25.

6. Rhetorical design related to form

As the examples above demonstrate, DTP is most likely to appear in three places: (1) with the last harmony of the main theme (i.e., the first harmony of the transition) in the case of overlap, or with the beginning of the transition; (2) with

the structural dominant of the transition, or a few measures before its arrival; or (3) with the rhetorical gesture immediately preceding MC (usually the “hammer-blows”). In Beethoven’s first-movement expositions up to Op. 22, all these variants appear quite equally, as shown in Tab. 1.

Opus number	P	Final cadence of P	TR	Arrival of structural V	Dominant lock	hammer-blows
Op. 1 / 1	→		DTP			
Op. 1 / 2	DTP					
Op. 1 / 3	→	DTP (MC?)				DTP (MC!)
Op. 2 / 1	→	DTP (MC?)				(continues in S)
Op. 2 / 2		DTP				
Op. 2 / 3	→	DTP				
Op. 3			DTP			
Op. 4		DTP				
Op. 5 / 1		DTP				
Op. 5 / 2		DTP				
Op. 6						DTP
Op. 7			DTP			(continues in S)
Op. 9 / 1						DTP
Op. 9 / 2		DTP				
Op. 9 / 3						DTP
Op. 10 / 1		DTP				(continues in S)
Op. 10 / 2			DTP			
Op. 10 / 3	→					DTP
Op. 11						DTP
Op. 12 / 1	→	DTP (MC?)				DTP (MC!)
Op. 12 / 2						DTP
Op. 12 / 3	→	DTP				
Op. 13						DTP
Op. 14 / 1						DTP
Op. 14 / 2						DTP
Op. 15		DTP				
Op. 16						DTP
Op. 17						DTP
Op. 18 / 1						DTP
Op. 18 / 2						DTP
Op. 18 / 3			DTP			
Op. 18 / 4	→	DTP				
Op. 18 / 5						DTP
Op. 18 / 6						DTP
Op. 19						DTP
Op. 20		DTP				
Op. 21		DTP				
Op. 22	→	DTP (MC?)				DTP (MC!)
Op. 49 / 1						(continues in S)
Op. 49 / 2						DTP

Legend:

(MC?) — apparent medial caesura
 (MC!) — actual medial caesura
 → — (before DTP) - preparation of DTP
 → — (after DTP) - sustain of a character achieved through DTP
 ← — energy loss

Tab. 1. DTPs in the main key area of the first movement of Beethoven’s Opp. 1–22 and 49.

It follows that there are three possible configurations that can be formed between the rhetorical design and the formal structure in the main key area of the sonata exposition.

In the first configuration, the arrival of DTP coincides with the beginning of the transition. Since the main theme and transition are often linked by an overlap, the arrival of DTP similarly coincides with the last harmony of the cadence

that closes the main theme. Such DTP may be briefly prepared in the main theme (e.g., by a *crescendo* accompanying its final cadence), but it may also arrive unexpectedly as a contrast in character. After the arrival of DTP, the new character is kept unchanged until the end of the transition, although the intensity of the musical expression may continue to grow. This type of configuration between rhetorical design and form can be found in Opp. 2, no. 2; 2, no. 3; 4; 5, nos. 1 and 2; 9, no. 2; 15; 18, no. 4; 20; and 21.

In the second configuration, DTP is articulated in the transition, usually shortly before or exactly at the arrival of the structural dominant. Here, too, DTP can be prepared (the preparation of such a DTP usually does not begin before the transition) or — in rare cases — can arrive unexpectedly. The character no longer changes after the arrival of DTP, although the structural dominant that comes shortly after such DTP may be articulated by a sudden drop to a *piano*. The *piano*, however, is followed immediately by a *crescendo* and a further confirmation of the character established in DTP. This type of configuration between rhetorical design and form can be found in Opp. 1, no. 1; 3; 7; 10, no. 2; 11; 12, no. 3; 16; 18, nos. 3 and 6; and 49, no. 2.⁷

In the third configuration, a DTP coincides with the concluding gesture of the transition (usually the “hammer-blows” or a rhetorical variant of it). This kind of DTP is usually sufficiently prepared; as a rule, the preparation starts at the beginning of the transition, but there are also works where it starts in the main theme (Op. 9, no. 1, and Op. 17). This type of configuration between rhetorical design and form can be found in Opp. 6; 9, nos. 1 and 3; 10, no. 3; 14, no. 2; 17; 18, nos. 1, 2, and 5; and 19.

A possible fourth configuration can be found when a DTP is first articulated at the end of the main theme and then again at the end of the transition, as discussed above. The works that show two equivalent candidates for DTP include Opp. 1, no. 3; 12, no. 1; and 22. In addition, there exists a variant, especially in minor mode works, where the main theme articulates the first DTP, but because of the weak articulation of MC, the second DTP arrives only somewhere in the secondary key area, usually only shortly before the Essential Expositional Closure (EEC) [Hepokoski-Darcy 2006, 120–124] or together with it. Such examples include Opp. 2, no. 1; and 10, no. 1. But also Op. 49, no. 1 can be considered a representative of this group (albeit it lacks a clear DTP in the main key area and therefore the whole exposition can be seen as a single cycle of textural unfolding).

7. A somewhat more problematic example that could be associated with this group would be the Violin Sonata in A major, Op. 12, no. 2. The main problem here is the lack of contrast between the main theme and transition which makes it difficult to locate DTP (see also Ex. 7).

Although a purely surface phenomenon, DTP, as textural event, cannot be separated from the formal structure — its dramaturgical meaning is highly dependent on its location. Depending on its location, a DTP can be predictive, reactive or confirmatory. A predictive DTP is related to the above-described first configuration of form and rhetorical design, where DTP articulates the beginning of the transition and — due to frequent overlap between the end of the main theme and the beginning of the transition — the end of the main theme as well. Although the aspect of articulating the end of the main theme is important for such a DTP, often the sudden change in character is even more important for the future since it rhetorically predicts changes that will take place in harmonic structure, especially a departure from the main key.

A DTP which is articulated already at the beginning of the transition gives the impression that the main key's "gravity" cannot be overcome so easily and is often associated with high "energy consumption". This impression is often exacerbated by the fact that after the articulation of DTP, the main key is often held for a long time (see, for example, the beginning of the transition of the Cello Sonata Op. 5, no. 2, or that of the First Symphony Op. 21, which both are deeply rooted in tonic). Here, one can speak metaphorically of a "launching rocket": in order to overcome the gravity of the Earth (i.e., the main key), the rocket (music) must acquire a certain level of inertia ("kinetic energy"). In music, this energy accumulation is usually expressed through a sudden increase in dynamics and overall intensification of texture, i.e. DTP. Here, DTP functions as an "energy input", a metaphorical runoff whose inertia manifests itself in a harmonic modulation or destabilization which will happen somewhat later.

A reacting DTP arrives with the half cadence that articulates the structural end of the transition, or just before it. In this case, DTP is a rhetorical equivalent to what is happening in the tonal structure. Since the reacting DTP is in sync with the harmonic structure, it can also be said that such DTP always marks the musical "present". Reacting DTP may have several semantic connotations. If it is rhetorically prepared (gradual intensification of music which finally manifests itself in DTP), the connectedness between rhetorical design (and DTP) and harmonic structure is quite strengthened. Usually, such DTP starts already at the beginning of the transition, but unlike the predictive DTP, the changes in character in the transition are proportional to tonal structure, i.e. not very prominent at the beginning and more substantial at the departure from the main key. However, if the reacting DTP is not prepared in advance, it may give the impression that modulation from the main key was not planned or it came unexpectedly; see, for example, Op. 1, no. 1 (Ex. 4), where surface rhetoric reacts to leaving E $\flat$ major as if with a shock.

A confirming DTP arrives only with the final gesture of the transition (“hammer-blows”), i.e. immediately before the general pause that stands for MC. As such, it further emphasizes what has happened in harmonic structure (i.e., the abandonment of the tonic). It can be said that the situation here is quite the opposite of the so-called predictive DTP. In the predictive DTP, the change in character became the “energy input” which gradually enables harmony to become more unstable. In the confirmatory DTP, on the contrary, the intensification of harmony is the “input” which results in changes in musical rhetoric. In the “energetic” sense, the confirmatory DTP is a “surplus” of musical inertia (energy) generated by harmony: at the end of the harmonic progression that is articulated by the arrival of the structural dominant, the “energy” (musical inertia) accumulated by the harmonic progression throws on the surface as rhythmic activity and loud dynamics.

The strategic importance of the DTP as a rhetorical event is similarly related to its location in form. The predictive DTP is usually well articulated, often expressed as a contrast in character that is only briefly prepared (or not prepared at all). The reactive DTP can be expressed as a contrast in character (analogous to the predictive DTP) or, quite differently, as an endpoint of a long-prepared process that does not necessarily need to be highlighted as a locally prominent rhetorical event. The confirmatory DTP has always been prepared, but its location just before the MC makes it often rhetorically more outstanding than reactive DTP, which is otherwise prepared in the similar way.

6. Conclusions

What could be the benefits of such an analysis? First, it lets us explore the so-called narrativity of form, i.e. how the form as a scheme manifests itself as a musical narrative. More specifically, it allows us to highlight the characteristic formal features of a musical work and, at the same time, to explain the presence and behaviour of these features. According to the location of DTP or the beginning of its preparation, one can say whether the form (tonal structure) “opens”, in terms of its rhetoric, quickly or rather reluctantly. This, in turn, informs us about how the musical “story” is going to be told. Although they are beyond the scope of this article, specific relationships between the rhetoric and form in the main key area have also an impact on the musical dramaturgy of secondary key area and, later, the entire movement.

Secondly, such an analysis has also a pedagogical value. It does not discuss form as a scheme but also shows how form unfolds in time. Since the analysis concentrates on the musical elements that are also practically important for

performers, it can inspire different performer's understanding of the compositions and, consequently, their performances.

DTP and the rhetorical events surrounding it create, aside from formal and structural articulations, an imaginary character who reacts or "takes positions" in relation to form and tonal structure. Since rhetoric and form are interdependent, one can analyse form through rhetoric and vice versa. This is a preliminary study that opens several analytical perspectives. As already suggested, the relationships between rhetorical design and formal structure can be applied in the same way to the secondary key area which forms a kind of response to the main key area. Analogous to the latter, the secondary key area, as a rule, also includes at least one place where the way of musical unfolding goes through fundamental changes and which can then also be interpreted as DTP. However, unlike the first part of the sonata exposition, the second part is longer and more developed, which is why the analytical tools developed in this article should be somewhat adapted. Here, it is possible to move on to even larger formal structures until the whole work is discussed. It should go hand in hand with expanding the analytical repertoire.

REFERENCES

- BONDS M. E. (1991), *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of Oration*, Harvard University Press, Cambridge and London.
- CAPLIN W. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- CAPLIN W. (2013), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- FORKEL J. N. (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig.
- HEPOKOSKI J.-DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- KIRKPATRICK R. (1968), *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, Princeton.
- MAZEL L. (1979), *Stroenie muzykal'nykh proizvedenii* [The Structure of Musical Compositions], Muzyka, Moskva.
- ROSEN C. (1971), *The Classical Style*, Faber and Faber, Boston-London
- ROSEN C. (1988), *Sonata Forms*, W.W. Norton & Company, New York-London.

Abstract

L'articolo ha per oggetto il disegno retorico e formale dell'area della tonalità principale dell'Esposizione di Sonata nel primo Beethoven. Sul piano armonico, il compito dell'area della tonalità principale è articolare la tonica e iniziare ad allontanarsi da essa. L'abbandono della tonica si riflette anche nell'intensificazione dell'espressione musicale. Nel processo di intensificazione è possibile determinare il luogo dove il nuovo spazio d'azione, ritmicamente più animato, si costituisce in modo irreversibile. Chiamo questo luogo il *Punto Drammatico di Svolta* (DTP). Il DTP è un cambio cruciale di testura o un luogo dove hanno preso pienamente forma tutte le proprietà testurali del nuovo spazio d'azione. Se intendiamo il DTP come uno degli eventi drammatici centrali dell'area tonale principale dell'Esposizione è possibile descrivere quest'area come un viaggio drammatico verso il DTP e successivamente la Cesa Mediana (MC). Il DTP farà la sua comparsa verosimilmente in tre momenti: 1) con l'ultima armonia del tema principale o con l'inizio della Transizione; 2) con la dominante strutturale della Transizione o poche misure prima del suo arrivo; 3) con il gesto retorico che precede immediatamente la MC. A seconda del suo posizionamento un DTP può essere predittivo, reattivo o confirmatorio. La determinazione del DTP ci consente di esplorare in che modo la forma, intesa come uno schema, si manifesta come una narrazione musicale.

Respighi's archaism from an analytical viewpoint

Abstract

The two main concertos of Respighi, *Concerto gregoriano* for violin and orchestra (1921) and *Concerto in modo misolidio* for piano and orchestra (1925), are structurally, formally and thematically analysed in some detail, with the specific purpose of evaluating the problematic issue of Respighi's collocation in the European musical *scenario* at the beginning of the twentieth century between radicalism and the various revivals of ancient musical worlds. The programmatic archaism already expressed in the titles of these two works consists, namely, in the diatonic space principally characterizing thematic creativity (or re-invention) and in a harmonic context aimed at disempowering the classical cadence. However, the compositional and formal conceptions are evidently inherited from the late-romantic symphonic tradition.

I argue that Respighi's archaism can be read as a smooth path towards modernity, a path refusing the radicalism of the historical avant-garde. The two nuances of Respighi's Neo-Gothicism expressed in the *Gregoriano* and the *Misolidio* (the first more "spiritual", the second more "worldly") point to two slightly different attempts at recovering the tradition in a modern way or modernizing late-romantic symphonism, by freeing it from the rhetoric of post-Wagnerian language, which was felt to be obsolete. From the postmodern, pluralist perspective, Respighi's archaism can be viewed as an expression of the multifaceted variety of tendencies towards an equilibrated innovation, innovation without revolution, somewhat in opposition to the radicalism of the second Viennese school.

1. Respighi's ambiguous modernity

There is a polarity in the overall instrumental production of Ottorino Respighi (Bologna, 1879 – Roma, 1936), the most important modern Italian composer for orchestral music: on the one hand, there is the descriptivist attitude mainly concretized in the trilogy of the Roman tone poems (*Fountains of Rome* (1916), *Pines of Rome* (1924), and *Roman Festivals* (1928)); and on the other hand, the constant

disposition to rediscover musical antiquity — in other words, his archaism — occasionally defined as Neo-Gothicism, Neoclassicism, etc. This latter attitude is, in turn, inflected in various ways and by means of at least a couple of techniques:

1) the direct remake of an ancient musical text, freely quoted and transcribed or more deeply recomposed in a modern context or in some sense “modernized” (see, for instance, the three Suites for¹ orchestra *Antiche Arie e Danze per liuto*, dated 1917, 1923, and 1931, and also the *Concerto all'antica* for violin and orchestra, a very stylistic imitation of a Baroque concert (1908));

2) the free inspiration of a style, a compositional technique, a grammatical feature of the early traditions, that Respighi attempts to integrate in his personal compositional language.

In this latter case, the archaist programme is expressed by a title recalling not a specific oeuvre of the past, but rather a generic reference to early music or to more specific grammatical features of an old musical system, perhaps selected as a symbol to invoke a time-honoured musical practice with all its ideological involvements. Typical examples are the two works we shall examine in some detail below: The *Concerto gregoriano* for violin and orchestra (1921) and the *Concerto in modo misolidio* for piano and orchestra (1925). In these cases, the title directly addresses the recovery of the ancient modal system and style as a specific linguistic choice.

Before focusing on these works from a more analytical perspective, let me here examine Respighi's Neoclassicism, to re-evaluate its problematic nature as a poetic and aesthetic path towards his personal modernity, thus rethinking his collocation in the European musical context at the beginning of the twentieth century.

Respighi's modernity is widely considered an issue, especially when compared with the “radicalism” practised by the leading figures of the historical *avant-garde* in the European scenario (from Schoenberg to Stravinsky, from Bartók to Ravel and Milhaud). Undoubtedly, he was always somewhat uncomfortable with the European radicalism, thus pursuing a personal viewpoint in accordance with his aesthetic sensibility, never sacrificed to some dogmatic, rationalistic stance. His modernity thus sometimes seemed uncertain and sometimes unrealized or at least ambiguous. Such ambiguous involvement in the modernization of musical language is reflected in the reception of his works. While the public has always warmly approved of his most acclaimed compositions (the *Roman tone poems* were enthusiastically welcomed), criticisms and perplexity were, in various circumstances, expressed by musicologists. In a paper dated 1932 (originally

1. I would like to express my appreciation to the anonymous referees for their useful suggestions.

in French), Massimo Mila inaugurated the problematic reception of Respighi, labelling his compositional style an expression of a «taste of yesterday rather than of today [...] totally extraneous from the main ideological tendencies leading to the moral and aesthetic innovation behind the artistic revolution of our time.»² [Mila 1985, 97]

Although Mila's severe judgement has been mitigated elsewhere, see for instance Martinotti [1985], it has nevertheless been echoed later by other scholars. In a paper on the Italian composers belonging to the so-called "generation of the Eighties" (of the XIX century, namely, Respighi, Malipiero, Casella, Pizzetti, Alfano), the influential Italian ethnomusicologist Diego Carpitella [1978] highlighted the disputable nature of the archaism of such composers; an archaism that, according to their vision, should have been the authentic key of a renaissance in opposition to the *fin du siècle* "realism" direction of the Italian melodramatic tradition (represented by the so-called *giovane scuola*, i.e., by Mascagni, Puccini, Giordano). However, since it seems to be implicated with tacit ideological pre-suppositions, undermined by an erroneous identification of archaism and populism, and guided by these implications rather than by an authentic "popular" feeling, such an inclination towards the musical past is heavily ambiguous and basically dogmatic, especially if compared with the fresh, more reliable, popular style of Giordano, Mascagni (with his *stornelli*), and Puccini.

Following Carpitella, although Respighi's archaism was motivated by the refusal of tonal language with its obsolete materials and by research on national cultural origins, it nevertheless appears to be an expression of "sociological diletantism", affected by the completely misleading identification of a mythologized medieval music and culture with contemporary musical folklore. As a result, the Italian avantgarde of the twenties were unable to approach the real, ethnographic sources of popular music freely, unlike Bartók or Janáček, whose rediscovery of popular culture had led to an authentic instillation of popular vigour in their music.

At the beginning of the last century, the radically atonal option in music was contrasted with different viewpoints, nevertheless avoiding being anchored in a vague and nostalgic "love of the past". For example, Stravinsky's *Sacre* was intended to challenge the impellent "nihilism" of the dissolution of the tonal language with the "myth of the primitive", by means of an injection of popular and ancestral vitality in the musical language, thus not abdicating to the innovative impulse (it is not by chance that the *Sacre* was welcomed as an expression of radicalism as well, although in opposition to Schoenberg's radicalism). Musical

2. English translation from the Italian by the author.

archaism was another option for making a contrast with what many perceived to be the decadent “drift” of the post-tonal tendencies. Respighi probably felt radicalism was an end in itself, and the archaist option could have been for him an acceptable remedy, a possible way to recover historical objectivity without frustrating his subtle “sensualism”. Nevertheless, the archaist attitude can easily end up as some sort of academism, possibly affected by a naive “mannerism”.

Ultimately, Respighi’s works raise the problematic issue of archaism as an expression of musical modernity: is the restoration of ancient musical languages and praxes widely practised in the twentieth century an authentic manifestation of a “further modernity”? Or is it a deteriorated modernism, ending in a rejection of the modern times, a sort of refuge in a mythicized, probably misunderstood and somewhat mystified past? Inherent to archaism there is a deep ambiguity and in this ambiguity rests Respighi’s Neo-Gothicism.

In *The Aging of New Music*, Adorno expressed a harsh criticism of archaism: «we cannot admit that new music could re-approach the tradition, once overcame its critical stage... This is not a real possibility, unless one should comply with that “stabilized” music embellishing the models of the past by disseminating them with false notes» [2002, 183]. However, this view is not applicable to Respighi, as we will see by means of an analysis of the two above mentioned concertos. Respighi’s robust and coherent compositional technique absolutely excludes the risk of “eclecticism”: there are no false notes in his works and you never find an inclination to a pure rhapsodic manner. The analysis will show how he is in debt to the late-nineteenth century German symphonic tradition. All the grammatical/aesthetical categories that Dahlhaus [1974] applied to the music of the second half of the XIX century, i.e., “musical prose”, “endless melody”, “wandering tonality”, can be legitimately transferred to most of Respighi’s orchestral music, and especially to his music of the neo-modal tendency.

Turning to the analysis, we can finally observe that it will result in a corroboration of the hypothesis that Respighi’s modernity mostly consists in the free amalgamation of techniques, styles, and morphemes from different historical sources, within the context of the great late-nineteenth century symphonic academia. Although he felt the pressure towards a linguistic renaissance, he did not absorb the internal moral necessity of such pressure. He was therefore not able to radically repudiate the tradition, so pursuing innovation in the continuity of the tradition. He showed sensitivity to the external, or aesthetic, aspects of the new music from the beginning of the twentieth century, but he did not feel its inner necessity, its linkage with the broad historical, and moral crisis of the world of the nineteenth century, and with the enormous historical changes such a crisis implied for the artistic culture. As a consequence, his modernism is shaped by a

smooth taste for amalgamation, rather than by a strong impulse towards radical novelty.

2. Modernizing tradition: Respighi's main soloist concertos

The two main soloist concertos are not the only concretization of Respighian Neo-Gothicism using the second technique mentioned above. We can surely include the *Tre Preludi sopra melodie gregoriane* for piano (1919), the *Quartetto dorico* for string quartet (1924), and the *Metamorphoseon – Modi XII*, theme and variations for orchestra (1930). In a sense, the *Trittico botticelliano* for orchestra (1927) can also be included in this category, as an expression of a kind of musical-visual “Renaissance revival”, as well as the *Concerto a cinque* for soloists and strings, in the neo-baroque style (1933, is it comparable to Stravinsky's *Dumbarton Oaks* (1938)?).

Although the two concertos are not the only expressions of this tendency, they are the most representative of Respighi's modernization of the musical past. In what follows, I will argue for this thesis by analysing some of the excerpts, in order to highlight the different structural aspects of these two works. These aspects should provide an image of Respighian poetics strongly grounded in a robust compositional technique.

I will proceed by analysing samples, without claiming completeness. In both the works examined the derivation of melodic material from the Gregorian repertoire has been noted. Whether the theme of the third movement of the *Concerto gregoriano* is taken from the *Liber Usualis*, or the opening melodic line of the second one is derived from a *Sequentia* (indeed, it is the well-known *Victimae Paschalis laudes*) is not important for the analysis, but it could be of philological interest. I will therefore neglect these aspects in my analytical approach, as they are not relevant for the goal of structural description. You can find information regarding these *liaisons* of both the *gregoriano* and the *misolidio* in Piovano [1985].

3. The *Concerto gregoriano*

Performed by the violinist Mario Corti, the Roman premiere of the *Gregoriano* in the winter of 1922 (at the *Augusteo*, conducted by Bernardino Molinari, as reported in the modern edition – Universal Edition) was not a great success, despite its notably conservative idiom. The Roman audience applauded it without enthusiasm. This reaction is easy enough to understand. The character of this concert is predominantly meditative and undramatic, far removed from the spectacular dramatics of the late-romantic concerto. Moreover, the soloist is cast

in the role of a lyric voice, a cantor with the orchestra as his congregation. Consequently, virtuosity as a pure exhibition is spurned, and ultimately the *solo* part can almost be heard as an “*anti-bravura*” manifesto.

The concerto is articulated in three movements: Andante tranquillo, Andante espressivo e sostenuto, and Finale (Alleluja, Allegro energico). The singular choice of two Andantes for the first two movements is *notable*. There is no *caesura* between the first and the second movement, since they are connected by an expressive violin cadenza, recalling the main thematic cell of the first movement, and terminating with a chain of trills, directly introducing the second movement. The general impression therefore is that of a two-part piece, with the third movement as a single piece, neatly designed and more dynamic.

In what follows, I will focus on the third movement in some detail, while the first and the second will be only briefly considered. The reason is that the third movement is, in my mind, an exemplar illustration of Respighi’s “compositional logic”: a logic aimed at assimilating ancient modalism within the frame of “classical” techniques in formal construction and thematic processes. This is Respighi’s strategy for the emancipation of musical language from the constraints imposed on it by a tonal syntax strictly governed by cadence, which Respighi intends to disempower without rejecting the triadic materials.

Exposition				Middle (Development?)	Recapitulation			
P	TR	S	C	third theme	P	S	C	coda
A	D	f# – f – e – c	Bb	d – D – E – f – b	B	E	A	A
1–26	27–36	37–72	73–110	111 – 185	186 – 195	196 – 229	230–260	261–279

Tab. 1. The formal flowchart of the 3rd movement of the Gregoriano.

Let me begin with the overall formal chart of the Finale, shown in Tab. 1. The piece is clearly tripartite according to the ternary pattern ABA'. Whether this movement can be ascribed to the “small ternary”, or it should be considered a fully-fledged sonata-form, its central section (B) presents a new theme, and this section can be hardly thought of as a development in the classical sense (in the table it is designed as “middle” with “Development” as a putative option); nevertheless, the section A is outlined by Respighi as an exposition of sonata in a rather unequivocal way. We shall consider the entire movement as a “modern” version of the sonata schema. In accordance with the terminology of the Hepokoski/Darcy’s sonata theory [2006] in Tab.1 the symbols P, TR, S, and C stand for, respectively, “principal theme”, “transition”, “secondary theme”, and “closing section”, i.e., the main four rhetorical zones of the exposition of a sonata in the classical

style. Such symbols are to be conceived, according to Hepokoski and Darcy, as designations of “spaces of action”, musical formal and rhetorical functions, rather than labels of themes. In what follows I will use expression like ‘theme P/S’ to refer to the thematic figure playing the P/S role in the exposition. The third row of the Tab. 1 indicates the tonalities of the different principal sections in a sense that we are going to specify. The last row reports the extension in bars of the sections. Even just from the formal chart, one can induce that Respighi in this concerto continues to be devoted to constructive techniques of the nineteenth century.

Focusing on the exposition, the theme P is exposed initially by the horns and then echoed by the soloist, which already in its first entry shows a lyric and anti-virtuosity attitude.

Ex. 1. The theme P of the third movement of the Gregoriano.

The theme P is shown in the Ex. 1, with its grouping structure represented by the “bracket” above the piano staff (for commodity, I will show the musical examples in the piano transcription). You can note the symmetric phraseology, with the two branches of the theme equally spanned (18 crotchets).

The theme is in A major, but the key should be intended no longer as a polarized tonal space centered around the tonic and unfolded by the authentic cadence; the key in Respighi is rather a field of fluctuant polarities generated by the diatonic collection. Note how the harmonic closure in the last measure of the theme is weakened: the two progressions ii – vi and IV – I, the latter stronger than the former, both elude the authentic progression V – I.



Fig. 1. The reduction of the theme P.

The Fig. 1 displays a reduction of P, in analytic notation. The reduction is intended to show the linear deep structure of the theme, clearly designing a descending linear progression from the fifth degree to the first degree of the A major scale ($5 - 3 - 2 - 1$). Note how the fifth degree is reached by an initial ascent A – C# – E. The two phrases are both characterized by the same linear descending pattern, but the second occurrence is, structurally, the most important one. Despite of the harmonic “modalism” escaping the authentic cadence, the linear profile of this theme is strongly grounded on the diatonic collection of A major, centred on the tonic. One can dispute if this A major scale should be understood as a (transposed) Lydian church mode (see the D#, as passing note, in bar 7). But this is a secondary point. Most importantly, the archaic aura of the theme is due to the harmonization of this linear profile.

A relevant feature of the harmony of this theme can be emphasized by means of the Neo-Riemannian theory of harmonic transformations [Cohn 1997; 2012]. It is well-known that the so-called *Tonnetz* is a two-dimensional representation of the major/minor triads transformation into each other, in a network minimizing voice-leading. I cannot introduce the *Tonnetz* in some detail (see Gollin and Rehding [2011] for a wide review). The two bidirectional transformations in the Fig. 2, the *Relative* and the *Leading tone* transformations, are sufficient for the analysis of the harmonic progression of the Respighian theme, as shown in the Fig. 3.



Fig. 2. Relative and Leading-tone transformations.

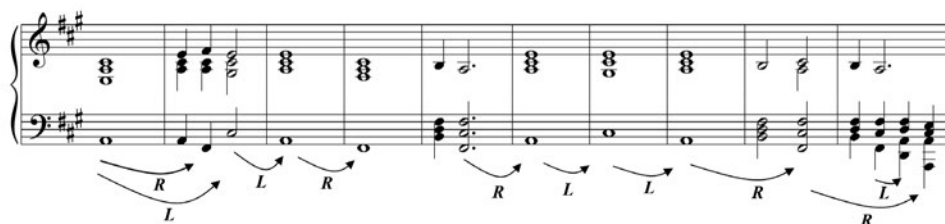


Fig. 3. Applying transformations to the harmony of the theme P (3rd movement of the Gregoriano).

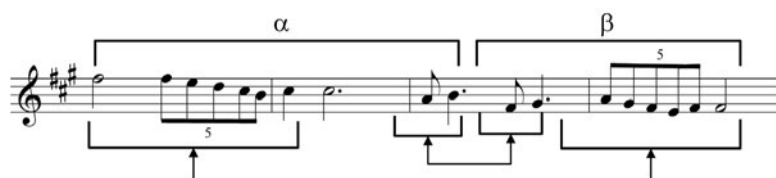
For example, you can see how the concatenation “A major – F# minor” in bar 2 is an occurrence of relative transformation, while the following C# chord is connected to the A major chord by a leading tone transformation. Respighi's harmony seems therefore to favor transformational concatenations over cadential progressions.

A brief transition leads to the theme S, again introduced by the orchestra and then replicated by the violin. The theme S is shown in Ex. 2.



Ex. 2. Theme S of the 3rd movement of the Gregoriano

Such theme exhibits an interesting internal “palindromic” symmetry, illustrated in the Ex. 3. The segment β is the retrograde of α , at the rhythmic level. The quintuplets, already heard at the end of the theme P, here become an identifying element of the theme, giving it a certain fluctuant, wavelike quality, notwithstanding the general descending trend.



Ex. 3. The motivic structure of S.

The deep linear structure of the theme S can be depicted by the melodic reduction (in analytical notation) shown in the Fig. 4. While the theme P is an

elaboration of the “fifth to first” linear progression, the theme S seems to unfold the F# minor triad, by means of the descending arpeggiation 1 – 5 – 3 – 1 (note how these tones work as “pivot points” of the melodic profile).



Fig. 4. The deep linear structure of S.

The zone C, both in the exposition and in the recapitulation, is widely based on the theme P, entirely or partially reminded. In the latter case the only head of the theme P, that can be considered the “motto” of the entire movement (shown in the Ex. 4), is mentioned.



Ex. 4. The “motto” of the entire 3rd movement of the Gregoriano.

Ex. 5. The third theme at the beginning of the development (3rd movement of the Gregoriano): grouping structure. Horizontal brackets below the violin staff highlight motivic elements deriving from P and S.

a)

b)

Fig. 5. The opening of the 1st movement of the Gregoriano: a) the orchestral presentation (from bar 14) introducing the soloist entry; b) the soloist entry.

Therefore, the exposition seems to be based on a kind of ternary schema, in which the closing section is built out of the main thematic materials (taken from P). Marginally, this expositional format was already highlighted in some Beethoven's piano Sonatas by Charles Rosen [2002].

The middle section (*Andante*) begins with the third, bucolic, theme of the movement enunciated by the violin (in Ex. 5), a prosaic melodic design in Dorian mode, widely recalling element excerpted from P. Note the orchestral accompaniment, based on the D pedal point and on a broad scalar descending movement featuring a smooth diatonic background.

After this theme, an extensive re-transition is displayed, largely based on the motto, variously manipulated. Interestingly, the recapitulation is introduced by a very high holding B of the violin and a low B pedal point, with the theme P in B major shyly enunciated in *ppp*, again by the horns.

A synthetic recapitulation (the transition is suppressed and S is rapidly mentioned) and a general *coda* spreading a sense of austere stateliness, once again and again recalling the "motto" (in a virtuous counterpoint with materials from the third theme), magnificently end the movement.

Turning to the first and the second movement (heard as a whole), the 1st movement begins with an orchestral ascetic gesture (Fig. 5a) with a sequence of chords (for the most, made of fifths and octaves) resting on the C major diatonic scale,

centered on A (Dorian plagal mode). Somewhat contrasting with this orchestral entrance, the soloist's appearance introduces an intimate lyricism with a delicately dynamical rhythmic pattern (in the Fig. 5b; note the compound meter, with the dotted quavers alluding to a dancing gesture).

The second movement is opened by a typical example of the neo-Gothic Respighian elocution. The hieratic entrance of the soloist (shown in the Fig. 6) with a Dorian melody evokes a very spiritual disposition, maybe a tribute to the ritual simplicity of the early Christian communities' worship.

Fig. 6. The opening of the 2nd movement of the *Gregoriano*.

In the Fig. 6 the harmonic analysis is posed below the staff, in order to show a typical case of Respighi's diatonic, Gregorian harmony (it could be useful to recall the old Italian tradition of teaching the harmonization of the Gregorian Chant in the studies of composition — Respighi studied with Martucci, at the Conservatory of Bologna). Transformational and modal progressions (i.e. concatenations of chords by conjunct step, as well as plagal relations) are largely preferred to concatenations recalling the classical cadence — the horizontal brackets under chords pairs indicate progressions with a sense of (weak) closure. Note the D major chord concluding the example further emphasizing the archaic impression generally surrounding this music. Worth to note is also the use of fifth and octave parallelism, reminding the primitive polyphony (both the bass and the melody of bar 2 in the Fig. 6 design a pattern of parallel descending octaves: A – G – F – E – D, although the bass is shifted of a crotchet).

Based on this analysis of the *Gregoriano*, some thoughts regarding Respighi's compositional writing can be suggested. A traditional approach to formal architecture characterizes Respighi's musical thought, thus ensuring a great stability and equilibrium through his formal plans. As seen in the third movement of the *Gregoriano*, the ternary pattern, either interpreted in the sense of the "small ternary" [Caplin 1998, 71–96], or as a fully-fledged sonata-form, assures a formal cohesion, protecting against the risk of an excessive episodic way of proceeding (sometimes noted in the works of Respighi). A free inspiration to sonata-form

(already witnessed in Cantù [1988]) is maybe among the most relevant early nineteenth century legacies in Respighi's compositional grammar.

The diatonicism of the melodic/thematic profiles and the technique of developing variation is widely present. For example, the third movement examined is largely based, in the melodic invention, on what we have called the motto (see Ex. 4). The well-known thematic processes [Réti 1961] are not much less important for Respighi than for Brahms, though in the Italian they are not a fulcrum of the compositional technique.

The triadic lexicon is fully restored in Respighi, but no longer governed by classical cadence. Rather, it is guided by the goal of disestablishing the sense of the cadential progressions and by producing a pre-tonal sense, in order to better recover the multi-centred and somewhat vague tonal sense characterizing the modal ancient melodies. Stepwise harmonic concatenations (ii – I, etc., often realized by empty chords, without the third) evoke proto-polyphony together with frequent harmonic progressions by ascending/descending third, which can be interpreted within the framework of the “syntax of transformation”, minimizing voice-leading.

The chromaticism is not banned, but generally relegated in transitional passages producing a growth of tension. Chromatic passages creating a sense of wandering tonality often end up in a clarifying major triad. Just to mention a couple of representative cases, in the third movement (recapitulation) there is a long pedal point on a low C# concluding the condensed zone S and introducing the zone C. In the last measures of this passage a chromatic chordal shifting is used to lead to a clarifying A major triad, on which the last declamation of P is performed. A harmonic reduction of the passage is shown in the Fig. 7. The “Phrygian” cadence in A major (with the second degree flattened) is modernized by the augmented sixth (but one might equally say that is the authentic cadence that is aged by lowering the II scale degree, i.e., the fifth of the dominant). The chord obtained is a French Sixth, a substitute of the dominant widely used in the harmony of the nineteenth century.

The image shows a musical score snippet from the 3rd movement of the Gregoriano. It features a long pedal point on a low C# in the bass line. The treble line contains a series of chords. Below the treble line, a harmonic reduction is provided, showing the progression from A major to V46 (a French Sixth chord), then to (6fra) (a flattened sixth), and finally to I (the tonic). The score is marked with bar numbers 213, 224, and 230.

Fig. 7. A typical Respighian harmonization of a pedal point (3rd movement of the Gregoriano).

Another representative case of the harmonic language of the Italian is a passage in the development of the third movement, shown in the Fig. 8. It can be understood as an illustration of “wandering tonality”: one should read this passage as a succession of tonal fields rather than keys in a narrow sense. Note that the chord progression “E major – F minor” is an instance of “slide” transformation (see below, Ex.18).

Fig. 8. A succession of contrasting tonal field (3rd movement of the Gregoriano).

Let me conclude the analysis of the *Gregoriano* with an interrogative, specifically regarding the harmonic language of Respighi: can we include the Italian composer among those (mainly belonging to the German school) which in the late-romantic music have been exploiting the ‘second nature’ of the triad [Cohn 2012], i.e., a different functional affordance of the triadic materials?

4. The *Concerto in modo misolidio*

The concerto was premiered in New York (December 31th, 1925), soloist Respighi himself (W. Mengelberg conductor). Perhaps it is not by chance, given the “American temperament” of this piece, especially in the third movement. Are we facing a “laical” reinterpretation of the ancient modalism? Differently from the introversive tendency of the *Gregoriano*, the *Misolidio* is generally oriented towards an emphasized exteriority, already visible by the piano entrance *quasi una fantasia* in the first movement.

I focus on the first movement — Moderato, while the second (Lento), and the third (Allegro Energico — *Passacaglia*) will be only briefly considered. The reason is that the first movement exhibits a formal overarching control that is less evident and less relevant in the latter two. Tripartite and bi-thematic, according to the ABA’ scheme, the first movement of the *Misolidio* raises again the issue of the relationship with the nineteenth (and eighteenth) century sonata. The section B is no longer a development; it rather resembles to a “Caplinian” enlarged “contrasting middle” [Caplin 1998, 75–80], to the extent that it represents a thematic pause between the two extreme parts, in which over and over the two main

thematic figures of the movement are re-proposed. The first movement is the only one showing a certain thematic dialectic and a formal tension, while the other two, connected without interruption, are substantially monothematic (subsidiary ideas are anyway introduced, but without an authentic thematic dialectic).

Tab. 2 displays the overall formal chart of the first movement detailed only for the exposition (I refer to the sections with the number's section in the score and by the tempo indications, since it is not easy to numbering bars).

Exposition				Middle		Recapitulation	Coda
P	TR	S	C	third theme	Re-transition	P + TR + S	P
1	2	7 after 3	7	2 after 9	4 after 11	13	16
<i>Moderato</i>	<i>Meno</i>	<i>Più moderato</i>	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i>	<i>Poco sostenuto</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Mistico</i>

Tab. 2. The formal flowchart of the 1st movement of the Misolidio.

The theme P is clearly based on the Mixolydian mode transposed in A flat major (Fig. 9), with the characteristic feature of the whole tone between *sub-finalis* and *finalis* of the scale and a sense of a major modern key centered on the dominant.

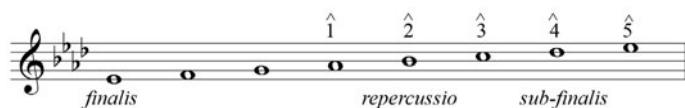


Fig. 9. The Mixolydian scale.

In Fig. 10 is reported the thematic melody with the grouping structure superposed (figures near the bar lines indicate the number of beats in crotchets, thus allowing to note the rhythmic “freedom” of such phrases). The lower staff shows the linear structural analysis of the theme P, in a simplified way.



Fig. 10. The main theme of the 1st movement of the Misolidio.

The aim of this analysis is to underline the deep general profile of the melody, starting on the final of the Mixolydian (E $\flat$), moving towards the dominant (B $\flat$,

reached by the first ascending line, but then moving to an insisted $A\flat$, a kind of second *tenor* recalling the Hypomixolydian), and finally recovering the $E\flat$, so designing an arch-like parabola. If this melody is a quotation of an introit from the *Graduale Romanum* (really, it corresponds to the vocal melody of the first line of the introit *Viri Galilaei* — for the Ascension, until the word *Alleluia*), as already remarked, is not so relevant. My point is that the Respighian version is subjected to his compositional and poetic project, which is (briefly said) the emancipation of the musical syntax from the tyranny of the mono-functional tonality, a project attributing a modern impact to his archaism. In this perspective, the structurally relevant aspect is that the theme P of the *Misolidio* outlines a melodic arch departing from and recovering the fifth scale degree of $A\flat$ major, determining a general impression of a tonal fluctuant “suspension”.

After the emphatic enunciation of P, the piano proceeds in the same hieratic and melodious attitude by displaying a sequence of melismatic phrases, while the orchestra is scarcely audible with its minimal, coloristic brushstrokes. This situation persists until the score section no. 1, when the piano, backed by the orchestra, reintroduces the entire theme P in a more idiomatic style (the left hand performing a large arpeggiation of the $C\sharp$ minor triad). When P is finally exposed by the orchestra this second part of the zone P leads to the transition (score no. 2, *Meno*). Here, melodic phrases, derived from the zone P, are “hidden” in the inner voices of an energetic and polyphonic pianistic texture. A new robust repetition of the first half of P by the orchestra, in $A\flat$ major, is followed by the second half of P performed by the piano, and a derived figure producing an intensification (by fragmentation) leads to a bright C major triad, introducing the theme S.

Focusing on P + TR, despite the improvisation-like character, the thematic analysis shows a great cohesion. In Fig. 11 is sketched an analysis of the thematic/motivic derivations, relative to the melodic material of the zone P (up to the score no. 1). As you can see, all such material derives from the theme P (in the first staff): the second part of the zone P, as well as the transition, present motives derived from P. It is not necessary to proceed to a detailed comment of the derivations highlighted by the alphabetic symbols, according to a traditional analytical practice. Co-indexed segments are straightforwardly similar. Just a couple of cursorily observations: a , b , and c and α , β , and γ are in a somewhat abstract relationship.

For example, α and a share the same ascending pattern and a kind of undulating movement around the target tone, while b and β' share a deep motion of conjunct step (descending the former, ascending the latter). The last phrase of the theme P (labeled β), shares something with b (the descending motion of a second). β can be viewed as the generator of β' (both anchored to the pair F – $E\flat$,



Worth to note is the role of x as a glue element between the P and S thematic areas. Indeed, x is used by Respighi as a recurring motto going through the entire movement. The melodic material in Fig. 11 is exposed in the introductory part of the zone P by the piano, but the entire block P + TR is then based on such materials, and a new idea will arrive only with the zone S.

- 77 -

related, tonal fields. Note the subtle return from the B major to the A $\flat$ major field, by means of changing the spelling of the D $\sharp$ major triad into the E $\flat$ major triad. The interaction between harmonic fields and the phrasal articulation is also worth to note. The boundary's phrase is marked by a "modulation", i.e., a change of tonal field producing a tonal contrast. The two other Neo-Riemannian operations used here are the "Parallel" and the "Slide" transformations, exemplified in the Fig. 13.

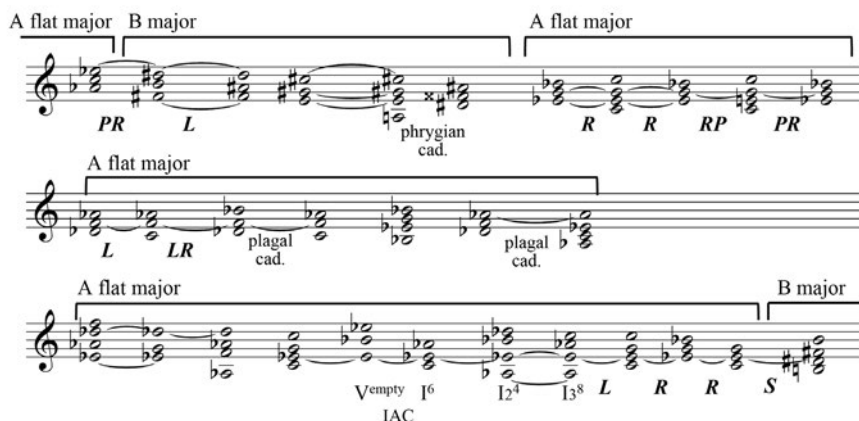


Fig. 12. The harmony of the piano entrance of the 1st movement of the Misolidio.



Fig. 13. "Parallel" and "Slide" transformations.

The "pastoral" theme S basically built up on the C major scale, but concluding on a contrasting B major chord, is visible in Fig. 14.



Fig. 14. The theme S of the 1st movement of the Misolidio.

The pastoral character of the theme really evoking the sense of C major does not undermine the modal archaic inspiration: since the first phrase is closed on G, the fifth degree in C major, i.e., the *finalis* in Mixolydian, it also can be cast as

a melody in Mixolydian, while the conclusive phrase is on a Mixolydian transposed in G major. The zone S is widely based on this theme variously elaborated, while a compact zone C reintroduces fragments of the zone P (you can retrieve them as labeled fragments in Fig. 11).

A process of fragmentation leads to the contrasting middle, entirely based on a linear pattern giving rise to an imitated polyphonic texture, performed by the orchestra in the ascending version, the piano accompanying with idiomatic, smooth arpeggiations (not lacking of virtuosity). Then the piano itself contributes to the polyphonic texture by performing the inversion (that is the descending version) of the linear pattern. A re-transition recalls the head of the theme P (*a* in Fig. 11), recovering the initial atmosphere of pomposity. The intensification anticipating the venue of the recapitulation is again obtained by fragmentation.

The recapitulation is, as usual, modified and compressed. The theme P is recalled by the piano in B major in a texture deriving from the second part of the expository zone P; then, in a somewhat cumbersome but understandable $A\flat$ minor, the piano repeats the theme P and then recovers fragments of the first part of the zone P. By several processes of intensification (fragmentation among the others), the piano, launched into the *cadenza* (*Liberamente*), after having abundantly exploited materials from the Fig. 11, reproduces the theme S twice, the first time in a triumphant $A\flat$ major, the second in a penitent $A\flat$ minor. Finally, in the general *coda* the orchestra performs the last peroration of the theme P with the piano retiring in a lateral position.

An irresolute tension is inherent to the Mixolydian scale: the *finalis* can be felt as a dominant requiring a resolution. Maybe Respighi exploits such property of this mode in order to produce a kind of reversion of the classical cadence, in which the dominant is the relaxing arrival: I – V instead of V – I. Ultimately, the conclusion of the first movement emphasizes just this cadential reversion, to the extent that the fifth scale degree (of the $A\flat$ major scale) is added after the first degree and definitely seems to be the tonic (in Ex. 6 the piano's two last bars). One can interpret this harmonic progression as a plagal pattern not preceded by the authentic cadence. The sense of indefinite suspension waiting a resolution that won't happen, especially in this conclusive piano gesture, is evident and intentionally achieved.



Ex. 6. The piano conclusion of the 1st movement of the Misolidio.

The second movement, in Mixolydian transposed in $D\flat$ major (according to the traditional sequence of keys I – IV – I in the three movements of the Baroque concerto), is formally constructed out of two rotations: AA'. The exposition presents the main theme, followed by a couple of subsidiary melodic ideas. The main theme (in Fig. 15) is exposed twice by the string. It establishes the non-dramatic restful and somewhat reflexive character of the movement (as typical in the intermediate movement of the Baroque concerto, with which shares also the brevity). Is there an echoing in this theme of the *Promenade* of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*? The theme is firstly accompanied by an expressive chordal accompaniment of the piano, unfolding a diatonic background in $D\flat$ major. Modal and transformational concatenations are largely preferred, while progressions recalling the authentic cadence are avoided. Note the head of the theme, quoting the incipit of the theme P of the first movement (under the horizontal bracket in the first measure of Fig. 15, bass clef staff).



Fig. 15. The main theme of the 2nd movement of the Misolidio, and its linear analysis.

This melody displays an insistence on the lower tetrachord of the Mixolydian, i.e. $D\flat - C - B\flat - A\flat$ (remarked by the oblique brackets in the analysis of the melody). Evidently, Respighi would evocate the Mixolydian plagal mode, i.e., the Hypomixolydian (with $A\flat$ as final and $D\flat$ as dominant, as already noted for the theme P of the first movement). Now, can we legitimately interpret such melodies in the context of the modern major scale (as intended by the “Schenkerian” scale degree numbering in the Fig. 15)? My point is that Respighi exploits this ambiguity between the ancient modal scales and the modern sense of a key evocated by the diatonic collection. This ambiguous, polyvalent character of these themes is what I intend to highlight with the reductions of them, in a Schenkerian analytical fashion (see the Figg. 1, 4, 10, and 15).

Going through the second movement, a subsidiary figure is introduced by the piano, after the orchestral exposition of the main theme, and variously rearranged. Worth to note is a third figure of the orchestra (*Andante lento*) shown in Ex. 7, also subjected to some development and preceding a synthetic and intensified recapitulation (*Tempo I*).



Ex. 7. A third thematic figure of the 2nd movement of the Misolidio.

The third movement, (*Allegro energico*, *Passacaglia*, whose main theme should be a *Kyrie* – not at all relevant), is a tumultuous Finale. Notwithstanding its very simple format as a theme and variation, this is the “eclectic” movement of the concerto, with a great emphasis on a spectacular character. Here is particularly evident the “American engagement” of this concerto. The piano’s thematic entrance reminds the *Histoire du Soldat* for its “percussive” nature. Actually, the main theme of this last movement is particular engaged in a rhythmic arousal, nevertheless showing its motivic connection with the principal theme of the first movement (see Ex. 8), as well as its belonging to the Mixolydian in $A\flat$ major. But here the relationship between $E\flat$ and $A\flat$ is so prominent that the modal sense gives way to a more accentuated modern tonal sense of $A\flat$ major, even if always regaining the dominant.



Ex. 8. The principal theme of the 3rd movement of the Misolidio. The superimposed square bracket shows the raising fourth, connecting this theme with the main theme of the 1st movement.

Since the main theme is heard four times (the first two by the piano, the second two by the orchestra), the movement begins with what we can call four variations. The fourth entrance of the theme is accompanied by a counterpoint (Ex. 9) that becomes the second thematic figure of the movement.



Ex. 9. The countersubject of the main theme (3rd movement of the Misolidio).

A final remark on the third movement of the *Misolidio*. After several statements of the main theme, this theme is reintroduced for augmentation by the orchestra, the piano exhibiting its virtuosity in the stream of semiquavers. A second presentation of the augmented theme produces a relaxation of the rhythmic excitement and a more expressive mood (*Andante espressivo*). After this episode, in a further relaxed tempo (*Allargando*), the piano indulges in a sequence of quintuplets of smooth dissonant (diminished and half-diminished) chords (right and left hands paralleled). It is impossible not to be reminded of the Gershwin's *Rhapsody in Blue*, composed only the year before the *Misolidio*.

To sum up, while in the *Gregoriano* the Italian composer intended to renew the glories of the Gregorian modality and its spirituality, in a more severe and supervised compositional technique inherited from the great German symphonic late-Romantic academia, the *Misolidio* represents, in a sense, a more Respighi's unprejudiced involvement in the music of his time, showing a certain empathy with what we can consider the middle-classes "way of feeling", in a period of great social and cultural transformations (especially in America), also connected with the explosion of the massive industrialization and the consumerist ideology.

5. Is Respighi a "transitional figure"?

The Italian Neo-Gothicism in the music of the first decades of the XX century has been widely discussed, especially among Italian musicologists (the debate started in the last century and is still ongoing). Several judgments have been pronounced, from acclaim to censure. Here is a quote from Nicolodi regarding Neo-Gothicism in Italian musical theatre at the turn of the last century: «the Neo-Gothicism will survive and will be able to renew the past, when it will be radically transformed and structurally reviewed». [Nicolodi 1988, 289] These words are applicable to Respighi's instrumental music and particularly to the two concertos so far examined.

Respighi was able to integrate neo-Gothic grammatical and stylistic elements in his personal language, finding his linguistic reliability, always avoiding eclecticism as well as academism. Nevertheless, the irresolute tension revealed in the *Misolidio* continues to be metonymically extendable to the general issue of Respighi's tension between archaism and modernism. Indeed, his archaism, and we have seen how well mastered, is not able to resolve its problematic relationship with the historical modernity, principally because of its mere "aestheticism", to the extent that Respighi has permanently been avoiding any commitment in ideological and moral processes and crises behind the epochal revolution in art,

as well as in the ideological context of the artistic enterprise, shaping the beginning of the last century.

Let me therefore note some aspects of the analysis of the two Respighian concertos that have shed light on the following:

1) Respighi's mastery of the amalgamation of morphological materials from ancient music into the techniques of late-romantic instrumental music is undisputable. Moreover, given his substantial indifference to the historical avant-garde, he felt free to take elements from this or that modern style (Debussy, the Russian school, etc.) and then blend such elements into his personal idiom, the elements being selected more for exterior sympathy than for foundational reasons. He prudently avoids any complete adherence to a modernist musical tendency.

2) Respighi's recovery of the early modality, incorporating the quotation of the Gregorian Chant, is not a purely nostalgic move; rather, it provides the lexical melodic substrate for the syntactic and formal procedures of the nineteenth century sonata's technique. For sure, this is a typical feature of modernity. At the same time, the subtle equilibrium among harmony, melodic invention and phrasal articulation, as highlighted by the analysis, points to an unequivocal heritage of the XIX century.

3) Respighi's "devotion" to the sonata-form, or to bi-thematic and ternary schemas, can also be explained by the necessity to support the large-scale form in instrumental music, when there is no descriptivist program motivating the overall panelled structuration of the musical form.

4) As noted above, Respighi's employment of the church modes has an important linguistic implication: the disempowering of the tonal syntax, especially the weakening of the cadential progression, and its tensing-relaxing curve. The dominant chord is basically deprived of its function of generating the expectation of the tonic. Tensing/relaxing patterns are not totally abolished, but they are weakened; that is, liquefied.

5) The analysis once again corroborates the robustness of Respighi's compositional technique, by highlighting his mastery of the interaction between structural parameters. We have seen how harmony, melodic content, metre and phrasal structure interact with each other in the overall formal architecture, in its "well-formedness", as well as in its fluidity, escaping the impression of rigid, strophic articulation.

A final remark. Is Respighi a transitional figure or an epigone of the XIX century? What is the contribution of the analysis to answering this question? I do not have a definitive answer to these questions, but the analysis performed, though partial and not systematic, indicated a composer strongly rooted in late-romantic music, with a kaleidoscopic spectrum of different technical, grammatical, and

expressive solutions at his disposal. He therefore looks more such as an epigone rather than a transitional figure.

But I would suggest a slightly different interpretation. For example, the *Misolidio* has been somewhat censured for being affected by a divagating inspiration [Cantù 1988]. I absolutely do not agree, since the analysis has shown, for example in the 1st movement, a well-equilibrated formal architecture, paired with a flowing phrasal articulation, and a refined thematic process throughout the entire piece. The eclectic third movement is nevertheless a genuine expression of an open-minded aesthetic attitude. I therefore propose that the *Misolidio* should be considered one the most reliable expressions of Respighi's European modernity, especially given its kinship with Stravinsky's, Bartok's, and Ravel's rhythmic, textural and coloristic solutions (obviously present in the Roman trilogy). Given its inclination towards epic and somewhat 'theatrical' effects, one could also hypothesize that Respighi had influence on Hollywood's film music composers.

Given this view, the problematic collocation of Respighi's production in the XX century musical avant-garde is not totally dissolved by the analysis. The two nuances of Respighi's Neo-Gothicism expressed in the *Gregoriano* and in the *Misolidio* (the first more "spiritual", the second more "worldly") point to two different attempts at updating the archaic attitude, definitely showing a modern, but somewhat "hedonistic" interpretation of recovering the tradition. Mila's and Carpitella's severe judgments mentioned above are understandable, but though they were formulated in different periods, one cannot forget the ideological context in which such judgments arise; an ideological and cultural context particularly sensitive to the hegemony of radical thought, in music as well as in musicology. Today, in the "postmodern" age, a pluralist perspective therefore allows us to revise such judgments, by re-interpreting Respighi's Neo-Gothicism as an expression of the multifaceted variety of cultural tendencies at the turn of, and in the first decades of, the last century, a century during which the artistic faiths of the previous century were progressively pulverized.

REFERENCES

- ADORNO TH. (2002), *The Aging of New Music*, in Richard Leppert (Ed.), *Essays on Music*, University of California Press, Berkeley, CA., 181–202. English translation of ID. (1956), *Das Altern der Neuen Musik*, in *Dissonanzen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 143–167.
- CAPLIN W. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford.
- CARPITELLA D. (1978), *Populismo, nazionalismo e italianità nelle avanguardie musicali italiane*, «Chigiana: Rassegna annuale di studi musicologici», 15, pp. 59–65.
- COHN R. (1997), *Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their “Tonnetz” Representations*, «Journal of Music Theory», 41/1, pp. 1–66.
- COHN R. (2012), *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Secondo Nature*, Oxford University Press, Oxford.
- CANTÙ A. (1988), *Respighi e la forma-sonata*, in BRYANT D. (Ed.), *Il Novecento musicale italiano*, Olschki Editore, Firenze, pp. 137–168.
- DAHLHAUS C. (1974), *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, Eng. Trans. in ID. (1980), *Between Romanticism and Modernism*, (Berkeley: University of California Press).
- GOLLIN E. – REHDING A. (Eds.) (2011), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, Oxford University Press, Oxford.
- HEPOKOSKI J. – DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford.
- MARTINOTTI S. (1985), *Respighi tra modernità e arcaismo*, in ROSTIROLLA G. (Ed.) *Ottorino Respighi*, ERI, Torino.
- MILA M. (1985), *Un artista di transizione: Ottorino Respighi*, in ROSTIROLLA G. (Ed.) *Ottorino Respighi* ERI, Torino. Originally ID. (1944), (same title) in *Cent'anni di musica moderna*, Rosa e Ballo, Milano.
- NICOLODI F. (1988), *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in BRYANT D. (Ed.), *Il Novecento musicale italiano*, Olschki Editore, Firenze.
- PIOVANO A. (1985), *Citazioni gregoriane e uso del modalismo nella musica strumentale di Ottorino Respighi*, in ROSTIROLLA G. (Ed.) *Ottorino Respighi*, ERI, Torino.
- ROSEN A. (2002), *Beethoven's Piano Sonatas. A Short Companion*, Yale University Press, New Heaven and London.

Abstract

I due concerti più rilevanti di Respighi, il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra (1921) e il *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra (1925), sono analizzati nel dettaglio strutturalmente, formalmente e tematicamente, con lo scopo specifico di valutare la questione problematica della collocazione di Respighi nello scenario musicale europeo all'inizio del ventesimo secolo, tra radicalismo e vari recuperi di antichi mondi musicali. L'arcaismo programmatico, espresso già nei titoli di queste due opere, consiste, specificamente, nello spazio diatonico che caratterizza principalmente la creatività (o la re-invenzione) tematica e in un contesto armonico volto a indebolire la cadenza classica. Le concezioni compositive e formali, tuttavia, sono evidentemente ereditate dalla tradizione sinfonica tardo-romantica.

Io sostengo che l'arcaismo di Respighi può essere letto come un percorso smusato verso la modernità, un percorso che rifiuta il radicalismo delle avanguardie storiche. Le due *nuance* del Neogotico di Respighi espresse nel *Gregoriano* e nel *Misolidio* (il primo più "spirituale", il secondo più "mondano") indicano due tentativi leggermente differenti di recuperare la tradizione in chiave moderna o di modernizzare il sinfonismo tardo-romantico liberandolo dalla retorica del linguaggio post-wagneriano, avvertito come obsoleto. Dal punto di vista postmoderno e pluralista, l'arcaismo di Respighi può essere visto come espressione di una poliedrica varietà di tendenze verso un'innovazione equilibrata, un'innovazione senza rivoluzione, in qualche modo opposta al radicalismo della seconda scuola viennese.

Analisi all'ascolto: un percorso

Abstract

Proceeding from the pedagogical experience of Ear Training academic courses, the article outlines an itinerary for improving aural analytical skills and aims to show the possible contribution of analytic listening to general musical analysis. The article deals mainly with repertoires containing specific elements (structures and schemata) originally intended to be recognized by the audience: this means in particular galant-classic and pop repertoire. The repertoires are firstly approached within a sonorial and textural profile, arranging the elements of a piece (scattered sounds, melodic lines, harmonic background etc.) on a continuum between fusion and segregation, as the result of a set of factors. Secondly, taking into account the development of a musical work over time, temporal and directional qualities of a piece are considered. The aim of the third part of the article is to discover the aforementioned structures and schemata that are intended to be recognized by a listener: the wide range of musical topics, galant schemata, classic phraseological models, genres and harmonic structures of pop music and so on. Finally, the author suggests a guide for the aural analysis of the sonata exposition, based on its outstanding perceptual elements rather than an abstract formal schema.

1. Introduzione

I contenuti e l'impostazione di questo articolo sono strettamente legati all'attività d'insegnamento da me svolta all'interno dei corsi di *Ear Training* presenti nell'offerta formativa dei Corsi Accademici di primo livello degli Istituti di Alta Formazione Artistica Musicale.¹ L'articolazione interna di tali corsi è stata da me suddivisa in tre settori tra loro equivalenti per durata. Il primo è dedicato

1. Ho inizialmente strutturato e proposto il corso di *Ear Training* — denominato allora "Formazione Auditiva Superiore" — all'interno dei Trienni Accademici Sperimentali del Conservatorio di Como a partire dall'A.A. 2003/2004 e in seguito nel quadro dei trienni ordinamentali dei conservatori di Gallarate e Milano, istituzioni dove svolgo attualmente la mia attività di docenza.

al riconoscimento ed eventualmente alla trascrizione di strutture melodico-armoniche all'interno del repertorio tardo barocco e classico; partendo dalle stesse strutture, il secondo settore si propone di sviluppare capacità improvvisative strumentali. La restante parte del corso, argomento di questo articolo, mira all'acquisizione di abilità rivolte all'ascolto musicale analitico.

La disciplina che ha come obiettivo la formazione dell'orecchio musicale, in stato di forte indigenza in Italia, è caratterizzata oltre frontiera dalle tradizioni della *Gehörbildung* di area germanica e dell'*Ear Training* scandinavo e anglosassone. La concezione più tradizionale vede queste discipline impegnate nella costruzione di un orecchio "fotografico", che sappia riportare (perlopiù trascrivendoli) quanti più punti sonori si presentino nel panorama auditivo, secondo un procedimento per *elementi* discreti e di crescente complessità (intervalli, triadi, settime...), generalmente avulsi dal contesto sintattico e dal flusso temporale della musica. Si tratta di un'impostazione nella quale gioca un peso determinante l'elementarismo didattico ottocentesco che limita l'aspetto sintattico della musica entro gli angusti confini dell'armonia, sottratta ad ogni approccio percettivo e giunta a un livello di sofisticazione tale da impedirle di interagire con gli aspetti fondamentali della formazione musicale [Grande 2008; Odone 2015]. Altrettanto determinanti per questa impostazione risultano l'orientamento a un repertorio tendenzialmente non sintattico, come quello del Novecento cosiddetto "colto", e una spesso eccessiva esaltazione delle virtù dell'orecchio assoluto, talora più incline a catalogare le altezze sonore che a considerarne le relazioni.

Lo scopo del presente contributo non è certamente quello di scorgere o presentare profili analitici inediti, quanto piuttosto di far tesoro di approcci relativamente già consolidati per rilevarne gli aspetti più interessanti da un punto di vista specificamente percettivo. L'intento sarà poi quello di trasformare tali indicazioni analitiche in percorsi didattici, in un *training* di analisi auditiva.

L'analisi musicale condotta attraverso l'ascolto, e non sulla partitura, presenta certamente degli aspetti problematici. Il più evidente tra questi è legato all'irreversibilità temporale: il momento analitico coincide tendenzialmente con il tempo reale dell'esecuzione musicale, non consentendo la piena reversibilità temporale che caratterizza invece la consultazione di una partitura, attività nella quale il prima e il poi possono essere intercambiati e piegati alle esigenze di confronto e di rimando tra i diversi momenti dell'evento musicale cui il testo si riferisce.

D'altra parte questo tipo di analisi in tempo reale, pur non escludendo l'ascolto ripetuto e segmentato che la riproduzione digitale consente, si caratterizza per l'immediata vicinanza all'evento musicale.

Un'analisi condotta sotto il profilo dell'ascolto appare (...) situazione privilegiata per accostare il musicale secondo la sua stessa natura. Il carattere di evenienza del

fenomeno sonoro [Piana 1991], la sua congenita evanescenza, “la centralità genetica dell’ascolto nell’esperienza musicale, della quale esso è il punto di insorgenza” [De Natale 2004] fanno dell’analisi auditiva un caso particolarmente promettente ai fini della comprensione musicale [Odone 2007, 189–190].

Ciò arricchisce l’atto analitico salvaguardando e valorizzando il carico di connotazioni psicologiche, sul versante dell’affetto così come su quello della creazione di attese, connotazioni che qualificano l’ascolto musicale e delle quali è possibile così tematizzare molti aspetti. In altre parole, si riduce il grado di oggettivazione, di distanziamento tra il momento analitico e il suo oggetto, soprattutto grazie al venir meno dell’intermediazione grafica della partitura. D’altra parte, il tipo di risonanza soggettiva alla quale l’analisi auditiva apre uno spazio non supera l’oggetto nella direzione di un ascolto estatico ma si svolge completamente nell’interrelazione tra il soggetto e il dato sonoro, nel tentativo di cogliere i processi che fanno scaturire questa risonanza a partire dalle caratteristiche di quel dato.

2. Repertori e modalità di ascolto

Il quadro ora accennato condiziona anche le scelte di repertorio, scelte che non s’intendono esclusive, ma caratterizzate da un profilo che le indirizza. La gran parte delle musiche prese in esame appartiene a quella che potremmo chiamare *common practice*, la musica occidentale che ha come riferimento centrale, pur con mille deviazioni, la sintassi funzionale classica.

Molteplici sono i motivi di questa scelta. Il più empirico di questi rimanda alla constatazione del repertorio effettivamente frequentato negli studi musicali degli iscritti al corso. Tale pragmaticità ha però dei rimandi ulteriori: le dinamiche di ascolto si colgono preferibilmente nella quotidianità di relazione con la musica. Nonostante ciò che si possa comunemente pensare, la sede nella quale rilevare tali dinamiche non è prima di tutto quella del concerto frontale ma l’insieme delle occasioni di contatto quotidiano con la musica.

Al pari della mediazione grafica, la frontalità contribuisce a creare distanziamento. A porre l’attenzione su ciò è Bessler, per il quale, sullo sfondo dell’analitica esistenziale heideggeriana, la quotidianità musicale rappresenta per l’individuo «qualcosa che si mantiene costantemente al suo livello, accanto al resto della sua attività, qualcosa con cui è normalmente in relazione allo stesso modo in cui tratta degli oggetti di uso corrente, senza dapprima dover superare una distanza, vale a dire senza dover passare in una particolare disposizione estetica» [Bessler 1926, 45–46].

È sempre il musicologo tedesco a introdurre la nota distinzione tra la musica di esecuzione, da una parte, e la musica d'uso, di relazione [*ibid.*, 30–33], musica funzionale o di consumo dall'altra.

La musica nata per attirare l'attenzione di un pubblico, per divertirlo o interessarlo, per essere facilmente da esso ricondotta a qualcosa di familiare, questa musica non gode di buona fama presso la critica musicologica del secolo scorso. Come musica di intrattenimento, leggera, ecc., si sono etichettati e liquidati in senso negativo sostanzialmente tutti i generi al di fuori della musica "seria", quella che, pur negandone buona parte delle caratteristiche costruttive, si ritiene portatrice dell'eredità della musica assoluta ottocentesca, la musica d'autore che ha prodotto le opere che costituiscono il repertorio consacrato della musica occidentale. Vi è a questo proposito una "questione Adorno" attorno alla quale le nascenti musicologie legate al Jazz e al Popular si sono a lungo interrogate [Middleton 1994, 59 sgg.; Sparti 2005, 61 sgg.]. Oggetti del contendere, all'interno del giudizio generale già citato, sono soprattutto la ripetitività e la stereotipizzazione volte a facilitare il riconoscimento di strutture comuni, o quantomeno a non inquietare l'ascoltatore, facendolo sentire "a casa" attraverso l'impiego di *groove*, giri armonici, frasi melodiche che egli riconosca come già appartenenti alla sua esperienza. Si apre così un varco alla comunicazione emotiva specialmente attraverso il testo, il sound, l'atteggiamento — dirompente o ammiccante — del gruppo o del suo *frontman*.

Possiamo forse compiere lo sforzo di superare o sospendere almeno provvisoriamente il giudizio di merito per mettere a valore proprio la caratteristica già osservata della musica d'uso: il fatto di essere musica nata — diciamo così preliminarmente — per essere *riconosciuta*. Evidenziata come limite, tale caratteristica può essere al contrario per noi un punto di forza. E la destinazione a un'esplicita riconoscibilità non fa certo la sua prima apparizione nel contesto delle musiche di derivazione afroamericana: la ricognizione di musiche nate per essere riconosciute è compito al quale vale la pena dedicare energie, con una modalità di ricerca che parta dal presupposto dell'esistenza di comunità di ascoltatori per le quali una certa musica è nata e nei confronti delle quali operare oggi nella direzione di una fusione di orizzonti auditivi.

L'idea non è nuova: per avvicinare i suoi lettori allo stile classico, Ratner si propone di «affrontare la musica e i principi musicali del Settecento sostanzialmente come avrebbe fatto un ascoltatore di quel tempo. I primi elementi di attrazione verso quella musica sarebbero stati i suoi materiali melodici, gli argomenti (*topics*) del discorso musicale, il suo vocabolario» [Ratner 1980, xvi]. Nel Settecento, «la nuova funzione della musica come intrattenimento fece crescere la domanda di popolarità e la necessità di materiali musicali riconoscibili» [Mirka

2014, 43] e «le abitudini di ascolto nelle corti del Settecento sembrano aver favorito la creazione di musica che presentasse opportunità per esprimere valutazioni, effettuare distinzioni e per l'esercizio pubblico del discernimento e del gusto» [Gjerdingen 2007, 4].

Se tralasciamo le macroscopiche differenze quantitative tra la fruizione cortigiana del Settecento e l'attuale sterminata audience *popular* digitale, tra le modalità di ricezione delle due musiche c'è sicuramente un asse che è opportuno mettere a frutto.

Un'ulteriore differenza tra i tipi di ascolto musicale sta semmai nel grado di consapevolezza del riconoscimento auditivo. Le musiche da riconoscere costituiscono un insieme più ampio rispetto a quello delle musiche da ascoltare, se con questo termine intendiamo l'ascolto diretto, attento e consapevole. Le musiche funzionalmente caratterizzate, le musiche destinate a un uso, come ad esempio quelle per la danza o per la liturgia, non sono destinate all'ascolto diretto ma contengono certamente elementi che, nel contesto del loro uso, è fondamentale riconoscere, anche in un modo inconsapevole: il metro e il particolare *ethos* per la danza, il contenuto sacrale per la musica liturgica e così via.

Tra le musiche da riconoscere si colloca dunque l'insieme più ristretto delle musiche destinate all'ascolto diretto, deliberato, orientato ad un fine. Besseler parla di ascolto sintetico attivo nel caso in cui l'ascoltatore sia chiamato a cogliere, al di là dell'attimo presente, connessioni e corrispondenze fraseologiche, ritorni e trasformazioni di un tema, spostamenti di centro tonale, e via dicendo.

Nella musica del Settecento, accanto al riconoscimento dei ritorni del tema, si aggiunge un nuovo compito per l'ascoltatore, dettato dalla geometria della costruzione fraseologica:

Nella costruzione tematica a semifrasi appare con chiarezza la nuova modalità di ascolto (...). L'antecedente suscita una sensazione di incompletezza (...). L'ascoltatore è dunque proteso verso ciò che deve venire; poi, soddisfatto della risposta che subito ha avuto luogo, riunisce le due metà e concepisce il gruppo di quattro battute come un'unità di senso musicale. (...) Nel XVIII secolo l'ascolto attivo-sintetico va sviluppandosi gradualmente, per abbracciare alla fine tutti i settori della musica [Besseler 1993, 68–69].

Modelli di costruzione fraseologica, citazioni o riferimenti incrociati tra stili e generi musicali (*topics*), schemi di partimento sono sicuramente strutture musicali nate per il riconoscimento da parte dell'uditorio, determinando il ruolo attivo dell'ascoltatore, la cui ricezione sonora si allontana dall'idea ottocentesca di *sensazione sonora* (*Tonempfindung*) per avvicinarsi a quello di *rappresentazione sonora* (*Tonvorstellung*), di sintesi attiva indirizzata al rinvenimento di una logica, in una prospettiva molto vicina alla riflessione riemanniana [*ibid.*, 27].

3. Scena auditiva e flussi sonori

Le scelte di repertorio corrispondono quindi alle direttrici indicate: quotidianità, disponibilità originaria al riconoscimento, stimolo all'ascolto attivo sintetico. Come si è detto, si tratta della scelta di un punto focale, non di un canone esclusivo.

Altre sottolineature riguardano i parametri musicali. L'idea di rappresentazione sonora è certamente più originaria rispetto al rinvenimento di architetture o riferimenti espressivi all'interno di un repertorio. Gli esiti più evoluti della teoria della *Gestalt* sul versante auditivo confermano le caratteristiche originarie di attività e analiticità della percezione sonora [Bregman 1990]. La nozione schaefferiana di *oggetto sonoro* [Schaeffer 1966] confluisce in quella di *auditory stream* formulata da Bregman. Già la percezione di una singola altezza sonora è frutto di un lavoro di sintesi tra le sue diverse componenti armoniche, e così ogni costrutto musicale più complesso è il risultato di un raggruppamento percettivo di elementi che consente la formazione di un oggetto sonoro. L'idea di *auditory stream* colloca più chiaramente questa operazione nel flusso temporale, tenendo conto che nella grande maggioranza delle situazioni reali la scena auditiva è complessa, estremamente ricca di stimoli sensoriali, ed è compito della mente prendere (inconsapevoli) decisioni, operare una selezione, raggruppare una parte dei dati disponibili in uno stesso flusso auditivo per poterne cogliere la continuità nel quadro di un ambiente sonoro variegato in misura potenzialmente infinita. Classici alcuni esempi: durante la festa, nel salone affollato, seguo il discorso della persona che mi sta di fronte, pur nella miriade di voci che arrivano al mio orecchio con intensità anche maggiore. Ascoltando musica, il colpo di tosse o lo squillare del telefono, indipendentemente dalle loro frequenze sonore, non vengono confusi con il suono degli strumenti, che confluisce in una corrente sonora unitaria e, entro certi limiti, ben separata dall'ambiente sonoro circostante. Entro certi limiti: esistono, infatti, alcuni fattori per i quali gli elementi sonori che formano la scena auditiva convergono in un unico flusso percettivo, si fondono in esso, oppure ne vengono segregati. Se consideriamo ora l'ascolto musicale prescindendo dall'ambiente sonoro concreto nel quale effettivamente avviene (la scena sonora di una sala da concerto, una stanza della nostra abitazione, il luogo dove ascoltiamo musica attraverso le cuffie del cellulare ecc.) il dato sonoro musicale al quale prestiamo attenzione può essere analizzato in termini di *fusione o segregazione* di elementi a formare uno o più flussi sonori. La prospettiva in cui ci poniamo offre categorie utili per affrontare il dato musicale sotto un profilo molto generale, precedente l'individuazione di oggetti formalmente linguistici (altezze, durate, forme melodiche, accordi ecc.) ma di grande immediatezza sotto

il profilo della frontalità sonora. Analizzeremo il dato musicale sotto l'aspetto della sua testura,² dal momento che «I cambiamenti nella testura musicale (...) sono spesso fra i più immediatamente percepibili e apprezzabili nell'esperienza della musica» [Berry 1976, 189].

Componenti sonore rilevanti sotto il profilo dell'analisi testurale possono essere i flussi sonori formati da elementi che abbiano sufficiente omogeneità e compattezza da segregarsi rispetto alla scena auditiva e rendersi individuabili al suo interno. L'abitudine percettiva media è sufficiente all'attivazione dei processi di sintesi di una normale melodia o delle situazioni testurali più comuni. Non sempre questi processi procedono però in modo automatico, dal momento che «In molti casi, udire un segnale in un insieme di suoni dipende da uno sforzo consapevole e dalla conoscenza pregressa. (...) Sembra effettivamente vero che attenzione e apprendimento possono giocare un ruolo quando estraiamo alcune delle componenti di insiemi sonori con l'intento di analizzarne la struttura» [Bregman 1990, 395].

Ciò risulta evidente in situazioni rese più complesse dalla molteplicità degli elementi coinvolti o dal minore grado di segregazione con cui si presentano. Si apre così uno spazio all'azione pedagogica: se parliamo di suono organizzato, il grado di profondità di analisi della scena sonora dipende dalle conoscenze teoriche acquisite, dall'attenzione posta nell'ascolto, dalla sua ripetizione, da abilità che è possibile sviluppare attraverso un *training*. Oltre la soglia dell'automatismo, per analizzare all'ascolto una scena complessa occorre sapere su cosa porre l'attenzione, occorre apprendere a indirizzarla, rendendosi consapevoli, nella misura del possibile, dei fattori che consentono il riconoscimento di oggetti e piani sonori. Ciò può far parte di un percorso di apprendimento e di riflessione sull'esperienza di ascolto, percorso che cercheremo di delineare nei prossimi paragrafi.

4. Arealità e linearità

Inizieremo prendendo in considerazione la condizione testurale caratterizzata da una tendenziale arealità [Berry 1976, 248 sgg.], priva cioè di ogni elemento figurale immediatamente percepibile (ad esempio, Webern, Sinfonia op. 21).³ La

2. Traduciamo con *testura* il termine inglese *texture*, che altri rendono con *tessitura*, soluzione, quest'ultima, non priva di ambiguità. Con il termine *texture* Berry indica l'insieme delle componenti sonore che costituiscono il dato musicale e delle relazioni che tra esse è possibile rilevare [Berry 1976, 184].
3. Definiamo *areale* una testura in cui il riconoscimento di raggruppamenti lineari sia difficile o impossibile. L'esempio weberniano citato nel testo può essere significativo per via della qualità fortemente diffratta delle successioni di altezze. Queste sono ampiamente diversificate per registro, qualità timbrica, durata, costituenti punti separati nello spazio

considerazione della *testura areale*, nel quadro della citata *common practice* musicale, ha lo scopo di introdurre la riflessione sui processi di percezione della linea melodica, ma potrà in un momento successivo ampliare l'orizzonte a comprendere la formazione di oggetti sonori più generali. Le categorie opportune a riguardo sono state elaborate a partire dalla riflessione schaefferiana sull'oggetto musicale [Schaeffer 1966] e dalle rielaborazioni e applicazioni ad essa successive [Chion 1983].

Procedendo dalla condizione areale verso un maggior livello di segregazione, ci domandiamo: che cosa permette a una serie di punti sonori di fondersi in una linea melodica? La formazione della linearità melodica risponde a una serie di fattori di integrazione sequenziale elencati di seguito [Bregman 1990, 641 sgg.].

- Prossimità frequenziale: i suoni di una melodia mantengono preferibilmente una certa unità di registro. Se separati da intervalli molto ampi tendono a raggrupparsi in linee differenti.
- Prossimità temporale: suoni molto distanti tra loro nel tempo non vengono raggruppati in una linea melodica. Viceversa, suoni troppo ravvicinati temporalmente tendono a fondersi. Prossimità frequenziale e temporale sono funzione l'una dell'altra: «quando la separazione frequenziale si fa più ampia, dobbiamo rallentare la successione di suoni per conservarne la coerenza» [*ibid.*, 462].
- Omogeneità di timbro.
- Unità di provenienza nello spazio.
- Continuità direzionale: cambi di direzione melodica non troppo frequenti né evidenti favoriscono l'unitarietà della linea melodica.
- Omogeneità ritmica: suoni con durate non troppo diverse tra loro unificano la linea melodica, ancor più se le durate sono proporzionali, cioè riferite, come multipli o sottomultipli, a una scansione isocrona (pulsazione).
- Relazioni interne: ripetizioni, variazioni, simmetrie ecc.

Possiamo ora prendere in considerazione tre casi di speciale interesse a questo riguardo, sorta di eccezioni destinate a sottolineare i processi di raggruppamento della linea melodica, relativi ai fattori riguardanti rispettivamente il registro (prossimità frequenziale), il timbro e il ritmo (prossimità temporale).

La cosiddetta *melodia polifonica* (o polifonia apparente) è una singola melodia che accenna però alla presenza di due (o più) voci: la lontananza frequenziale di

sonoro, dunque difficili da sintetizzare in linee melodiche. Un caso per altri aspetti molto diverso di arealità è quello delle texture di accompagnamento accordale (per esempio molte delle introduzioni chitarristiche del repertorio pop-rock), nelle quali è spesso poco agevole e poco significativo rinvenire elementi lineari, fungendo esse da sfondo preparatorio per l'introduzione della melodia vocale.

gruppi di suoni all'interno della melodia favorisce la percezione di due diversi flussi sonori, creando così l'illusione della polifonia. È un procedimento compositivo tipico del periodo barocco, in particolare della melodia bachiana [Rothfarb 1991, 75–96]; esso nasce dalla pervasiva applicazione del principio polifonico imitativo che trova così attuazione anche nella scrittura per strumenti monodici (Es. 1).



Es. 1. J. S. Bach, Suite BWV 1004 per violino solo.

Anche quando non si configuri la presenza di due linee figuralmente autonome, è spesso possibile riscontrare una linearità multipla, con la presenza di un profilo melodico esterno, generalmente più acuto (“Voce perimetrale”) e altre strutture lineari come pedali interni, arpeggi, movimenti scalari ecc. (Es. 2).



Es. 2. J. S. Bach, Suite BWV 1008 per violoncello solo [Odone 2006, 172–176].

Altro caso interessante è la *melodia di timbri* (*Klangfarbenmelodie*), in cui la maggior parte dei fattori precedentemente elencati concorrono all'unificazione della linea melodica, pur nella continua variazione timbrica e di provenienza spaziale, dovute alla rapida alternanza degli strumenti [Bregman 1990, 470].⁴ La continuità lineare risulta sfuocata ed è opera di un ascolto attivo ricostruirla.

Terzo caso interessante è quello dell'*Hoquetus*, in cui le diverse voci si rimbalzano brevi frammenti di melodia alternati da pause. È il caso inverso rispetto alla melodia polifonica: «Quest'ultima crea due o più linee melodiche a partire da un unico strumento. L'*Hoquetus* fa il contrario, creando una singola linea melodica attraverso la rapida alternanza di due o più strumenti o cantori che producono note singole o piccoli gruppi di note che insieme formano una melodia» [*ibid.*,

4. Si ascolti a tale proposito l'inizio del Ricercare a 6 dall'Offerta Musicale BWV 1079 di J. S. Bach nell'orchestrazione di Anton Webern.

480]. È l'unità di timbro a giocare un ruolo determinante nell'unificazione del flusso auditivo.

*Percorsi didattici*⁵

– L'ascolto ripetuto e la familiarità con brani strutturati secondo la tecnica della melodia polifonica può consentire di restituirne, vocalmente o strumentalmente, le diverse linee o la linea principale, la voce perimetrale o le altre strutture lineari riscontrabili. Ciò può avvenire nell'atto stesso dell'ascolto (*"sing along"* o *"play along"*, in gergo jazzistico) o in modo differito. Esempio: cantare durante l'ascolto (con opportune trasposizioni di ottava) linea melodica esterna, basso ed eventualmente altre linee interne del Preludio n. 1 dal primo libro del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach, senza ricorso alla partitura. Le diverse linee si ricaveranno unendo punti sonori non adiacenti ma omogenei per registro.

– La presenza di strutture accordali può essere rilevata all'interno di una linearità melodica complessa, ma può essere oggetto anche dell'operazione inversa: dopo ripetuti ascolti di una frase di corale (o di brano con testura assimilabile), cantare la melodia del soprano arpeggiando gli accordi sottostanti, ancora una volta senza ricorso alla partitura. (es. 3. Sono possibili versioni differenti).



Es. 3. J. S. Bach, Corale *Schmücke dich o liebe Seele* BWV 180.

5. Pluralità di linee

Considerando la sintesi auditiva della linea melodica ci siamo spostati da una situazione di estrema semplicità e fusione, quella della sonorità areale, alla possibilità di sintesi, rispetto alla scena auditiva, della linea melodica.⁶ Procediamo ulteriormente in direzione della molteplicità e complessità della testura prendendo in esame il caso della pluralità di linee melodiche, tradizionalmente e generalmente indicato come *testura polifonica*. Quali processi permettono a più linee di convivere conservando una relativa autonomia? Quali relazioni è possibile riconoscere tra di esse? L'elenco dei *fattori di segregazione/fusione* tra linee melodiche

5. La parziale traduzione dei contenuti di questo articolo in attività didattiche specifiche si può trovare nella collezione antologica: ODONE A. (2010), Schede di Ear Training – Testure e Strutture, www.ilmiolibro.it.
6. Possiamo considerare semplice e fusa la testura areale se ci manteniamo al di qua delle possibili specificazioni alle quali abbiamo accennato e che sono eventualmente destinate alla individuazione di oggetti sonori non lineari.

riprende alcuni degli elementi già considerati nel processo di sintesi della linea melodica [Bregman 1990, 641 sgg.]. I seguenti fattori favoriscono la fusione fra melodie.

- Unità di *registro*, la condivisione di una stessa area sonoriale.
- *Densità*: il numero delle linee presenti in rapporto all'area sonoriale interessata.
- Uguale livello di *intensità* sonora.
- Uguaglianza di *profilo melodico*: due linee melodiche tendono a fondersi se sono concordi e simultanee nei loro cambi di direzione melodica.
- Uguaglianza di *profilo ritmico*, condivisione simultanea della stessa successione di durate.
- Analogo *contenuto intervallare*.
- Unità di *timbro*.
- Simultaneità di *attacco*.
- *Provenienza* dallo stesso luogo nello spazio
- Livello simile di *pregnanza figurale* (vedi sotto)

Combinandosi in vari modi, questi fattori creano una pluralità di tipologie testurali, per la definizione delle quali si impiegano solitamente alcuni prefissi: *mono/poli* per l'unicità o pluralità di un elemento; *omo/etero/contra* per indicare rispettivamente caratteristiche uguali, leggermente diverse, decisamente diverse.

Percorsi didattici

- Individuare il numero delle voci in un brano polifonico, specialmente se unifiche dal punto di vista timbrico (ad esempio, brani per tastiere) ed esplicitare i criteri di segregazione che ne consentono il riconoscimento. Esempio: J. S. Bach, Corale BWV 600 per organo. Le voci si distinguono, come nella maggior parte dei casi, per registro ma entrano in gioco anche altri fattori di segregazione riguardanti ritmo, attacco, pregnanza figurale della melodia, timbro.

a. Consideriamo ora la tipologia di testura caratterizzata da densità minima, quella in cui la linea è unica, che definiamo *testura monodica*. Oltre che nel repertorio medievale sacro del Canto Piano, riscontriamo questa tipologia di testura in molti inizi di sinfonie classiche, sia con funzione di solenne apertura del sipario (come nell'adagio introduttivo del primo movimento della Sinfonia KV 504 "Praga" di Mozart), sia di introduzione al clima del movimento iniziale (Schubert, Sinfonia n. 8 "Incompiuta", Allegro moderato).

Non di rado, anche in ragione della tecnica esecutiva propria di ciascuna famiglia strumentale, la testura monodica si realizza in una condizione di *eteroritmia*, in cui le diverse parti procedono all'unisono o a distanza di una o più ottave ma

con differenze ritmiche non sostanziali, spesso costituite dalla suddivisione di una stessa durata in note ribattute (Mozart, Sinfonia KV 183, Allegro con brio). La testura monodica viene normalmente estesa a comprendere i casi in cui la linea melodica presenti raddoppi a distanza di una o più ottave.

Percorsi didattici

– In un brano o passaggio monodico, riconoscere la presenza di raddoppi all’ottava e/o eteroritmici.

b. Differente è il caso in cui l’espansione sonoriale della linea preveda la sua duplicazione a intervalli diversi dall’ottava. Linee melodiche così caratterizzate condividono lo stesso profilo melodico e normalmente anche lo stesso profilo ritmico: questa fattispecie favorisce la percezione di fusione tra le linee. Dal punto di vista terminologico, Aguilar [2006, 114] la definisce *polifonia verticale*, Berry [1976, 195] parla di raddoppio (*doubling*) o, più propriamente, di testura omofonica. Quest’ultimo termine tuttavia, come egli stesso sottolinea [*ibid.*, 192], è normalmente usato per indicare la melodia accompagnata, non privo, quindi, di ambiguità. Potremmo dunque parlare di *polifonia omodirezionale*, comprendendo in questa tipologia sia parti melodiche parallele, che procedono alla stessa distanza intervallare, escludendo unisono e ottava, a meno della qualità dell’intervallo (una successione di terze in ambito tonale alterna normalmente terze maggiori e minori), sia linee che condividono lo stesso profilo melodico ma utilizzando intervalli diversi (moto retto).

Immediato è il riferimento alla musica popolare di ogni epoca e provenienza geografica, oppure all’*Organum* medievale e al *Gymel* di area inglese. Brani o parti di brano caratterizzati dalla conduzione sostanzialmente parallela delle voci, spesso con lievi correzioni di tipo ritmico, sono diffusi tuttavia anche nel repertorio successivo, spesso sotto la denominazione di *Falsobordone*, tipo di polifonia semplificata o improvvisata [Fiorentino 2017], formata solitamente da due voci collocate a distanza di terza e sesta sotto una voce superiore, con esempi che risultano relativamente frequenti ancora in epoca classica [Kaiser 1998, 147 sgg.] sia pur con frammenti ben delimitati all’interno di testure che privilegiano il moto contrario come garanzia di riconoscibilità delle parti. Non a caso, l’uso del parallelismo torna in auge con Debussy e ancora nel Jazz, con il tipo di scrittura detta *closed harmony* [Lowell – Pulling 2003, 51 sgg.] caratteristica delle sezioni di big band nell’era dello Swing, e nello stile *popular*, con la tecnica cosiddetta *Barbershop* [Huron 2017]. In quest’ultimo caso, alla melodia principale sono sottoposte altre voci che ne condividono strettamente il profilo melodico e

ritmico, ricavando le proprie altezze dalle note degli accordi collocate a distanza intervallare minima dalla melodia (si ascolti ad esempio l'inizio di *Nowhere Man* dei Beatles).

Percorsi didattici

- In un brano a due o più voci, identificare i passaggi con moto retto o parallelo.
- Distinguere passaggi con testura omodirezionale da passaggi semplicemente omoritmici.
- In un mottetto rinascimentale, o altro brano con alternanza di tipologie testurali, identificare i passaggi strutturati secondo il modello del falsobordone.

c. Procedendo verso maggiori livelli di autonomia tra le linee, manteniamo tra esse la condivisione del profilo ritmico ma non quella del profilo melodico, ottenendo così la tipologia che chiamiamo *polifonia omoritmica* (talora indicata anche come “testura accordale”). Le voci utilizzano ogni tipo di moto (contrario, obliquo, retto, parallelo) conservando un buon livello di fusione grazie all'uguaglianza delle durate simultanee. Il riferimento centrale è il corale omoritmico con i due grandi repertori del *Kantionalsatz* (Hassler, Schütz e l'insieme dei compilatori dei diversi *Gesangbücher* protestanti) e del *Choralsatz* con il corpus dei corali bachiani [Kaiser 2002].

Percorsi didattici

- Il corale bachiano è sostanzialmente omoritmico. Tuttavia è possibile riconoscere differenze di testura tra i corali, che portano all'identificazione di quattro sottotipologie: con rari passaggi di ottavi, con frequenti passaggi di ottavi, con movimento continuo di ottavi nel basso, con fioriture nelle diverse parti [Kaiser 2002, 1–3]. All'ascolto di un esempio, identificare la sottotipologia.
- All'ascolto di un corale con rari o frequenti passaggi di ottavi, identificare le pulsazioni che contengono tali passaggi, in qualsiasi voce.
- Come sopra, identificando la voce che riporta il passaggio di ottavi.

d. Quando la condivisione di segmenti di profilo ritmico e melodico si realizza in modo dilazionato nel tempo abbiamo la *polifonia imitativa*, con le grandi forme del mottetto imitativo (in special modo dalla metà del '400) e della fuga barocca.

Percorsi didattici

- All'ascolto di un brano imitativo, identificare la distanza intervallare tra le diverse entrate del soggetto.
- Disponendo di una trascrizione delle diverse forme in cui il soggetto si presenta in un brano imitativo, identificare all'ascolto l'ordine nel quale queste forme compaiono. In alternativa all'utilizzo della notazione, dopo aver memorizzato

il soggetto, è possibile identificare le sue diverse presentazioni tramite categorie quali soggetto/risposta, ripetizione/trasposizione/variante ritmica o melodica, inversione, retrogradazione ecc.

e. Il massimo grado di autonomia tra le diverse voci di una testura polifonica, soprattutto nei repertori che non presentano particolari differenziazioni di timbro, dinamica e provenienza spaziale, si ha con la *polifonia libera*, nella quale le voci seguono una concordanza contrappuntistica ma non sono chiaramente accomunate da caratteristiche ritmico melodiche. Non è una condizione molto frequente: per trovarla applicata possiamo riferirci alla polifonia precedente all'introduzione dell'imitazione come principio unificante della testura polifonica, ad esempio nell'*Ars Nova* (sec. XIV) che pure non esclude tecniche contrappuntistiche imitative.

Un caso di particolare interesse nella valorizzazione analitica delle testure è quello dei repertori le cui linee melodiche presentano le caratteristiche della cosiddetta *melodia di prosa*, plasmata sulla irregolarità del testo letterario sacro o profano non metrico, in contrapposizione alla *melodia di corrispondenza*, tipica invece dell'incontro della musica con la poesia metrica e la danza o della fraseologia classica [Besseler 1996, 25–48]. La considerazione analitica delle testure risulta particolarmente rilevante all'interno del flusso sonoro continuo [*ibid.*, 29] tipico della polifonia rinascimentale: in assenza di più netti segnali di segmentazione interna, i cambiamenti testurali giocano un ruolo strutturale ed espressivo determinante nella poetica dei diversi autori. «A ciascuna texture corrisponde un diverso esito espressivo. (...) I modelli di texture sono anche validi segnali di articolazione formale» [Fiore 2004, 145].

Un quadro d'insieme delle tipologie di testura, organizzate secondo i due assi fusione/segregazione e unicità/molteplicità è fornito dalla Fig. 1.

È inoltre possibile valutare la *relazione figurale* tra due linee melodiche, la relazione che descrive il livello comparato di pregnanza figurale.

La nostra percezione tende a collegare e distinguere dal contesto, attribuendo loro forte pregnanza figurale, elementi che siano collegati da una “buona forma”, cioè che presentino tra loro un'organizzazione, evidenziando dei rapporti. Simmetria, regolarità, semplicità rendono “buona” una forma; vale a dire: conferiscono individualità, ad esempio, ad un'espressione melodica. [Odone 2006, 161].

Due linee saranno in relazione di *autonomia* se dotate di uguale pregnanza figurale (come nel *bicinium* rinascimentale); in relazione di *subordinazione* se una delle due presenta materiale melodico convenzionale, destinato alla funzione di accompagnamento, dunque scarsamente figurale; in relazione di *implicazione*

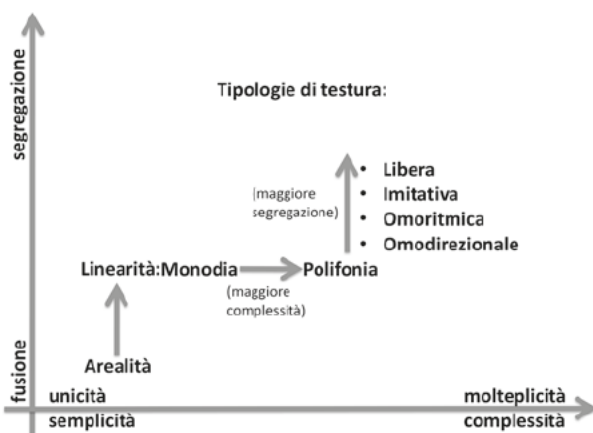


Fig. 1. Quadro riassuntivo delle tipologie di testura.

nel caso condividano profilo ritmico e/o melodico in simultaneità (parallelismo, omoritmia ecc.) o in modo differito (imitazione).

Percorsi didattici

– Riconoscere all'ascolto la relazione figurale tra due o più parti.

L'Es. 4 mostra quattro successive situazioni:

- Implicazione. Le parti procedono con la stessa direzione melodica (dapprima per moto parallelo e poi retto).
- Subordinazione. La voce inferiore presenta materiale melodico convenzionale con funzione di accompagnamento.
- Implicazione. Le voci si imitano.
- Autonomia.



Es. 4. W. A. Mozart, 12 duetti per due corni KV 487, n. 2, Menuetto, bb. 1–16.

6. Piani sonori

Situazioni testurali molto comuni derivano dalla combinazione di testure semplici [Aguilar 2006, 115]. Si crea in tal modo una pluralità di *piani sonori*, talora con chiara gerarchia figurale, come nel caso della comunissima *melodia accompagnata*. Il confronto fra le testure che formano differenti piani sonori consente l'apprezzamento di un ulteriore fattore di segregazione relativo al contenuto intervallare, con particolare riferimento alla percezione e al controllo della dissonanza [Bregman 1990, 502, 509, 523; Berry 1976, 215]. Esempiare a questo riguardo può risultare l'ascolto di *The Unanswered Question* di Charles Ives. Brani come il coro iniziale della bachiana *Passione secondo Giovanni* favoriscono il lavoro di individuazione dei piani sonori e l'esplicitazione dei criteri secondo cui essi si segregano nella scena auditiva; in questo caso: timbro, livello di dissonanza, figurezioni ritmiche, registro [si veda anche Kühn 1998, 210 sgg.].

È possibile esplicitare la *funzione* dei differenti piani sonori all'interno di una testura complessiva. Si pensi al rapporto tra le famiglie orchestrali o alle sezioni della big band. Allan Moore [2012, 20 sgg.] afferma la persistenza di quattro piani sonori (*layers*) all'interno della formazione vocale/strumentale tipica del repertorio *popular*: ritmica esplicita (*groove*), basso funzionale (fondamentali degli accordi), melodia (spesso con melodie secondarie) e riempimento armonico (determinante tra l'altro per l'attribuzione stilistica). Ampie osservazioni sulla funzione testurale delle famiglie orchestrali sono contenute in Adler [1989, 127 sgg.; 257 sgg.; 401 sgg.; 545 sgg.].

Percorsi didattici

– All'ascolto di un brano, individuare e descrivere la pluralità dei piani sonori.

7. Valutare la direzionalità musicale

L'immersione dell'analisi auditiva nel presente psicologico dell'ascolto porta all'attenzione le modalità secondo cui le diverse configurazioni testurali, in connessione con gli altri parametri musicali, si collocano nel tempo in un senso riduplicativo: non tanto per la loro semplice durata cronologica (destino comune ad ogni oggetto, sonoro e non) ma per l'effetto direzionale, di attesa per un seguito, accompagnato da un certo grado di animazione energetica della testura stessa. Tale effetto oscilla dialetticamente tra una *temporalità lirica*, circolare, autoreferenziale, chiusa, come nel caso delle forme di danza, e una *temporalità progressiva*, ricca di eventi, decisamente proiettata verso una continuazione [Monelle 2000,

90 sgg.]. L'individuazione di queste categorie può avvenire nello spazio tra due assi: l'uno che va dalla rarefazione degli eventi sonori nell'unità di tempo verso una loro maggiore densità e frequenza; l'altro che procede da una strutturazione formale sciolta (*loose*), poco organizzata, verso un'architettura formale compatta (*tight-knit*), chiaramente delineata e solida [Caplin 1998, 17; 2013, 203 sgg.]. In varia misura, la temporalità lirica potrà dunque prevedere un materiale musicale fortemente strutturato e rarefatto, mentre la temporalità progressiva potrà caratterizzarsi per scioltezza formale e rapida incidenza degli eventi sonori.

Nel quadro della dialettica tra architettura formale e dinamiche direzionali assume particolare interesse il contributo di Ernst Kurth [1991]. Influenzato dalla psicologia della *Gestalt*, Kurth abbraccia una prospettiva centrata sull'effetto psicologico della musica espresso in termini di contenuto energetico. Nel centro focale della sua analisi non stanno, come da tradizione, gli aspetti tonali ma piuttosto la considerazione di ritmo e linearità melodica come portatori di quella corrente energetica riconosciuta come elemento generativo dell'esperienza musicale.

Non è la forma (*Form*) ma il processo di formazione della musica (*Erformung*) ad essere cruciale (...). [In questa prospettiva Kurth] considera i processi progressivi e regressivi, includendo, tra le altre cose, aumento e diminuzione dell'attività ritmica; inspessimento o assottigliamento della testura; espansione e contrazione del registro; rischiaramento e offuscamento del timbro, armonie tonalmente più vicine o lontane; (...) o combinazioni tra queste tecniche [Bent 1991, 30].

Con un linguaggio simile Wallace Berry pone al centro dell'analisi testurale l'idea di *cambio*: rilevanza e frequenza del cambio sono fattori progressivi mentre la sua regolarità agisce regressivamente [Berry 1976, 201 sgg.].

La considerazione dei diversi processi progressivi o regressivi e l'incidenza dei loro cambiamenti può portarci a valutare all'ascolto il grado di attivazione direzionale di una testura. Possiamo distinguere tre situazioni emblematiche [LaRue 1970, 13-14].

- Relativa staticità. Assenza o lentezza di cambiamento nei diversi parametri, scarsa attività ritmica (per esempio, R. Wagner, *Preludio* a *Das Rheingold*).
- Attività locale. Notevole densità di eventi sonori caratterizzati da scarsa figuratività. Il livello dell'energia espressa è alto ma il tasso di cambiamento è minimo o molto graduale; l'attesa per un seguito è inibita (per esempio, S. Reich, *Music for 18 musicians*).
- Movimento direzionale. Alla densità degli eventi sonori si affianca la frequenza, l'importanza e l'irregolarità dei cambiamenti. Profili melodici e successioni armoniche contribuiscono a creare attesa per una continuazione.

Specialmente nei casi di attività locale e movimento direzionale è possibile riconoscere nella testura la presenza di *moduli melodico ritmici* convenzionali [Belkin 2001, 41], tipici di molti repertori: trilli, tremoli, note ribattute, scale, arpeggi, disegni melodici circolari.

La considerazione dell'*organizzazione metrica* della musica offre ulteriori spunti per la valutazione della qualità direzionale di una testura. La struttura metrica di un brano musicale porta già con sé una varietà di contenuti espressivi legati soprattutto ai contesti e agli usi tradizionali delle danze. È dunque possibile riconoscere l'affetto tipico di una certa organizzazione metrica [Allanbrook 1983, 13 sgg.]. Il diffuso fenomeno della *dissonanza metrica*, inoltre, è certamente uno dei fattori più efficaci per l'attribuzione di contenuto energetico all'espressione musicale: se la disposizione degli accenti nel ritmo di superficie non corrisponde con la struttura accentuativa del metro, si crea un effetto propulsivo che così tipicamente si traduce nello stimolo al movimento corporeo e alla danza. Sincope, emiolia, rubato, pronuncia swing sono riscontrabili in una grande varietà di repertori e riconducibili al principio della dissonanza metrica.

Nello stesso quadro si inscrivono altri due dispositivi ritmico-metrici molto comuni e di grande effetto direzionale. Nel caso dello *spostamento metrico* [Odone 2006, 96 sgg.] un modello ritmico-melodico viene ripetuto e collocato su posizioni metriche diverse. La non corrispondenza del raggruppamento fraseologico con quello metrico crea interesse e animazione, come accade per *Fascinating Rhythm* di George Gershwin. L'espedito ricorre frequentemente in autori che vogliano inserire nei loro temi ambiguità sul piano metrico (F. J. Haydn, Sinfonia n. 83, Minuetto).

Ulteriore strumento di animazione testurale è la *frammentazione*, cioè la «riduzione in lunghezza delle unità costituenti della frase» [Caplin 2013, 36]. La percezione opera, nelle condizioni più comuni, una segmentazione fraseologica istintiva. Riducendosi l'estensione dei segmenti percepiti, l'ascoltatore ha una sensazione di accelerazione e intensificazione, di accorciamento del respiro fraseologico con effetto incalzante. Vedremo come la frammentazione sia dispositivo comune, ai fini di attivazione della testura, nel periodo classico.

Percorsi didattici

- In una composizione, individuare i passaggi chiaramente ascrivibili alle categorie di stabilità, attività locale e movimento direzionale e descrivere le modalità di passaggio tra di esse.
- In riferimento al grado di attivazione di una testura, individuare eventuali moduli ritmico melodici e caratteristiche dell'organizzazione metrica che lo determinano.

– Servendosi eventualmente di un diagramma (uno schema che riporti in modo sintetico le battute o le sezioni di un brano) rappresentare lo svolgimento complessivo di un brano dal punto di vista del grado di attivazione della testura e della sua qualità direzionale. È opportuno dapprima stendere una sorta di partitura informale, nella quale collocare, con o senza riferimento puntuale alle battute, gli eventi percettivamente più rilevanti. Essi sono il più delle volte quelli che più chiaramente creano contrasto all'interno dell'espressione sonora: cambi repentini di dinamica, testura, registro, pause generali, gesti sonori particolarmente evidenti che possano servire da punti di riferimento, da tracce collocate all'interno dello svolgimento temporale. Sarà così più agevole collocare negli interstizi temporali tra una traccia e l'altra gli eventi più regolari, ad evoluzione più graduale o caratterizzati da continuità, insieme a tutti gli elementi di carattere energetico direzionale che sarà possibile rilevare (vedi seguente Tab. 1).

È possibile redigere un elenco degli elementi che possono in vario modo contribuire a descrivere la qualità energetica e direzionale di un brano musicale, per utilizzarlo nell'ascolto e nella valutazione energetica di un brano. L'elenco è ovviamente sempre incompleto e va modificato in relazione allo stile del brano cui si applica.

TAB. 1. STRUTTURE PER LA VALUTAZIONE ENERGETICA E DIREZIONALE DI UN BRANO

Ritmiche	Ritmo complementare a valori brevi, accelerazione ritmica, disomogeneità delle durate
Metriche	Sincopi, emiolia, spostamento metrico, frammentazione
Melodico-armoniche	Progressioni Rapidità e accelerazione del ritmo armonico Dissonanza
Di attivazione locale della testura	Scale, arpeggi, note ribattute, trilli, tremoli, disegni melodici ripetuti
Dinamiche	Crescendo, contrasti dinamici
Agogiche	Accelerando, rubato, contrasti agogici
Articulatorie	Staccato, sforzato, accenti

8. Musiche da riconoscere: topics, generi popular e partimenti

Prima di compiere ulteriori passi nella considerazione di strutture via via più definite sul piano fraseologico e formale possiamo introdurre alcuni elementi che fanno parte del contesto di ascolto di musiche appartenenti alla cosiddetta *common practice*. Come tali, esse possono contare su un contesto comunicativo basato sulle abitudini di una comunità di ascoltatori. «I capolavori classici erano pieni di riferimenti al panorama sonoro del XVIII secolo. (...) Il repertorio

musicale dell'epoca presentava una variopinta galleria di personaggi tratti dalla vita musicale quotidiana. (...) Un tesoro di conoscenza stilistica condivisa da compositori e ascoltatori» [Mirka 2014, 1]. Senza pensare di poterci trasformare in ascoltatori del Settecento, è comunque opportuno cercare di avvicinare i due orizzonti sonori ricostruendo alcuni di quei riferimenti per poterli riconoscere all'ascolto. È Leonard G. Ratner [1980, 9] a introdurre la considerazione dei *topics* come «argomenti del discorso musicale». Essi sono «stili e generi tratti dal loro contesto proprio e utilizzati in un altro» [Mirka 2014, 42], imitazioni di particolari contesti musicali ben noti al pubblico, citazioni non di singole opere ma di stili e generi.

Ratner distingue tra intere composizioni modellate secondo un certo genere, che chiama “tipi” [9 sgg.] e singoli passaggi all'interno di opere più vaste, gli “stili” [18 sgg.]. I primi comprendono il vasto mondo delle danze e quello della marcia. Ogni danza ha una propria struttura metrica, *pattern* ritmici caratteristici, un proprio contesto sociale, elementi che contribuiscono a determinarne l'*ethos*. Introdurre, citare o modificare radicalmente una danza assume significato sulla base di questi elementi. Danze e marce possono anche rientrare come passaggi delimitati all'interno di composizioni più vaste, rientrando così negli “stili”. Fanno parte di questa categoria le musiche militari e di caccia, gli stili cantabile, brillante, pastorale, dotto, alla turca, *Sturm und Drang* e così via.

Un discorso analogo, anche se di complessità maggiore a causa della vicinanza temporale e di un conseguente minore livello di sedimentazione storica e riflessione musicologica, può riguardare i generi della musica popular. La registrazione audio assume in questo contesto un ruolo strutturale, preminente rispetto a esecuzione dal vivo e notazione. Moore mette al centro della sua indagine analitica il cosiddetto *sound-box*, partendo direttamente dall'ascolto della riproduzione digitale che offre di proposito «un senso di ‘profondità’ musicale (il senso illusorio che alcuni suoni abbiano origine a distanza maggiore di altri), producendo la sensazione di primo piano, secondo piano e sfondo testurale» [Moore 2009, 121]. Elementi fondamentali di analisi all'interno del *sound-box* sono il timbro vocale e strumentale, il grado di densità, la presenza di aree lasciate inutilizzate, gli strati funzionali (vedi sopra), insieme ai più tradizionali aspetti ritmici, melodici e armonici. Forte rilevanza nella distinzione tra i generi ha anche il *groove*: la conoscenza pratica delle sue varietà gioca un ruolo fondamentale nella professionalità dello strumentista pop-rock.

[Egli deve] imparare a orecchio come configurare, sia ritmicamente che tonalmente, l'accordo (...) in maniera che suoni come un rock and roll classico piuttosto che, diciamo, come jazz tradizionale, musica disco, bossa nova o polka. Questa conoscenza stilistica consiste nel sapere quali note includere, omettere, sfumare,

glissare o accentuare, quali poli tonali usare nelle parti interne e nelle linee di basso, e come articolare ritmicamente quelle note in termini di anticipazione, collocazione sul battere, fraseggio e così via [Tagg 2009, 200].

Altro luogo di interesse nella ricognizione delle musiche nate per essere riconosciute è quello che si riferisce alla tradizione dei *partimenti napoletani* e, più in generale, allo stile galante del '700. Uno schema di partimento è «una sorta di stenografia musicale per strumenti a tastiera...un sistema notazionale alternativo...[che] lascia ampio spazio all'improvvisazione. Anzi...*necessita* dell'improvvisazione per diventare musica» [Sanguinetti 2012, 5].

Lo stile galante era caratterizzato da un particolare repertorio di frasi musicali precostituite disposte secondo un ordine convenzionale. (...) Il compositore dell'epoca galante conduceva la vita dell'artigiano musicale, un lavoratore che produceva una grande quantità di musica per il consumo immediato, gestiva la sua esecuzione e gli esecutori e valutava la sua ricezione con lo sguardo attento a mantenere il contatto con la moda dell'epoca [Gjerdingen 2007, 6-7].

Ciò avveniva appunto mediante l'uso di modelli o schemi che il compositore acquisiva nel suo apprendistato attraverso una didattica costituita da un'interessante combinazione di imitazione, improvvisazione, scrittura, studio teorico e pratica digitale alla tastiera, apprendimento cooperativo e didattica individuale. Lungo questo percorso gli schemi di partimento iniziano come spunti per la pratica tastieristica elementare e finiscono per risuonare, in fantasiose ma sempre riconoscibili elaborazioni, nelle composizioni per le cappelle musicali di tutta Europa [Van Tour 2017, 131]. Gjerdingen [2007] mostra inoltre, con esempi tratti da Haydn, Mozart, von Dittersdorf e altri, come questa tradizione confluisca nella musica successiva. Schemi di Romanesca, Follia ecc. si riscontrano inoltre comunemente nel repertorio popolare, per consapevole volontà di emulazione o tacito affidamento a strutture di sicura coerenza musicale e di ascolto immediato.

Possiamo ascoltare [quelle frasi musicali] come le ascoltavano Voltaire, Jefferson o Mozart? Probabilmente questa non è un'attesa realistica. (...) Ciò che *possiamo* fare è offrire all'ascoltatore moderno una possibilità, un metodo per sviluppare una modalità di ascolto della musica galante storicamente informata. (...) Analogamente alle esecuzioni "filologiche", è una ricostruzione moderna di un passato immaginato. (...) [Tuttavia] può aiutare a restituire un po' di colore nell'esperienza della musica galante [Gjerdingen 2007, 19].

Familiarizzare con un repertorio di schemi musicali galanti può così portare a una maggiore consapevolezza delle sottili differenze presenti nella musica galante. La musica sembra così sviluppare più significato [Gjerdingen 2007, 11].

Altre strutture, anche se talora meno idiomatiche, possono essere riscontrate per arricchire il vocabolario dell'ascolto: tipologie cadenzali, progressioni, modelli di modulazione, basso di lamento, il già citato falsobordone, figure di retorica musicale, forme e significati del profilo melodico ecc.

La tipica disposizione degli schemi di partimento secondo un "filo", che vede alcuni di essi adatti come apertura, altri come continuazione o diversivo o ancora conclusione del discorso musicale, suggerisce di inquadrare frasi idiomatiche e strutture all'interno di più generali *funzioni della narrazione musicale* [Fladt 1998; LaRue 1970; Belkin 2001; Odone 2006]. Possiamo sommariamente riconoscere: inizio (introduzione, attacco ecc.), continuazione (ripetizione, sviluppo, risposta, contrasto), conclusione (dissolvenza, completamento, interruzione ecc.).

Percorsi didattici

- La familiarizzazione con i *topics* richiede l'ascolto estensivo del repertorio, ascolto che costituisce un'indispensabile attività didattica già di per sé e nel confronto con modelli significativi.
- Il lavoro con schemi di partimento e quello con i *groove*, per certi aspetti così differenti, possono partire dall'ascolto, e muoversi nella direzione dell'imitazione, del rifacimento vocale o strumentale, esatto o parziale, di una espressione musicale. In questa attività è possibile e prezioso risalire agli schemi fondamentali che strutturano un'opera, un giro armonico o un passaggio, nella duplice direzione brano-imitazione-schema e schema-variazione-nuovo brano (vedi Es. 5).

The image displays three musical examples, labeled A, B, and C, each consisting of a two-staff system (treble and bass clef) in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).
 Example A is marked 'Allegro' and features a highly melodic and rhythmic line in the treble staff, with many sixteenth and thirty-second notes, and a more active bass line.
 Example B shows a more complex harmonic texture with many chords, particularly in the treble staff, and a more active bass line.
 Example C shows a simpler harmonic texture with fewer chords, particularly in the treble staff, and a more active bass line.

Es. 5. A – A. Corelli, Sonata op. 3 n. 1, II, bb. 17–20; B – F. Durante, Partimento; C – F. Fenaroli, Partimento.

Gli esempi B e C rappresentano la riduzione del passaggio corelliano, o, per meglio dire, lo schema di partimento (la tecnica 5–6 ascendente) che possiamo riconoscere come modello di quel passaggio.⁷

L'imitazione e la riduzione del passaggio originale possono essere condotte a partire dall'ascolto. La memorizzazione, la trascrizione o il rinvenimento nel repertorio dei partimenti del passaggio o del suo schema fondamentale permettono di applicarvi più agevolmente variazioni e diminuzioni improvvisate, con la creazione conclusiva di un nuovo brano.

9. Musiche da ascoltare attivamente: fraseologia e forma classica

Abbiamo precedentemente preso in considerazione gli elementi di attivazione della testura musicale e i dispositivi ritmico metrici atti a potenziare la sua direzionalità. L'architettura formale fa da contrappeso all'impulso direzionale, creando nel contempo corrispondenze rilevabili all'ascolto attraverso ripetizioni, simmetrie, rimandi, chiusure. Come vengono metabolizzate le forze direzionali all'interno dell'architettura formale?

Possiamo individuare un punto di mediazione dialettica tra forze direzionali e strutturazione architettonica nella già citata coppia polare “sciolto/compatto”. La scarsa presenza di caratteri chiaramente direzionali in una testura o la loro neutralizzazione attraverso una chiara articolazione cadenzale sono fattori che contribuiscono a rendere compatta un'unità formale, insieme ad aspetti tonali (inizio e conclusione in tonica, successioni di prolungamento della tonica, materiale armonico diatonico), raggruppamento fraseologico simmetrico, texture uniformi, interrelazione motivica tra le parti, struttura tematica di tipo convenzionale; l'inverso vale ovviamente per unità formali più sciolte [Caplin 2013, 203 sgg.].

Didatticamente, è utile iniziare la considerazione della dialettica energia/forma partendo da due modelli fraseologici, due modalità di strutturazione del tema classico esemplari per chiarezza ed efficacia: la *sentence*⁸ e il *periodo* [Caplin 2013, 33–98; Odone 2006, 117–122], entrambi solitamente della lunghezza di otto battute. La prima si qualifica per maggiore apertura verso il seguito del discorso musicale, grazie alla mancanza di cadenza intermedia e all'impiego di fattori

7. Gli esempi B e C [Sanguinetti 2013, 137] sono stati entrambi trasposti in Fa maggiore per comodità di comparazione.

8. Preferiamo mantenere il termine *sentence* nell'originale inglese per sottolineare la particolarità della prospettiva funzionale in cui Caplin lo utilizza, evitando confusione con il termine *frase* — sua possibile traduzione — utilizzato nel più tradizionale contesto dell'analisi formale per indicare genericamente un'unità formale di quattro battute.

direzionali nella sua seconda parte. Il periodo è invece la forma tematica simmetrica per eccellenza, strutturato come ripetizione di una stessa frase, in qualità dapprima di antecedente, tonalmente sospeso grazie a una cadenza intermedia debole, e poi di conseguente, che riprendendo la frase la porta a chiusura cadenzando in modo netto.

Percorsi didattici

– All’ascolto, riconoscere la strutturazione di un tema secondo il modello della sentence o del periodo, analizzarne la struttura cadenzale, la modalità di utilizzo della ripetizione e del contrasto, la presenza di dispositivi direzionali (vedi Tab. 2).

TAB. 2. SCHEDA DI ANALISI DI PERIODO E SENTENCE

FORMA PERIODO			
Antecedente		Consequente	
Tipo di contrasto*	Cadenza	Tipo di ripetizione dell’Antecedente	Cadenza
.....			
.....			
FORMA SENTENCE			
Presentazione		Continuazione	
Tipo di ripetizione dell’idea base		Fattori direzionali	Cadenza
.....			
.....			

* Tra idea base e idea contrastante

La varia fattispecie di questi due modelli fraseologici e le soluzioni ibride che è possibile individuare nella varietà del repertorio conducono a esaminare, a partire dalla sistemazione analitica di Caplin, una serie di *funzioni fraseologiche* che possano comprendere i frequenti casi non rispondenti ai due schemi e possano fungere da modello di riferimento anche per passaggi non strettamente tematici. L’idea di funzione, applicata alla forma musicale come a tutti gli altri aspetti dell’analisi, richiama l’effetto psicologico che una certa strutturazione produce nell’ascoltatore, proprio nella prospettiva della valutazione direzionale in cui ci siamo posti, e costituisce dunque un fattore percettivamente rilevante. Le singole funzioni fraseologiche che Caplin prende a modello si estendono normalmente per quattro battute, contengono due idee musicali e si abbinano poi a formare le diverse tipologie di tema, tra cui *sentence* e periodo; tuttavia le stesse funzioni sono riscontrabili in segmenti più ampi, spesso privi di raggruppamenti di battute simmetrici ma che ne rispecchiano la qualità funzionale. Rielaborando il pensiero capliniano, possiamo raggruppare le funzioni fraseologiche come segue.

1. *Funzioni espositive*, formate da due idee melodiche, con cadenza finale assente o debole. Il loro scopo è presentare il materiale melodico e armonico in attesa di una continuazione. Questa funzione si caratterizza per solidità strutturale e stabilità tonale, essendo prevalentemente basata su un prolungamento della funzione di tonica.⁹

2. *Funzioni direzionali*, formalmente più sciolte, sono caratterizzate dalla varia combinazione di quattro processi principali, non tutti necessariamente presenti [Caplin 2013, 36], insieme al possibile ricorrere di ulteriori elementi di attivazione della testura tra quelli elencati nella Tab. 1.¹⁰

- Frammentazione
- Accelerazione del ritmo armonico
- Aumento dell'attività ritmica di superficie
- Utilizzo di progressioni armoniche o melodico armoniche

3. *Funzioni risolutive*, hanno il compito di ridurre l'attivazione direzionale delle frasi che le precedono, soprattutto sotto il profilo tonale, stabilendo una conclusione cadenzale forte.¹¹

9. Caplin distingue diversi tipi di frase cui possiamo attribuire una funzione espositiva: *Presentazione*, frase di apertura della *sentence* utilizzata anche in altre tipologie di frase, costituita da una singola idea base ripetuta, senza cadenza finale. *Antecedente*, frase di apertura del periodo utilizzata anche in altre tipologie di frase, costituita da due diverse idee melodiche con cadenza conclusiva debole. Tale tipo di cadenza richiama l'opportunità di un seguito tonalmente più conclusivo. *Idea base doppia* ("compound basic idea", costituita da due idee melodiche diverse con armonia di prolungamento della tonica e senza cadenza finale [Caplin 2013, 36 sgg., 74 sgg., 101 sgg.]).
10. Le funzioni di cui qui si tratta si possono riferire per analogia alla funzione fraseologica di *continuazione* individuata da Caplin, che qui utilizziamo in un senso più ampio, in riferimento a frasi o passaggi con valore marcatamente direzionale. Solitamente collocata, secondo la sistemazione capliniana, nella seconda parte della *sentence*, la continuazione presenta *in nuce* le caratteristiche dei passaggi destinati a creare spinta direzionale. In questo senso, la prospettiva presentata in questo articolo corrisponde maggiormente a ciò che Caplin indica come "*continuation processes*" o "*continuation features*" [*ibid.*, 37, 101, 106, 179, 246]. Interessante a questo proposito l'individuazione dei *loosening devices* [*ibid.*, 324] che inseriscono spinte direzionali o destabilizzanti in aree formali tipicamente interessate, come la transizione nell'esposizione di sonata o lo sviluppo. La continuazione come funzione fraseologica è solitamente conclusa da una cadenza: nello stesso raggruppamento fraseologico si trovano quindi a convivere funzione direzionale e funzione risolutiva (cfr. nota 9).
11. Rientrano in questo gruppo il *conseguente* [*ibid.*, 74–75], seconda parte del periodo, destinato a riprendere il materiale dell'antecedente per risolverne la sospensione tonale con una cadenza forte; la funzione *cadenzale* che può presentarsi nella parte finale di un'unità fraseologica con funzione differente, come la continuazione [*ibid.*, 47–55], estendersi per un'intera unità di quattro battute mediante una successione cadenzale espansa [*ibid.*, 60–61] o caratterizzare sezioni formali più ampie, ai confini delle due parti dell'esposizione di sonata o della ripresa.

Percorsi didattici

Il precedente lavoro di valutazione direzionale di una testura assume qui un profilo più preciso, dettato proprio dall'integrazione degli elementi direzionali ed energetici nella strutturazione formale.

– All'ascolto, ipotizzare la possibile segmentazione di un brano in unità fraseologiche, soprattutto sulla base delle strutture cadenzali. Assegnare ad ogni unità la funzione prevalente (espositiva, direzionale, risolutiva) descrivendone le strutture musicali presenti.

10. Ascolto di un'esposizione di sonata

L'analisi e il riconoscimento auditivo dei due modelli fraseologici emblematici di *sentence* e periodo e delle funzioni fraseologiche ora esaminate, sono propedeutici all'esame più puntuale di un brano nel suo insieme o di sue sezioni. Prenderemo in considerazione, nell'ultima parte di questo saggio, l'ascolto analitico di un'esposizione di sonata. Molte delle categorie utilizzate per questa attività possono ugualmente essere utili per strutturare l'ascolto di brani che corrispondono a diversi schemi formali.

Richiamando il passaggio, citato più sopra, sulla possibilità di effettuare valutazioni e distinzioni,¹² e ponendoci di fronte a un brano di una certa estensione e con senso musicale almeno relativamente compiuto, come un'esposizione di sonata, ci domandiamo: che cosa possiamo rilevare di ciò che giunge alle nostre orecchie? Più precisamente, volendo almeno in parte prendere le distanze dal semplice rinvenimento di uno schema formale: quali sono le emergenze percettive all'interno di un'esposizione di sonata? Esse possono ugualmente non corrispondere né al mero riscontro di uno schema astratto, né agli elementi che l'analisi condotta sulla partitura considera come strutturali. Senza disconoscere la forma e la sua organizzazione gerarchica, in altre parole, restiamo disponibili a evidenziare aspetti di tipo retorico, a lato di quelli strutturali. Ciò in quanto l'audizione, come già detto e in particolar modo se applicata a segmenti temporali di una certa estensione, ha bisogno di tracce quanto più chiare possibile per delineare una segmentazione dell'opera su base auditiva.

In questa prospettiva, l'approccio analitico si può avvalere del contributo di James Hepokosky e Warren Darcy [2006]. Per molti aspetti complementare a quella di Caplin, la loro proposta valorizza maggiormente l'aspetto retorico della

12. Le abitudini di ascolto nelle corti del Settecento sembrano aver favorito la creazione di musica che presentasse opportunità per esprimere valutazioni, effettuare distinzioni e per l'esercizio pubblico del discernimento e del gusto [Gjerdingen 2007, 4].

forma musicale, la concreta strutturazione sonora di superficie, considerata rilevante ai fini della analisi e soprattutto nell'atto dell'ascolto, sia pur calata nella rete dei modelli formali e degli equilibri tonali.

È dunque possibile che le strutture cui faremo riferimento, quelle di più immediato rilievo percettivo e che più facilmente consentono di avviare l'orientamento all'interno di una forma musicale complessa, non corrispondano, almeno inizialmente, a quelle strutturalmente più fondamentali. Procediamo per approfondimenti successivi.

1. Su quali rilievi percettivi puntare, dunque, in un primo ascolto orientativo? Certamente su elementi già introdotti, come *topics*, schemi di partimento, cambi di tipologia testurale. Diversi elementi possono fungere da “*hooks*”, attirando e orientando l'attenzione dell'ascoltatore e permanendo più facilmente nella sua memoria: temi strutturati secondo un'evidente “buona forma”, frammenti melodici a valori lunghi tipo “motto” [Hepokosky-Darcy 2006, 482], chiari contrasti dinamici o di articolazione, reiterazione di modelli melodici, i cosiddetti “*loop*” mozartiani [*ibid.*, 80, 490], gesti umoristici o a sorpresa ecc.

L'elemento retoricamente più evidente e caratteristico, ad un primo ascolto con finalità di orientamento strutturale, potrà però essere l'insieme dei cosiddetti *hammer-blows* (letteralmente, “colpi di martello”), nel quadro del costruito formale denominato *cesura mediana* (*ibid.*, 23 sgg). Un'esposizione di sonata è spesso divisa in due sezioni da una pausa generale e dal tipico gesto di ripetizione, in dinamica *forte* e con salto di ottava discendente, dell'accordo di dominante o della sua sola fondamentale, gli *hammer-blows*, appunto. «È un espediente comune per portare al culmine definitivo l'incremento energetico della transizione e contemporaneamente iniziare a scaricare questa tensione per il successivo passaggio al tema secondario» [*ibid.*, 34]. Un gesto così chiaramente configurato, in effetti, è un segnale di grande rilevanza percettiva, uno squillo di tromba che annuncia l'apparire della seconda area tematica nell'esposizione; dunque, una traccia fondamentale, obiettivo di riconoscimento analitico già di un ascolto preliminare.

2. La *transizione* [*ibid.*, 93 sgg.] conduce dall'area tematica principale a quella secondaria, attraverso la cesura mediana, mediante passaggi più sciolti ed espedienti di attivazione della testura. Accanto a quelli tipici della funzione direzionale sopra elencati, si può spesso notare l'intensificazione dinamica e l'introduzione di disegni di accompagnamento più animati, come “Basso albertino”, “*Drum bass*” e “*Murky bass*” [Caplin 2013, 315].

Al di là delle molteplici ricorrenti caratteristiche formali e retoriche, ciò che è sicuramente possibile riscontrare in un brano in forma sonata come in molti altri casi di forma classica è il passaggio, all'interno del brano, a una tonalità diversa da quella di impianto, alla *tonalità secondaria*. Per le composizioni di modo

maggiore questa è prevalentemente la tonalità del V grado. La consapevolezza di questo spostamento tonale non può certamente essere considerata marginale all'interno delle abitudini di ascolto dell'epoca classica, e dunque delle nostre. *Dove* avviene questo spostamento? La transizione e il limitare stesso della cesura mediana (eccezionalmente l'area tematica principale) sono i luoghi più comunemente eleggibili. *Come* avviene? Attraverso un'ampia gamma di eventi possibili che operano uno spostamento più o meno graduale e affermano la nuova tonalità con maggiore o minore chiarezza. Nel caso di maggiore semplicità abbiamo la giustapposizione di due tonalità: l'una conclude la transizione nella stessa tonalità in cui l'ha iniziata e l'altra dà avvio all'area tematica secondaria attaccando semplicemente nella tonalità della dominante. In altri casi il passaggio avviene con uno spostamento diatonico non cadenzale, un semplice "arrivo alla dominante"¹³ [Caplin 2013, 328] o l'introduzione del quarto grado alterato nel basso o in altra parte e, in corrispondenza con la cesura mediana, la presenza di una cadenza a sancire la modulazione.

3. La struttura fraseologica delle melodie presenti nelle due aree tematiche principali sarà oggetto di analisi auditiva secondo quanto già esposto (vedi paragrafo precedente).

4. È possibile da ultimo considerare, a seguito dell'area tematica secondaria, la presenza di una cadenza fondamentale, la *Essential Expositional Closure* [Hepokosky-Darcy 2006, 120], della sua eventuale ripetizione o del suo differimento, insieme al configurarsi di eventuali sezioni aggiuntive, più o meno compatte, con funzione conclusiva.

Percorsi didattici

- Organizzare l'ascolto dell'esposizione o, in generale, del brano tonale classico, a strati successivi, a partire dalle evidenze retoriche segnalate e procedendo verso l'insieme della struttura.
- È possibile radunare le principali categorie introdotte per l'analisi dell'esposizione di sonata in una scheda di lavoro da utilizzare per l'ascolto analitico di brani di repertorio, con riferimento a:
 - Modelli e funzioni fraseologiche dei temi
 - Riferimento a *topics* e schemi di partimento
 - Fattori di intensificazione nella Transizione
 - Collocazione e modalità dello spostamento alla tonalità secondaria
 - Caratteristiche della Cesura Mediana

13. Dopo aver parlato genericamente di "tonalità secondaria", ci limitiamo qui al caso più frequente in epoca classica, lo spostamento alla dominante. Nelle sonate di modo minore, viceversa, la tonalità secondaria più frequente è la relativa maggiore. Il citato "arrivo alla dominante" è definito da Caplin come «l'articolazione non cadenzale di una chiusura formale caratterizzata dal comparire dell'armonia di dominante in prossimità della conclusione di un'unità tematica» [Caplin 2013, 706].

– Caratteristiche della cadenza fondamentale che segue la seconda area tematica e della eventuale sezione conclusiva.

11. Conclusione

Il percorso di analisi auditiva così abbozzato è certamente suscettibile di ampliamenti e approfondimenti potenzialmente infiniti. Una direzione di lavoro può essere quella dell'analisi auditiva "speciale", cioè indirizzata a precisi profili professionali (il direttore d'orchestra, il compositore, il *"session man"*, il tecnico di registrazione ecc.) o a particolari stili musicali (musica antica, contemporanea, pop-rock ecc.). Allo stesso tempo, la consapevolezza di strutture musicali complesse e distribuite su ampi intervalli temporali presuppone la presenza di una capacità di audizione fondamentale, di una prontezza di riconoscimento auditivo, di una disponibilità all'interazione con i suoni organizzati fatta di capacità di ritenzione dei suoni, risonanza interiore, reattività cinetica, padronanza della voce e dello strumento, di una musicalità, insomma, pienamente sviluppata, appannaggio soprattutto dei percorsi di formazione di base, ai quali spetta il delicato compito di creare i presupposti per quell'ascolto musicale maturo che abbiamo cercato di delineare.

Sul versante dell'analisi, il percorso auditivo e quello praticato sul testo scritto non devono per forza restare separati. Alla potenza di scavo analitico del secondo, l'acquisizione di abitudini analitiche generate a partire dall'ascolto, ricordando che la musica è suono, non scrittura, potrà fornire preziosi elementi di aderenza all'esperienza musicale.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER S. (1989), *The Study of Orchestration*, Norton, New York.
- AGUILAR M. C. (2006), *Aprender a escuchar música*, Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid).
- ALLANBROOK W. J. (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart. Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*, University of Chicago Press, Chicago.
- BENT I. (1991), *Introduction*, in Rothfarb 1991, pp. 1–34.
- BERRY W. (1976), *Structural Functions in Music*, Dover, New York.
- BESSELER H. (1926), *Grundfragen des musikalischen Hörens*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925», XXXII, pp. 35–52.
- BESSELER H. (1993), *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlino, 1959.
- BESSELER H. (1996), *Dal Medioevo a Mozart*, Ricordi-LIM, Milano.
- BREGMAN A. (1990), *Auditory Scene Analysis*, MIT Press, Cambridge MA.
- CAPLIN W. E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- CAPLIN W. E. (2013), *Analyzing classical Form*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- CHION M. (1983), *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet Chastel, Parigi.
- DE NATALE M. (2004), *La musica come gioco*, Peter Lang, Berna.
- FIORE C. (2004), *Appunti per un'analisi stilistica della polifonia rinascimentale*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XXV/2, pp. 139–178, Lucca, LIM.
- FIorentino G. (2017), *Contrapunto and fabordòn*, in Guido 2017, pp. 72–89.
- FLADT H. (1998), *Formbildung*, in Kaiser 1998, pp. 408–457.
- GJERDINGEN R. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- GRANDE A. (2008), *Giudizi e pregiudizi della Teoria Musicale*, in «Quaderno di Teoria, Analisi e Pedagogia musicale», 1, pp. 24–42.
- GUIDO M. (cur. 2017), *Studies in Historical Improvisation*, Routledge, Abingdon on Thames.
- HEPOKOSKY J.-DARCY W. (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford and New York.

- HURON D. (2017), *L'armonia delle voci. La scienza che spiega l'arte musicale*. EdT, Torino.
- KAISER U. (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse*, Bärenreiter, Kassel.
- KAISER U. (2002), *Il corale nello stile di Heinrich Schütz e Johann Sebastian Bach*, Rugginenti, Milano.
- KÜHN C. (1998), *Kompositionsgeschichte in kommentierte Beispielen*, Bärenreiter, Kassel.
- LARUE J. (1970), *Guidelines for Style Analysis*, Norton, New York.
- LOWELL D. – PULLING K. (2003), *Arranging for Large Jazz Ensemble*, Berklee Press, Boston.
- MIDDLETON R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.
- MIRKA D. (cur. 2014), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- MONELLE R. (2000), *The sense of music: semiotic essays*, Princeton University Press, Princeton.
- MOORE A. F. (2009), *Rock: the primary text. Developing a Musicology of Rock*, Ashgate Press, Farnham.
- MOORE A. F. (2012), *Song means: analysis and interpreting recorded song*, Ashgate Press, Farnham.
- ODONE A. (2006), *Lettura Melodica*, vol. iii, Ricordi, Milano.
- ODONE A. (2008), *Analisi auditiva: costruire l'oggetto, costruire il soggetto*, in E. Fubini (cur.), *Una Tebe dalle molte porte*, Curci, Milano, pp. 189–198.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini e associati, Milano.
- PISTON W. (1955), *Orchestration*, Norton, New York.
- RATNER L. G. (1980), *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York.
- ROTHFARB L. A. (cur. 1991), *Ernst Kurth: Selected writings*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- SANGUINETTI G. (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Seuil, Parigi.
- SPARTI D. (2005), *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel Jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna.
- TAGG PH. (2009), *La tonalità di tutti i giorni*, Il Saggiatore, Milano.
- VAN TOUR P. (2017), *Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources*, in Guido 2017, pp. 131–148.

SITOGRAFIA

BELKIN A. (2001), *Artistic Orchestration*, <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>

ODONE A. (2015), *Didattica con il Do mobile: il recupero della funzionalità musicale*, «Audiation» 1, pp. 39–50, https://www.audiation-rivista.it/images/articoli/1/01_39_50.pdf

Abstract

Facendo seguito all'esperienza pedagogica dei corsi accademici di *Ear Training*, l'articolo propone un itinerario per il miglioramento delle abilità analitiche uditive e intende mostrare il possibile contributo dell'ascolto analitico all'analisi musicale in generale. L'articolo tratta essenzialmente dei repertori che contengono specifici elementi (strutture, schemi) considerati riconoscibili all'ascolto: in particolare quello galante-classico e pop. Essi sono intesi, prima di tutto, entro un profilo sonoriale e testurale, dove gli elementi del pezzo (suoni singoli, linee melodiche, base armonica, ecc.) figurano su un continuum tra fusione e segregazione, come risultato di un insieme di fattori. Secondariamente, considerando lo sviluppo di un'opera musicale nel tempo, sono discusse le qualità temporali e direzionali. La terza sezione punta a scoprire le strutture e gli schemi citati che sono riconoscibili da parte dell'ascoltatore: un'ampia gamma di *topics* musicali, schemi galanti, modelli fraseologici classici, generi e strutture armoniche della musica pop, ecc. Infine, l'autore suggerisce una guida per l'analisi uditiva dell'Esposizione della Sonata Classica, basata su elementi percettivi emergenti piuttosto che su schemi formali astratti.

Comunicazioni

In memoria di Marco De Natale

Il 18 ottobre dell'anno appena trascorso è scomparso Marco De Natale, una delle figure più rappresentative nel mondo della Teoria e dell'Analisi musicale italiana. Aveva 92 anni, essendo nato nel 1926, ma la sua età intellettuale era completamente un'altra. Il suo ultimo libro risale addirittura al maggio dello scorso anno (cinque mesi prima della sua morte) come integrazione ad un suo più esteso volume sull'ascolto musicale del 2015. Come suo allievo mi piace ricordare non solo la sua immensa statura di studioso e di intellettuale che lo ha portato a scrivere, tra gli anni '70 e '90 del secolo scorso, dei testi che attendono ancora di essere assimilati in tutta la loro profondità. Ma ciò che rimane di lui, a noi che lo abbiamo conosciuto, è anche il rigore della persona, la sua totale indipendenza da mode e correnti culturali — un aspetto che lo ha portato ad un'incresciosa forma di isolamento — la sua autonomia intellettuale, la sua visione della teoria musicale in senso totalmente aperto allo scambio con altre discipline.

In questa sede mi limiterò a tracciare una breve biografia dello studioso, rimandando ad un successivo intervento una riflessione più specifica su alcune parti della sua opera. Pugliese di nascita, De Natale studia Pianoforte presso il Liceo Musicale "N. Piccinni" di Bari (che diventerà Conservatorio di Stato nei primi anni 60) sotto la guida di Franco Ruggiero, conseguendo il diploma nel 1950 con la votazione di 10 e lode. Pochi anni dopo, nel 1953, si diploma in Composizione presso il Liceo Musicale "U. Giordano" di Foggia, sotto la guida di A. Di Martino e sempre nello stesso anno, come candidato privatista, in Musica Corale e Direzione di Coro presso il Conservatorio S. Cecilia di Roma (ottobre 1953).

Sono anni di duro lavoro per il giovane Marco che proviene da una famiglia numerosa. Non c'è tempo per le distrazioni e, per contribuire all'economia familiare, da studente lavora come impiegato alle ferrovie seguendo la carriera di suo padre. Il periodo della guerra è ancora attuale e alcuni suoi ricordi di quei tempi, trasmessi alle figlie e ai suoi allievi più vicini, ci raccontano di un mondo dove si soffre letteralmente la fame.

Al tempo dei suoi studi a Bari, De Natale manifesta il precoce interesse per un'apertura a 360 gradi della teoria musicale verso tutte le discipline vicine. Studia così la psicologia, la pedagogia, la storia dell'arte, ma anche la matematica e la fisica procurandosi libri in varie lingue. L'ho sentito spesso raccontare che i suoi maestri, in quegli anni, gli rimproveravano di dedicare più tempo a studiare

il tedesco che le partiture. Non era proprio così perché, nel frattempo, De Natale studia Composizione a Roma con Ildebrando Pizzetti presso l'Accademia di Perfezionamento di S. Cecilia, conseguendo il diploma superiore nel 1955. Fatto sta che, grazie a quel tedesco e alla sua indomita curiosità intellettuale, egli acquisisce in pochi anni una mole di competenze che lo allontana anni luce dal mediocre panorama musicale italiano del tempo, la cui arretratezza negli studi teorici sarà sempre al centro di un suo costante impegno di rinnovamento sul piano culturale e didattico.

Nel 1953, Marco ha una prima docenza come supplente di Lettura della Partitura presso il "Niccolò Piccinni" (allora Liceo Musicale) e, a partire dall'anno scolastico 1955-56, come supplente nella disciplina di Armonia Complementare. Nel concorso per titoli indetto per quella stessa cattedra nel 1956, risulta vincitore. Continuerà ad insegnare questa materia presso l'Istituto barese fino al settembre del 1966. In quegli anni si dedica anche alla composizione e alcune sue opere (liriche per soprano e pianoforte, per soprano e orchestra, una sonata a tre per flauto, clarinetto e fagotto) vengono eseguite a Bari e al Teatro Argentina di Roma.

Nel 1966 decide di dare una svolta alla sua vita, trasferendosi al Nord, nella speranza di trovare un ambiente intellettuale più rispondente alle sue richieste culturali. Presta così servizio al Conservatorio di Parma e due anni dopo, nel 1968, si trasferisce a Milano dove entra come docente al Conservatorio "G. Verdi" rimanendovi ininterrottamente fino al pensionamento.

Sono anni di instancabile impegno di studio e di promozione culturale che vedono De Natale particolarmente impegnato sul fronte della didattica musicale, a cominciare dalla sua calorosa adesione al progetto di rinnovamento portato avanti dalla Siem, la *Società Italia dell'Educazione Musicale*, fondata nel 1969 da Carlo Delfrati. Nel 1971 nasce la rivista *Musica Domani*, organo della Siem, e De Natale ne diventa direttore, un incarico che svolgerà in modo appassionato fino al 1988. Come si può immaginare, le sue aspirazioni puntano ad orientare la riflessione teorica sulla didattica verso livelli molto alti, spostando il focus della disciplina dalle scuole di base fino ad interessare i Conservatori e le Università. In ciò è mosso anche dall'intento di applicare sul campo le grandi istanze pedagogiche e scientifiche su cui si era formato come studioso (pensiamo ad esempio a Piaget). Questo però non trova riscontro nella maggioranza dei soci della Siem, gli insegnanti di base, che cercano piuttosto dei materiali di facile consumo. Ben presto questi problemi rimbalzano anche al livello del Direttivo dell'Associazione e il Maestro si vede costretto a rassegnare le dimissioni.

Negli stessi anni '70 De Natale diventa consulente Ricordi, un incarico che sente con grande responsabilità e che verrà ad incidere nelle scelte della maggiore casa editrice italiana. Da un ricordo dei familiari sappiamo che Marco fu

contattato dalla Sig.ra Mimma Guastoni (allora direttrice e amministratrice di Casa Ricordi) che in un lontano Convegno lo aveva sentito inveire contro il mondo editoriale con la consueta foga che tutti ricordiamo. Colpita dalle sue parole volle conoscerlo e da allora nacque un sodalizio e una reciproca stima che non si interruppero mai. La collaborazione con Casa Ricordi permetterà a De Natale di inaugurare, negli anni '90, una collana specifica sulla Teoria e l'Analisi musicale in cui trovano posto, tra l'altro, alcune traduzioni di testi di importanti autori di area internazionale, come Carl Dahlhaus (*La IV Sinfonia di Ludwig van Beethoven*, 1992), Diether De la Motte (*Il Contrappunto*, 1991), Hermann Keller (*Il Clavicembalo ben Temperato di J. S. Bach*, 1991), Reginald Smith Brindle (*La composizione musicale*, 1993), Braun Werner (*Concerti grossi op. 8, nn. 1-4 Le Stagioni*, 1993), Leonard G. Ratner (*Armonia. Struttura e Stile*, 1996), Zsolt Gárdonyi (*La struttura della fuga in J. S. Bach*, 1996), David Epstein (*Al di là di Orfeo*, 1998).

Negli anni '80 De Natale è ormai uno studioso riconosciuto e affermato e come tale è il protagonista di alcuni decisivi progetti didattici nella fascia alta della formazione che vedono al centro l'Analisi Musicale. Nel 1984 è uno dei fondatori del *Corso di Musicologia* del Conservatorio di Milano, un progetto di grande ambizione in cui l'analisi è il nodo cui si agganciano numerose discipline ad essa afferenti. Per la prima volta si affronta in modo diretto il problema dell'imprescindibile coordinamento tra competenze storiche, sistematiche e strettamente musicali. In pratica: tra l'ordine universitario e quello dei Conservatori. Come ha scritto Guido Salvetti, il progetto intendeva distinguersi proprio per questo: «non una copia di analoghi corsi universitari, ma un processo formativo che facesse perno sulla competenza musicale» degli studenti [1991, 45]. Basti pensare che, per essere ammessi, era richiesto un livello di preparazione equivalente al compimento medio di Composizione.

Nello stesso periodo De Natale è chiamato presso due atenei italiani: a Cremona, alla Facoltà di Musicologia e a Fermo, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Macerata. Nel caso di Fermo — dove Marco, come presidente della SIEM, aveva organizzato più volte dei corsi estivi — viene istituita la Scuola Superiore di Musicologia e Pedagogia musicale, inaugurata nell'ottobre del 1985 con i primi 62 studenti iscritti. De Natale, che ha la docenza di Teoria e Analisi Musicale, vede in questa scuola il coronamento di un sogno: dare dignità alle discipline teoriche della musica e sanare l'«antico divorzio» — per usare una sua espressione di allora — tra cultura letteraria e quella musicale.¹ La Scuola, di cui è anche condirettore, può vantare come docenti altri nomi di eccellenza nel panorama

1. Si veda il resoconto della cerimonia di inaugurazione della Scuola, *Corriere Adriatico*, 13-10-1985.

musicale di allora, come Enrico Fubini, Piero Rattalino, Michelangelo Zurletti e Piero Righini, per citarne solo alcuni.

Il 1985 è un anno decisivo per Da Natale perché parte finalmente la sperimentazione del corso di *Teoria e Analisi Musicale* al Conservatorio di Milano, poi seguito da altre Istituzioni in tutta Italia. I vecchi programmi dell'Armonia Complementare — chiamata ancora dal Ministero *Cultura Musicale Generale*, a testimonianza di come fosse pensata per uno scenario socio-culturale da anni '30 più che per la svolta del millennio — vengono reimpostati in modo strutturale. Se prima vi era un forte orientamento verso una pratica di scrittura di stampo ottocentesco, avulsa da contesti storici, e che traeva le sue norme dai Trattati scolastici più che dalla musica reale, ora la direzione si inverte. L'analisi diventa il passaggio obbligato per un'intelligenza ad ampio raggio dei meccanismi della musica: l'esercitazione scritta non viene abolita, ma ridisegnata per condurre lo studente alla consapevolezza delle pratiche; la prova d'esame si articola ora per lo più in questionari dove lo studente è chiamato a riflettere su quella linea di confine tra pensare *in* musica e pensare *sulla* musica, un tema assai caro al Maestro [De Natale 2001, 9].

Qualche anno dopo, nel 1989, fonda la SIdAM, *Società Italiana di Analisi Musicale*, che dà inizio all'uscita del quadrimestrale edito da Ricordi *Analisi. Rivista di Teoria e Pedagogia Musicale* organo della SIdAM e dell'istituto Firmiano di Musicologia. La pubblicazione va avanti fino al numero 36, del settembre 2001, successivamente continua con il nome di *Spectrum. Rivista di Analisi e Pedagogia Musicale*, questa volta per l'Editore Curci, diventando semestrale. Infine nel 2008 la rivista prende il nome di *Quaderno di Teoria, Analisi e Pedagogia musicale*, sempre dell'Editore Curci. Uscirà solo il n. 1.

In tutto questo periodo, oltre all'instancabile lavoro sul riordino dei percorsi formativi degli studi teorici e alla normale attività didattica, De Natale continua ad accumulare materiale di studi e di letture che culmineranno, nel 1978, con la pubblicazione del suo libro forse più famoso, almeno per la cerchia di conoscenti ed estimatori. Il titolo di quest'opera — scritta nell'arco di 18 anni e pubblicata dalla Morano di Napoli, dopo il rifiuto di numerose case editrici² — è già di per sé una sfida, *Strutture e forme della musica come processi simbolici*. I suoi studenti e amici conoscono bene le leggende e i contorni di questo straordinario volume, conosciuto anche come il “libro nero” per via della sua copertina (ma non solo) e noto per la sua grande complessità. A oltre 40 anni dalla sua uscita si può dire che il paradosso di quel libro — così profondo e così poco letto — denunciava prima

2. Il rifiuto delle case editrici di pubblicare il suo lavoro fu causa di grande sconforto per il Maestro. Fu solo grazie al personale interessamento dell'amico e collega Carlo Delfrati che si aprì un canale con la Morano di Napoli.

di tutto l'incapacità della cultura musicale italiana di confrontarsi con quella inusuale avventura intellettuale. Non si era mai visto, fino ad allora, trattare gli argomenti della teoria musicale da prospettive così diverse e lontane eppure così profondamente intrecciate:³ dalla psicologia di Piaget o di Fraisse, alle riflessioni sul tempo di Stockhausen o di Brelet, alle formidabili pagine sul Sonor, alle implicazioni con la fisica e l'elettroacustica, e così via. Il lettore veniva introdotto per la prima volta al pensiero di teorici quasi del tutto sconosciuti in Italia, come Friedrich Neumann (con il suo modello temporale), Ernst Kurth, Hugo Riemann, Heinrich Schenker, per citare solo alcuni nomi.

Dall'uscita di quel volume, nell'arco dei successivi diciotto anni, De Natale darà alle stampe una serie di studi di altissimo livello con un ritmo di uno ogni 3 o 4 anni. Tra i lavori di carattere teorico ricordiamo *L'Analisi musicale: modello o occasione* (Morano, 1981), *Analisi della struttura melodica* (Guerini, 1988), *Musorgskij, Quadri di un'Esposizione* (Ricordi, 1993), mentre tra quelli di carattere più didattico *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, del 1986⁴ (con gli *Approfondimenti*, del 1988, entrambi per la Ricordi), *Analisi musicale. Principi teorici, esercitazioni pratiche*, (Ricordi, 1991) e *Analisi musicale in itinere* (Ricordi, 1996). Nei decenni successivi usciranno altri due libri che vedono l'attenzione del Maestro direzionata non più verso l'analisi in senso stretto, ma orientata ormai a studiare i fondamenti antropologici e genetici entro cui prende forma la pratica della musica. Sono i due volumi dal titolo *La musica come gioco. Il dentro e il fuori della Teoria* (Peter Lang, 2004) e *Per una teoria dell'ascolto musicale: Tra soglie vegetative e immaginario eccentrico* (Mimesis, 2015). Quest'ultimo vedrà, come si diceva all'inizio, un'appendice e un approfondimento nel volumetto *La memoria musicale: un arco di pensiero* (Mimesis, 2018).

Benché non sia questa la sede più appropriata, due parole si possono spendere per toccare il famoso problema della difficoltà dei libri del nostro Autore. Chi lo ha conosciuto ricorda bene la distanza quasi sorprendente tra il suo parlare e il suo scrivere. C'era in lui un certo compiacimento per un'oratoria plastica e appassionata, tipica della cultura meridionale, che lo rendeva suadente e immediato. Perché allora diventava così ostico nello scrivere? Sono nate molte teorie a riguardo, alcune anche molto fantasiose. Personalmente distinguerei due livelli: uno era legato al suo lessico, spesso ricco di neologismi e di flessioni inusuali. Anche questo aveva una sua ragione: Quirino Principe, ad esempio, sosteneva che De Natale dovette combattere con la lingua italiana perché, per un verso,

3. L'unico testo che in quegli anni potrà reggere un confronto con questo libro, ponendosi da una prospettiva altrettanto "interna" alla dimensione del suono, è a mio parere il volume di Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, uscito tredici anni dopo [Guerini 1991].

4. Il volume sarà poi ristampato dalla casa editrice Gioiosa nel 2000.

mancavano parole e concetti capaci di esprimere compiutamente il suo pensiero e, per l'altro, si rifiutava di utilizzare termini stranieri in quanto profondamente impegnato in un'opera di fondazione (tutta italiana) di un lessico analitico. Da qui nasce il suo vocabolario: Sonor e non Sound; Testura e non Texture, più una serie di espressioni del tutto inusuali alla teoria musicale, come embricazione, qualità aptiche, omeomorfismo, fisiognomica, ecc. Lo spessore semantico che si può trovare in questi termini ci conduce al secondo livello con cui possiamo spiegare il suo stile di scrittura — che non riguarda più le singole parole, ma l'intera frase — ed è il gioco che si instaura con il lettore. A quanti hanno sostenuto che i testi di De Natale andrebbero tradotti in un italiano più corrente risponderai che, se anche qualcuno lo facesse, si perderebbe irrimediabilmente la loro profondità. Molte frasi risultano infatti di una ricchezza semantica straordinaria e la lentezza con cui siamo costretti a leggerle è funzione di quella densità, un po' come accade (complice la lingua tedesca) per certe lunghe frasi di Dahlhaus così ricche e profonde se confrontate con lo stile asciutto degli studiosi americani. In un volume miscelaneo uscito nel 2008 per festeggiare gli 80 anni del Maestro, si trova un delizioso articolo di Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini sul lessico denataliano al quale rimando per quanti sono interessati a questo argomento. Le autrici sostengono che per De Natale «la lettura di un testo difficile, roccioso e denso di neologismi favorisce la possibilità di una comprensione che avviene sotto punti di vista nuovi, che costringono il lettore a rivedere con occhi diversi fatti e concetti che sarebbe portato a dare per scontati» [2008, 199].

La ricchezza delle prospettive è sicuramente la cifra denataliana per eccellenza. E questo ci fa ricordare un altro suo particolare interesse, quello per i testi teorici dei grandi compositori, che studiava con passione non solo per cogliervi una risonanza analitica capace di mettere meglio in luce le loro opere, ma anche per afferrare “al volo” le intuizioni teoriche di chi aveva avuto un'esperienza diretta con la creazione e l'immaginazione della musica. Un testo molto amato dal Maestro era, ad esempio, *Opera e Dramma* di Wagner, o anche *Unterweisung im Tonsatz* di Hindemith, che aveva letto in tedesco negli anni della giovinezza. Ho già citato Stockhausen, a cui dobbiamo aggiungere Webern con *Il cammino verso la nuova musica*.

A conclusione di questa rassegna biografica, vorrei dedicare un breve spazio al De Natale studioso che legge e che scrive tra le pareti di casa, come noi ce lo siamo immaginati e come io vorrei ricordarlo. Ho chiesto l'aiuto di sua figlia Claudia, che mi ha risposto con queste righe.

«Lo spunto per scrivere i suoi articoli e i suoi testi nasceva dal contatto quotidiano con gli allievi e l'insegnamento, dalla passione per la didattica intesa come un desiderio quasi viscerale di trasmettere agli allievi non un generico “amore

per la musica”, bensì la sete di *capirla* al di là delle banalità o delle semplici “chiacchiere letterarie”, come le definiva lui. Per questo leggeva testi di tutti i generi, dalla psicologia, alla pedagogia, alla storia dell’arte, alla matematica. In inglese, in francese e in tedesco (lingue imparate totalmente da autodidatta). Trascriveva pagine intere di citazioni e passaggi di libri presi in prestito dalla Biblioteca del Conservatorio di Milano o della Biblioteca Sormani e poi li rielaborava nelle sue mattine di studio, sacro e intoccabile. Mezz’ora dopo la colazione (perché prima — come diceva sempre — l’afflusso di sangue allo stomaco lo avrebbe sottratto al cervello impedendogli un’adeguata concentrazione...). Le lezioni in Conservatorio, e perfino le lezioni private di pianoforte ai bambini — che impartì tre pomeriggi alla settimana, 4 ore al giorno, tra gli anni ’70 e inizio anni ’80 per arrotondare (c’era ancora il mutuo da pagare) — erano terreno di riflessioni e di spunti per le sue ricerche, nonché di applicazione e verifica dei suoi principi pedagogici e delle sue teorie, con un costante lavoro di analisi, autoanalisi, di miglioramento e di ricerca. D’estate si andava in villeggiatura nella piccola casa di Premeno sul Lago Maggiore e lì alternava le ore di studio mattutino — mai meno di quattro, al fresco — con pomeridiani lavori di muratura e giardinaggio un po’ improbabili (la mamma lo prendeva bonariamente in giro). Anche dopo aver smesso di essere un personaggio “pubblico” non ha mancato mai, fino all’ultimo, di studiare e leggere. Perfino con l’arrivo dei due nipotini, che pure adorava, nessuno doveva interferire con il suo spazio sacro».

Antonio Grande

BIBLIOGRAFIA

- DE NATALE M. (1978), *Strutture e forme della musica come processi simbolici. Lineamenti di una teoria analitica*, Morano, Napoli.
- DE NATALE M. (1981), *L'Analisi musicale: modello o occasione. Saggio su Schumann*, Morano, Milano.
- DE NATALE M. (1986), *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Ricordi, Milano.
Con *Approfondimenti e orientamenti per la prassi esecutiva* (1988), Ricordi, Milano.
- DE NATALE M. (1988), *Analisi della struttura melodica*, Guerini, Milano.
- DE NATALE M. (1991), *Analisi musicale. Principi teorici, esercitazioni pratiche*. 2 voll., Ricordi, Milano.
- DE NATALE M. (1993), *Musorgskij, Quadri di un'Esposizione. Saggio di Analisi*, Ricordi, Milano.
- DE NATALE M. (1996), *Analisi musicale in itinere. Questionari e soluzioni per lo sviluppo dell'intuizione analitica*, Ricordi, Milano.
- DE NATALE M. (2001), *Meditazioni critiche sulla sperimentazione in auge*, «Analisi», XXI/34.
- DE NATALE M. (2004), *La musica come gioco. Il dentro e il fuori della Teoria*, Peter Lang, Bern.
- DE NATALE M. (2015), *Per una teoria dell'ascolto musicale: Tra soglie vegetative e immaginario eccentrico*, Mimesis, Milano.
- DE NATALE M. (2018), *La memoria musicale: un arco di pensiero*, Mimesis, Milano.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.
- SALVETTI G. (1991), *Il ruolo dell'Analisi nel corso di Musicologia del Conservatorio di Milano: una testimonianza*, «Analisi», 5, pp. 45-46.
- SITÀ M.G. – VACCARINI M. (2008), *Piccolo lessico denataliano*, in E. Fubini (cur.), *Una Tebe dalle molte porte. Studi di pedagogia e analisi musicale in onore di Marco De Natale*, Curci, Milano, pp. 199-206.



Master Universitario di I livello

Analisi e Teoria Musicale

(Sesta Edizione A.A. 2019-20)

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

e con Fondazione Istituto Liszt, Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettими" di Rimini, Fondazione Isabella Scelsi, Fondazione Antonio Manes, Conservatorio di Musica di Salerno e Conservatorio di Musica di Pescara

Direttore del Master: Prof. Egidio Pozzi (Università della Calabria)

Il *Master di I livello in Analisi e Teoria Musicale*, istituito nel 2013 dal GATM e attivato presso l'Università della Calabria in collaborazione con numerose istituzioni e fondazioni italiane, nasce dall'esigenza di fornire un aggiornamento dei profili professionali che si collocano sia nelle aree dell'insegnamento e dello studio storico-musicologico sia nei settori dell'esecuzione, della composizione e della ricerca artistica.

La *Sesta Edizione del Master* (A.A. 2019-20) presenta alcune modifiche importanti nell'offerta formativa e una divisione in due curricula. Tutte le modifiche hanno lo scopo di rendere il corso più vicino al mondo della ricerca e più utile agli interpreti e ai musicisti pratici, nonché estendere il target dei possibili interessati anche ai settori dell'etnomusicologia, del jazz e della popular music. Nell'offerta formativa di quest'anno trovano posto molte discipline riguardanti questi repertori, unitamente allo studio degli aspetti analitici collegati alle pratiche performative centrate sull'estemporaneità e sull'oralità.

Piano di studio. L'offerta formativa del *Master* prevede 1500 ore di attività didattica e di studio individuale, che consentono l'acquisizione di 60 CFU. L'attività didattica è articolata in "*Discipline di base*" (9 CFU) e "*Discipline caratterizzanti*" (30 CFU), da svolgersi in lezioni frontali (in 4-5 incontri di studio tenuti a scadenza mensile) e in videoconferenze interattive. Le lezioni frontali si tengono nei luoghi delle istituzioni che collaborano al *Master*, a Salerno, Bologna, Roma, Pescara e Rimini. Ogni incontro comprende circa venti ore e generalmente si svolge tra il venerdì pomeriggio e la domenica mattina, per consentire la presenza anche a chi lavora. Le videoconferenze (altre 90-100 ore) si tengono sul sito Adobe Connect e possono essere seguite in tempo reale oppure in differita in quanto il sito le registra. Il piano di studio è completato da *Laboratori pratici, seminari e progetti finalizzati* (14 CFU) e dalla *Tesi finale* (7 CFU). Le lezioni sono svolte da professori e ricercatori universitari di ruolo, italiani e stranieri, da docenti degli Istituti AFAM e da studiosi esperti nei singoli settori.

Nell'Edizione di quest'anno gli insegnamenti afferiscono a due curricula:

1. *Discipline e repertori della tradizione colta occidentale*
2. *Discipline e repertori di tradizione etnica, popolare e afroamericana.*

A seconda del curriculum scelto dallo studente le discipline prevedono un esame finale, oppure una prova in itinere o una idoneità. Prima dell'inizio dei corsi i partecipanti dovranno sottoporre l'elenco delle discipline su cui intendono centrare il loro Piano di Studio a una apposita Commissione composta dal Direttore del Master e da due docenti, che ne valuterà le motivazioni, la coerenza e la realizzabilità.

Offerta Formativa Edizione 2019-20

Discipline di base (3 esami con votazione, per entrambi i curricula)	CFU	ore complessive
<i>Teoria e pratica della scrittura armonico-contrappuntistica</i> (Proff. Catello Gallotti e Antonello Mercurio, Conservatorio di Salerno)	4	24
<i>Introduzione alla teoria e all'analisi della forma</i> (Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria)	3	24
<i>Teorie percettive e cognitive</i> (Prof. Mario Baroni, Università di Bologna)	2	16
Totale crediti e ore	9	64

Discipline caratterizzanti (a seconda del curriculum scelto 4 esami con votazione e 4 idoneità finali)	CFU	ore complessive
<i>Partimenti e schemi galanti</i> (Prof. Gaetano Stella, Conservatorio di Bari)	2	16
<i>Teorie Neo-riemanniane</i> (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Analisi schenkeriana</i> (I: <i>Principi fondamentali e esercitazioni pratiche</i> Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria. II: <i>Analisi armonico-lineare dei repertori del Sette-Ottocento</i> Prof. Catello Gallotti, Conservatorio di Salerno)	5	40
<i>Analisi della musica post-tonale</i> (I: <i>Set theory e segmentazione</i> , Prof. Egidio Pozzi, Università della Calabria; II: <i>Avanguardie storiche del '900</i> , docente da definire)	5	40
<i>Analisi e etnomusicologia</i> (I: <i>Aspetti generali</i> . II, <i>Analisi della performance</i> , docenti da definire)	5	40
<i>Teoria e analisi della popular music</i> (I: <i>Analisi della popular music</i> . II, <i>Teoria e analisi del sound</i> , Prof. Luca Marconi, Conservatorio di Pescara e docente da definire)	5	40
<i>Introduzione all'analisi del Jazz</i> (docente da definire)	2	16
<i>Storia e analisi dei repertori dell'America Latina dal Rinascimento agli inizi del Novecento</i> (Prof. Marcello Piras)	3	24
Totale crediti e ore	30	240

Laboratori, discipline specializzanti, progetti finalizzati, seminari e stages (a scelta 14 CFU, prove in itinere)	CFU	ore complessive
<i>Progetto finalizzato Musica e testo</i> (2 CFU) [docente da definire]	2	16
<i>Laboratorio Analisi della musica del Rinascimento</i> (Prof. Marco Mangani, Università di Ferrara)	1	8
<i>Disciplina specializzante, Nuove teorie della forma</i> (per il curriculum 1) (Prof. Antonio Grande, Conservatorio di Como)	3	24
<i>Disciplina specializzante, Risorse informatiche per l'analisi</i> (per il curriculum 2) (Prof. Paolo Bravi, Cagliari)	2	16

<i>Laboratorio</i> [per il curriculum 2) (titolo e docente da definire)	1	8
<i>Progetto finalizzato, Nuove tecnologie e analisi dei repertori elettroacustici</i> (Prof.ssa Simonetta Sargenti, Conservatorio di Novara)	2	16
<i>Stage Analisi ed esecuzione</i> (docenti da definire)	2	16
<i>Laboratorio Fonti e Archivi del Novecento</i> (Prof.ssa Alessandra Carlotta Pellegrini, Fondazione Isabella Scelsi, Roma)	1	8
<i>Presentazioni, Convegni e altre iniziative</i> (Prof. Egidio Pozzi, Unical e docenti da definire)	3	24
Totale crediti e ore	14	112

Riconoscimento crediti. Il *Master* prevede la possibilità di un riconoscimento per un massimo di 12 CFU, con corrispondente riduzione del carico formativo, per competenze specifiche e corsi di perfezionamento organizzati dalle università, dai conservatori, dagli istituti AFAM o da enti pubblici di ricerca per i quali esista idonea documentazione.

Domanda di ammissione. Possono presentare domanda di ammissione al *Master* coloro che entro il giorno 30 Novembre 2019 o nei 30 giorni successivi siano in possesso di una laurea universitaria (vecchio ordinamento o triennale) o un diploma di conservatorio (vecchio o nuovo ordinamento) o un titolo equipollente. L'iscrizione al *Master* è incompatibile con l'iscrizione ad altri corsi di studio, ad eccezione degli studenti iscritti presso uno degli Istituti di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) che, a seguito del DM del 28 settembre 2011 potranno iscriversi prevedendo un piano di studi biennalizzato. In particolare, su motivata richiesta da parte del candidato, il Consiglio Scientifico del *Master* può concedere di seguire i corsi secondo una modalità part-time, prevedendo una durata biennale ovvero una diversa periodizzazione degli esami e delle prove da sostenere.

Borse di Studio. Anche per questa edizione del *Master* saranno messe a disposizione diverse borse di studio: in particolare dalla *Fondazione Istituto Liszt*, dalla *Fondazione Isabella Scelsi*, dalla *Fondazione Antonio Manes* (rivolte a residenti in Provincia di Cosenza) e dal *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (di cui una dedicata a giovani di età inferiore a 26 anni). I bandi di queste borse e le altre informazioni utili alla compilazione delle domande verranno inserite sul sito del GATM (<http://www.gatm.it>) e su quello dell'Università della Calabria (<http://www.unical.it/portale/ateneo/amministrazione/aree/uocsdfpl/sdfpl/postlaurea/master/>).

Bando del Master:

http://www.unical.it/portale/concorsi/archivio_bandi.cfm?Q_TIP=Master&Q_TITOLO_B=Master

Informazioni: presidente@gatm.it

Curricula



Giovanni Albini (b. 1982), composer and music theorist, is professor of Music Theory at the Conservatory of Udine, lecturer at the Conservatory of Pavia, and academic member of the Istituto di Studi Superiori dell'Insubria "Gerolamo Cardano". He holds a BM, a MM and a PgD in Composition, a BS and a MS in Mathematics and a MM in Classical Guitar. He is also a PhD student in Composition at the Estonian Academy of Music and Theatre in Tallinn. His theoretical research focuses on mathematically informed aesthetic theories of music composition, mathematical music theory and its application to composition and he devoted himself with special interest to soundtracks for interactive media, algorithmic music and non linear composition systems. He has written several concert music scores as well as many tracks and sound designs for video art, exhibitions, multimedia, commercials, trailers, videogames and television. He is the founding Artistic Director of the highSCORE Festival.

Giovanni Albini (Pavia, 1982), compositore e teorico della musica, è professore di Teoria, Ritmica e Percezione Musicale presso il Conservatorio di Udine, nonché professore a contratto presso il Conservatorio di Pavia. È membro per la classe di scienze fisiche, matematiche e naturali dell'Istituto di Studi Superiori dell'Insubria "Gerolamo Cardano" ed è dottorando in Composizione presso l'Accademia Estone di Musica e Teatro di Tallinn, dove conduce una ricerca nell'ambito delle teorie estetiche di impostazione e/o ispirazione matematica. Si interessa principalmente del legame tra composizione e matematica, di colonne sonore interattive, dello sviluppo di software per la didattica musicale e di musica algoritmica. Sue composizioni e trascrizioni sono state eseguite nei cinque continenti da prestigiosi interpreti. Si è inoltre dedicato alle colonne sonore, componendo musica e lavorando al sound design di decine tra installazioni artistiche, mostre, trailer, video commerciali e videogiochi.



Duilio D'Alfonso took his degree in Philosophy at Rome University "La Sapienza" with a thesis on natural language parsing, under the supervision of Tullio De Mauro. Then he obtained his PhD in "Philosophy of Language and Mind" at the University of Palermo. D'Alfonso is graduated in Piano and in Composition. He taught

Harmony and Counterpoint in several Italian Conservatories, and from 2011 he teaches Harmony, Acoustics, and Music Analysis at the Conservatory “Respighi” of Latina. As a music theorist, he is concerned with topics in Music Cognition, Schenkerian Analysis, neo-Riemannian Theories.

Duilio D’Alfonso è diplomato in Pianoforte e Composizione. Agli studi musicali affianca gli studi filosofici, laureandosi in Filosofia presso l’Università di Roma “La Sapienza”, sotto la guida del professor Tullio De Mauro. Nel 2007 consegue il dottorato in Filosofia del Linguaggio presso l’Università di Palermo. Già docente di Composizione e di Armonia presso vari Conservatori, attualmente insegna Teoria dell’Armonia, Analisi e Acustica presso il Conservatorio di Latina. Nel 2012 consegue l’Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN), come docente di seconda fascia (professore associato), in Estetica e Filosofia del Linguaggio.



Kerri Kotta (b. 1969) works currently as a professor of music theory at the Estonian Academy of Music and Theatre (EAMT). In 1997 he received MA in composition and in 2004 PhD in musicology in EAMT. In 1994–2004 he has taught at Tallinn University and since 2004 at EAMT. Kerri Kotta’s research interests include Schenkerian analysis, theories of form, and Estonian music. He is an editor in chief of the academic Eduard Tubin Complete Works edition and a member of board of the interdisciplinary yearbook of Estonian Musicological Society “Res Musica”. He is a chairman of the Estonian Musicological Society and International Eduard Tubin Society.

Kerri Kotta (1969) lavora attualmente come professore di teoria musicale presso l’Accademia Estone di Musica e Teatro (EAMT). Nel 1997 ha conseguito la laurea in composizione e nel 2004 il dottorato di ricerca in musicologia presso l’EAMT. Nel 1994–2004 ha insegnato all’Università di Tallinn e dal 2004 all’EAMT. Gli interessi di ricerca di Kerri Kotta includono l’analisi schenkeriana, le teorie della forma e la musica estone. È redattore capo dell’edizione accademica Eduard Tubin Complete Works e membro del consiglio di amministrazione dell’annuario interdisciplinare della Società Musicologica Estone “Res Musica”. È presidente della Estonian Musicological Society e della International Eduard Tubin Society.



Augusto Mazzoni studied Philosophy and Letters at Milano University, Clarinet (Conservatory of Music of Brescia) and Composition (Conservatory of Music of Milano). He is interested in musical theory, musical analysis, aesthetics and philosophy of music. He is author of several papers for musicological and philosophical reviews and four books: *La fenomenologia nell'estetica fenomenologica* (Mimesis, 2004), *La musica nell'ermeneutica contemporanea* (Mimesis, 2005), *Il dono delle Muse. Heidegger e la musica* (il Melangolo, 2009) e *Il gioco delle forme sonore* (Mimesis, 2010).

Augusto Mazzoni, laureato in Filosofia e in Lettere all'Università Statale di Milano, è diplomato in Clarinetto al Conservatorio di Brescia e in composizione (indirizzo sperimentale di musicologia) al Conservatorio di Milano. I suoi interessi di ricerca riguardano la teoria musicale, l'analisi musicale, l'estetica e la filosofia della musica. Ha pubblicato numerosi articoli su riviste musicologiche e filosofiche, oltre a quattro monografie: *La fenomenologia nell'estetica fenomenologica* (Mimesis, 2004), *La musica nell'ermeneutica contemporanea* (Mimesis, 2005), *Il dono delle Muse. Heidegger e la musica* (il Melangolo, 2009) e *Il gioco delle forme sonore* (Mimesis, 2010).



Alberto Odone si occupa di didattica dell'ascolto musicale. Sin dall'inizio della sua attività docente si è impegnato in un'attività di ricerca, nel tentativo di superare i ritardi della situazione italiana in questo settore. Fonti di questa attività sono lo studio della teoria e della psicologia musicali, la sperimentazione sul campo e il contatto con la realtà internazionale, avvenuto attraverso la formazione all'estero (in Francia, Germania e presso l'Istituto Internazionale di Pedagogia Musicale "Z. Kodály" di Kecskemét, Ungheria) e un'intensa attività di docenza, con oltre 100 corsi tenuti in Spagna, Germania, Svizzera, Svezia, Finlandia e Lettonia, oltre che presso numerose istituzioni italiane. È docente presso il Conservatorio «G. Verdi» di Milano e presso l'Istituto Musicale Pareggiato «G. Puccini» di Gallarate. Precedentemente, presso il Conservatorio di Como, ha progettato e inaugurato, dopo sperimentazione decennale, i corsi di *Ear Training* e di Formazione Musicale di Base.

Alberto Odone is part of the permanent teaching staff at the Conservatory "G. Verdi" of Milan, where he teaches Ear Training, as well as in the Conservatory of Gallarate (Varese). He accomplished both humanistic (final thesis about Ricoeur's Philosophical Hermeneutics) and musical studies (Degree in Choral Music and Choir Conducting at

the Conservatoire of Milan). At the end of a two-year curriculum in Italy and in Hungary, in 1997 he got the *Special Certificate* at the International Institute of Music Pedagogy “Z. Kodály” of Kecskemét (H), in the frame of the *XIX International Kodály Seminar*. For many years he taught in the Conservatory of Como, where he experimented many innovations, in the curriculums of both Ear Training and Basic Musicianship. He gave over 100 courses for teacher training in Italy, Spain, Germany, Latvia, Sweden and Finland. He is author, with other colleagues, of music handbook collections for the publishers Ricordi and Mondadori of Milan and Impromptu of Valencia (Spain).

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXIX